



HAL
open science

Mallarmé hors frontières

Maria de Jesus Cabral

► **To cite this version:**

Maria de Jesus Cabral. Mallarmé hors frontières : Effluences de l'Œuvre au tournant de la littérature en Europe Francophone (1886-1892). Le filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien. Littérature générale [cs.GL]. Universidade Católica Portuguesa, 2005. Français. NNT : . tel-04221129

HAL Id: tel-04221129

<https://hal.science/tel-04221129>

Submitted on 28 Sep 2023

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.



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

MALLARMÉ HORS FRONTIÈRES

EFFLUENCES D'UN *ŒUVRE* AU TOURNANT DE LA LITTÉRATURE EN EUROPE FRANCOPHONE (1885-1892).

LE FILON SYMBOLIQUE DU PREMIER THÉÂTRE MAETERLINCKIEN

Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa
para obtenção do grau de doutor em Línguas e Literaturas Modernas
Especialidade de Literatura Francesa

por

Maria de Jesus Quintas Reis Cabral

Faculdade de Letras

Junho de 2005

MALLARME HORS FRONTIERES. EFFLUENCES DE L'ŒUVRE AU
TOURNANT DE LA LITTÉRATURE EN EUROPE (1885-1892). LE
FILON SYMBOLIQUE DU PREMIER THÉÂTRE MAETERLINCKIEN

Thèse soutenue publiquement le 18 octobre 2005 par

Maria de Jesus QUINTAS REIS CABRAL

Devant le jury composé de :

Cândido Manuel Passos Morgado, Professeur titulaire, Universidade Católica Portuguesa (Portugal), Président

Cristina Robalo Cordeiro, Professeure titulaire, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Portugal), Rapporteuse

Daniel Maggetti, Professeur titulaire, Université de Lausanne (Suisse), Rapporteur

Marc Quaghebeur, Expert, Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles (Belgique), rapporteur

Maria Hermínia Amado Laurel, Professeure titulaire, Universidade de Aveiro (Portugal), Directrice de thèse

Maria Filomena Dias Capucho, Professeure Auxiliaire Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa (Portugal), membre du jury

Ana Paula Fernandes, Professeure Auxiliaire, Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa (Portugal), membre du jury.

AVANT-PROPOS

« L'art de Mallarmé éblouit d'abord, se comprend ensuite, s'admire indéfiniment après », écrivit le poète Emile Verhaeren dans ses *Impressions* (« De Baudelaire à Mallarmé », 1928 : 78), au sujet d'un écrivain considéré comme un précurseur et un maître à penser par toute une nouvelle pléiade de poètes français, belges, suisses et de tant d'autres nationalités qui, dans l'atmosphère littéraire si intensément cosmopolite des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle, ont composé une « école symboliste »¹ appelée à renouveler la littérature. Nous partirons de cette assertion pour évoquer les motivations qui ont été à l'origine de ce travail.

Plus d'un siècle après la disparition du poète², l'écriture mallarméenne a gardé cette aptitude à provoquer l'éblouissement, l'admiration : lire un poème, une page de Mallarmé, est une tâche ardue mais stimulante ; elle demande le temps de transformer l'étonnement en signification. Qualifiés à juste titre de « difficiles », son vers, sa phrase, sollicitent une lecture qui va au-delà de la signification du mot et des rapports logiques pour quérir ces valeurs infuses et latentes qui reflètent la mobilité créatrice du texte. Lire Mallarmé suppose un « accord de principe » reposant ainsi sur la patience, l'écoute, la participation et la curiosité pour une écriture dense, mais toute entière mouvement, une volute ininterrompue, comme les vagues de l'océan. On se souvient en quels

¹ Comme l'a bien montré Guy Michaud dans *Message poétique du Symbolisme* (1947) et réitéré dès le texte liminaire de son ouvrage *Le Symbolisme tel qu'en lui-même* (1971), il s'agit d'un mouvement littéraire aux frontières assez floues, non seulement par l'éclectisme et l'hybridité culturelle des écrivains qui y sont communément attachés, mais aussi par ses nombreux prolongements dans les premières décennies du XX^{ème} siècle. Les tentatives de classification en « périodes » ou en « écoles » littéraires sont par ailleurs souvent réductrices et pour cette raison même source de polémiques. Ainsi, sera-t-il indispensable de clarifier plus loin notre propos sur l'appellation « mouvement » ou « école » symboliste. Nous aurons toutefois recours au long de ce travail aux désignations « école », « mouvement » ou « période » pour des raisons de commodité de l'exposé.

² Mallarmé est né le 18 mars 1842 et décédé le 9 septembre 1898, à l'âge de 56 ans.

termes, inoubliables dans leur éclat, Mallarmé composait son sonnet d'hommage à Vasco da Gama³ :

*Au seul souci de voyager
Outre une Inde splendide et trouble
Ce salut soit le messenger
Du temps, cap que ta poupe double...*

L'expression "inouïe" - telle que la cherchait toujours Mallarmé - voyager *oultre*, dépasse le cadre du poème et évoque, au seuil de notre travail, le voyage inquiet et explorateur que le lecteur fait à l'intérieur de l'oeuvre. Comme à la barre d'un navire, on cherche le cours ou le chemin qui semble offrir le plus de promesses, celui qui fera émerger les réflexions, les associations d'idées rendues visibles un instant, toutes sortes d'analogies. Tout, dans cette aventure toujours recommencée, jamais achevée, est quête de sens, reprise, écho, prolongement. Le but importe moins que la démarche, car elle seule permet de saisir, de surprendre le sens dans la fulgurance de l'écriture. Alors, dans ce voyage où les mots, où les images, se font écho de la dynamique inhérente au processus poétique, le *messenger* est une partie intégrante du « Jeu suprême ». Car ce n'est que dans et à travers ce rapport entre l'oeuvre et le lecteur que celle-là peut doubler le « cap du temps ». Et celui de l'oubli. On peut ainsi dire d'un texte de Mallarmé ce qu'a écrit Charles Dobzynski à propos de la poésie elle-même : il est « un défi permanent » (Dobzynski, 1994 : 186) au lecteur. Lire Mallarmé c'est outrepasser la frontière utilitariste et figée des mots et aller à la découverte d'un autre [de notre] texte ; c'est entrer dans un texte où cet espèce de « sortilège que restera la poésie », pour rappeler une formule du poème critique « Magie »⁴, l'emporte sur la pensée rationaliste.

³ Vraisemblablement le dernier poème écrit par Mallarmé. Inclus dans le luxueux album commémoratif *A Vasco da Gama. Hommage de la pensée française*. (Voir Steinmetz, 1998^B : 462-463 et notes).

⁴ Ecrit à propos de *Là-bas* de Huysmans, « Magie » est publié dans le *National Observer* du 28 janvier 1893 et repris dans la section « Grands Faits Divers » des *Divagations*. Voir *IDD* : 303.

Or, à notre époque de vitesse, le temps manque pour apprécier les énigmes et, dans la pression quotidienne, la fascination n'est de nul profit. La seconde impression que nous avons ressentie, en nous attachant à étudier cet auteur, se traduit par une certaine perplexité.

Le nom de Stéphane Mallarmé jouit d'une fortune littéraire pour le moins étrange. Son œuvre, métapoétique surtout, est devenu un des plus importants supports de réflexions, de recherches, d'élaboration d'idées sur la littérature du XX^{ème} siècle. A l'heure actuelle encore, elle est un fascinant *thesaurus* pour la critique, au dépit de citations réduites au minimum, fréquemment retirées de leur contexte premier. Très cité et peu lu dans son *continuum* et encore moins dans son intégralité, Mallarmé est devenu une sorte d'auteur « virtuel », selon l'expression de Jean-Luc Steinmetz ⁵. Et Daniel Oster d'observer, avec une pointe d'ironie : « on n'a que trop tendance à faire de Mallarmé le disciple de ses commentateurs » (Oster, 1997 : 227).

D'un point de vue proprement poétique, le nom du poète est souvent associé à une poésie hermétique et raffinée, signe d'élitisme; réputé pour sa difficulté, son mode d'expression est considéré arabesque, compliqué, voire inintelligible. Dans une anthologie de textes sur le XIX^{ème} siècle, on peut lire dans le dossier consacré au poète de « Brise marine » :

Le poète doit, au risque de devenir obscur, créer un langage nouveau [...]. Le poème devient un grimoire accessible aux seuls initiés⁶.

Mais cette image est inséparable d'une autre, qui revient aussi fréquemment dans les anthologies et les histoires de la littérature : celle du poète « maudit »⁷, silencieux et

⁵ Poète, essayiste et professeur à l'Université de Nantes, il est le plus récent biographe de Mallarmé avec l'ouvrage *Stéphane Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, édité en 1998.

⁶ Ce dossier, constituant la troisième partie de la section générique « La tentation de l'absolu : Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé » est précédé du texte « Les poètes maudits », désignation s'attachant aux trois noms. Voir Décote et Dubosclard (dir.) 1988 : 381.

⁷ Cette définition qui revient souvent pour caractériser Mallarmé est due à Verlaine qui l'a lancée dans une série d'articles, au sein desquels il a recensé cinq « poètes maudits » : Corbière, Rimbaud,

mélancolique, qui a selon le mot même de l'auteur choisi de « s'isoler pour sculpter son propre tombeau », celui qui a fait de la poésie le refuge *quasi* sacerdotal d'une réalité perçue comme une profanation de son idéal :

Il cherche la difficulté, l'obscurité, séides du néant. Il travaille à se rendre indéchiffrable. Il s'avance vers ce que tous fuient : le Non-Être. Il s'éloigne du grouillement de la foule, symbole de l'existence, pour se cloîtrer dans la solitude de l'irrespirable. Du langage, qui sert à communiquer avec les autres êtres, il veut en faire un outil d'aliénation [...] Rien de plus tragique dans notre littérature que le silencieux suicide intellectuel et peut-être physique de Mallarmé (Guth, 1981 : 700).

Des fréquentes explications de l'échec poétique - et personnel - d'un auteur voué à la recherche du Livre absolu, cet extrait illustre bien le type de jugements tranchants souvent portés sur Mallarmé et son œuvre, raidis dans tous les clichés qu'on y associe généralement : vide, silence autotélélicité et obscurité, associés à une métaphysique du néant. Cette image du poète de l'absolu, victime d'un irréversible mal-être, s'est d'autant mieux imposée que les anthologies, tenant à des soucis habituels de classification, de définition et de raccourcis, reprennent, de façon récurrente les poèmes « de jeunesse », écrits dans les années 1860 - le poète a un peu plus de vingt ans -, tels que « L'Azur » ou « Le vierge, le vivace... », à un moment, donc, où lui-même se déclare faire partie du « legs de Baudelaire » - et de Poe⁸.

C'est oublier que ces premières publications ne sont qu'une infime part du « monceau demi-séculaire » de l'œuvre de Mallarmé. C'est négliger également que le jeune poète entra de plain-pied sur la scène littéraire. Dès 1866, le *Parnasse Contemporain* publiait, dans sa première livraison, dix poèmes de Mallarmé qui révélaient déjà une conception de la poésie autre que celle d'une simple forme conventionnelle. C'est aussi ne pas tenir compte que le travail du poète a été, dès les

Mallarmé, Villiers de L'Isle Adam et lui-même. Ces études paraissent dans *Lutèce*, en 1883-84, puis une seconde série dans *La Vogue*, en 1886.

⁸ Comme il l'écrit dans une lettre à Villiers de L'Isle Adam du 30 septembre 1867 (*CLP* : 368) . .

premières années, accompagné d'une réflexion sur la poésie, critiquement et philosophiquement articulée. C'est passer sous silence, notamment par un large courant critique partisan d'une « ontologie négative »⁹ chez Mallarmé, que la fameuse « crise métaphysique » des années 1866 - sur laquelle les discours reviennent souvent - a débouché, non sur une aliénation idéaliste¹⁰ face au réel vil et décevant, mais sur une conscience nouvelle de la poésie, de la représentation et du langage. Dans cette ligne de pensée, *Hérodiade* et *Le Faune*, restés inachevés dans leur forme théâtrale première, tiennent lieu de pièces charnières de l'œuvre mallarméenne. Commencées à la même époque, sous le même patronage parnassien, elles seront refusées au Théâtre-Français de Banville et Coquelin par défaut de « l'anecdote nécessaire que demande le public »¹¹. Au-delà de tout mimétisme, leur esthétique anticipe les idées des textes théoriques des années 1885-1887, où la question du théâtre apparaît cruciale. Un des principaux objectifs de ce travail est de montrer la cohérence du projet poétique de Mallarmé dans la perspective interne de l'œuvre et dans les rapports qu'elle-même foment avec des œuvres nées dans une période exceptionnelle du point de vue des échanges littéraires. Le théâtre symboliste de Maurice Maeterlinck, qui voit le jour dans ce climat, révèle de véritables passerelles entre les idées de Mallarmé depuis *Hérodiade* et une nouvelle théâtralité, entièrement fondée non sur « la chose » mais sur

⁹ Nous reprenons une expression utilisée par Gérard Dessons, dans un article qui entend dénoncer les effets de l'idolâtrie théorique de l'auteur des *Divagations* dans les années 1960-1970. Aux origines de ce cliché de la négativité associé à Mallarmé, ce critique situe certains textes de Claudel, de Valéry et de Lanson. Pour ce dernier, rappelle G. Dessons, l'inintelligibilité de Mallarmé tiendrait de sa « folie sublime idéaliste ». On reconnaît également ici les fondements de la thèse de Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur* (1941). Voir Dessons, 1998 : 64-77. Nous reviendrons plus loin sur cette position en tout pertinente.

¹⁰ Cette interprétation idéaliste d'inspiration platonicienne est bien patente dans les célèbres analyses d'Albert Thibaudet. (« La vie idéaliste », in *Les Poésies de Stéphane Mallarmé*, (1926). Elle a récemment été prise à contre-pied par Dominique Combe dans son article « L'idéalisme mallarméen », issu de sa communication au « Colloque Mallarmé », réalisé à la Sorbonne, en novembre 1998, année du centenaire de la disparition du poète. L'auteur s'y attache à questionner cette notion à la lumière de la question de la représentation et de sa rhétorique. Voir Combe : 1998 : 28-43.

¹¹ Comme l'écrit Mallarmé en octobre 1865 à Théodore Aubanel (*CLP* : 253).

« l'effet »¹². L'ordre suivi pour ce travail rend compte de cette ligne directrice, qu'une lecture attentive de l'œuvre dans son intégralité a révélée à nos yeux.

Or, à lire une bonne partie de la critique des trente dernières années, une telle perspective, de nature synchronique et unificatrice, peut paraître oiseuse, face à une autre opposée, qui a fait l'objet de nombreuses exégèses : celle, plus avant-gardiste, de la « rupture » et de la dissémination d'un auteur qui a lâché le « Coup de dés » décisif à la modernité littéraire. Il est donc une troisième impression qu'il nous semble pertinent d'évoquer : celle d'un certain écrasement, non tant par l'œuvre elle-même, restée mince, mais par la production critique en tout colossale qu'elle a suscitée. Une multitude de références et d'études sur Mallarmé ont traversé de long en large le XX^{ème} siècle, dans tous les domaines de la critique littéraire. Une telle prolifération inciterait au découragement. À quoi bon chercher encore, si les penseurs les plus éminents ont étudié Mallarmé, si les critiques les plus reconnus ont imposé son nom dans tous les domaines des sciences humaines?

De Valéry à Blanchot, de Sartre à Barthes, de Sollers à Kristeva et à Derrida parmi tant d'autres, l'œuvre de Mallarmé a servi de base à une pluralité d'approches hétérogènes. S'il est vrai que toutes ont contribué à bâtir l'image d'un auteur qui a définitivement consacré la coupure épistémologique, révolutionnaire et moderne de la poésie du XIX^{ème} au XX^{ème} siècle, un tel intérêt a créé une situation pour le moins paradoxale. Chaque critique a parcouru l'œuvre selon son approche plus ou moins normative, selon une des diverses acceptions de la modernité littéraire¹³. Il était donc inévitable qu'au gré des lectures critiques, souvent fragmentaires, les repères de la

¹² Cette célèbre citation se trouve dans une lettre d'octobre 1864 à Henri Cazalis (*CLP* : 206).

¹³ La présence, dirions-nous, polydimensionnelle de la pensée de Mallarmé au travers des principales perspectives critiques du XX^{ème} siècle est bien mise en évidence par Robert Greer Cohn dans son ouvrage *Vues sur Mallarmé* (1991). Le chapitre intitulé « Le siècle de Mallarmé » offre un panorama des différents exégèses qui ont rythmé les études littéraires du XX^{ème} siècle, à partir de l'œuvre de l'auteur. Ce critique fait référence notamment aux travaux de Thibaudet, de Richard, de Jakobson, de Barthes, de Poulet, de Kristeva, de Sollers, de Sartre et de Derrida, entre autres.

modernité aient affranchi l'œuvre du contexte et des références historiques et culturelles dans lesquels elle a surgi, et où son auteur s'est mu. On sait qu'un tel intérêt pour l'œuvre théorique de Mallarmé a connu un regain de faveur dans les années soixante et soixante-dix, au moment où la critique se dévoue à la recherche linguistique, à la notion de texte et à ses règles particulières. Des formules telles que « la disparition élocutoire du sujet », « absence » « structure » - soustraites, notons-le bien, à leur contexte d'écriture - corroborent ainsi, selon le mot de C. Abastado, « une critique structuraliste [qui] trouve chez Mallarmé les principes même de sa pensée » (Abastado, 1970: 55).

L'année 1998, qui est celle du centenaire de la mort de Mallarmé, a marqué un renouveau considérable des discours sur le poète et sur son œuvre, ouvrant des perspectives qui élargissent l'horizon critique mallarméen, soucieuses de démanteler l'obscurité du poète et d'attirer l'attention sur l'unité et même l'inséparabilité des œuvres de l'écrivain, malgré leur diversité. Nous signalerons dès ici trois manifestations importantes de ce renouveau dans la réception critique de Mallarmé, auxquelles nous reviendrons dans ce travail: la biographie de Jean-Luc Steinmetz, *Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, les communications au « Colloque Mallarmé » réalisé à Cerisy-la-salle¹⁴, et la réédition des *Oeuvres complètes* de Mallarmé à la Bibliothèque de la Pléiade¹⁵, sous les soins minutieux de Bertrand Marchal.

¹⁴ Que l'auteur a organisé avec Bertrand Marchal et dont les actes ont été repris sous le titre *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* en 1999. Cf. bibliographie.

¹⁵ Henri Mondor avait déjà établi une édition en 1945 (rééditée en 1970). Le premier tome de la nouvelle édition de Bertrand Marchal est paru en 1998 et il inclut la totalité de l'œuvre poétique proprement dite, en vers et en prose (c'est l'édition que nous utilisons dans notre travail sous le sigle *OC, I*). Le second volume, sorti en 2003 comprend les œuvres critiques, dont les *Divagations* les ouvrages pédagogiques, ainsi que les traductions, les *Contes indiens* et « La Dernière Mode » (sigle *OC, II*). Etant donné l'état avancé de nos lectures et de la rédaction même du travail au moment de la sortie du second tome, nous avons eu préférablement recours à ces textes, critiques surtout, sur d'autres éditions. Ce second tome nous a été particulièrement utile en ce qui concerne les dates et les circonstances des poèmes critiques, tout comme les dates précises des articles parus dans *La Revue Indépendante* en 1886-1887 sous la rubrique « Notes sur le théâtre ».

A l'instar des travaux de déchiffrement antérieurs, de Lloyd Austin, de Jean-Pierre Richard, de Jacques Schérer, de Gardner Davies, cette nouvelle édition des œuvres de Mallarmé, la plus complète à cette date, s'avère un important outil de travail. Elle nous permet en effet d'accéder à certains textes inachevés, tels que les « Noces d'Hérodiade », les « Notes sur le langage », les « Notes en vue du 'Livre' », ainsi qu'aux variantes premières d'*Hérodiade* ou du *Faune*, dont on sait qu'ils sont au cœur du projet poétique de Mallarmé. Les « Notices » précises sur les dates et les circonstances de publication, qui accompagnent ces textes, contribuent également à une meilleure compréhension de leur rôle et de leur place dans l'*œuvre* qui s'édifie alors dans l'esprit du poète.

« Tout se tient chez Mallarmé : linguistique, littérature, biographie » (Millan, 1999 : 378). Cette phrase de Carl Barbier, dont l'importance a été rappelée par Gordon Millan dans le cadre de sa communication au Colloque Mallarmé à Cerisy-la-salle, en 1998 toujours, est à bien des égards révélatrice des nouveaux défis lancés par les spécialistes à l'issue d'un siècle d'exégèses. Du point de vue de nos trois impressions de départ, elle invite à relire Mallarmé au-delà des lectures fragmentaires dont elle est souvent l'objet, à envisager son projet poétique comme un tout, à la lumière notamment de documents essentiels publiés pendant les dernières décennies.

À l'inverse des cloisonnements réducteurs, une lecture de l'œuvre dans son ensemble permet d'observer une courbe exemplaire entre les idées de « l'exil provincial »¹⁶ des années soixante, qui découlent notamment des lettres, et celles

¹⁶ Un exil associé, par impératifs familiaux, à un métier de professeur d'anglais qui lui a été pénible. À Tournon (1863-66), à Besançon (1866-67) et à Avignon (1867-1871), l'écriture poétique et l'activité épistolaire ont représenté, pour l'enseignant contrarié, chahuté par ses élèves, mal considéré par les proviseurs et par les parents et mal noté par les inspecteurs, une véritable compensation aux lourdes heures de pratique pédagogique et à l'isolement provincial. Dans une lettre de décembre 1863 à Armand Renaud, Mallarmé évoque son « exil [dans] ce hideux trou de Tournon » et, deux ans plus tard, il écrit au même interlocuteur « [...] je ne saurais, sous peine de déchéance personnelle, rester toujours ... » (*CLP* : 155 ; 185).

exprimées dans les textes plus connus de la maturité¹⁷, indissolublement liés au devenir du mouvement. La pensée poétique précocement forgée est celle qui donnera en fait consistance et cohérence interne à une « école » élargie et mouvante, où, comme nous le défendons également, les notions de dialogue, d'échange et d'ouverture supplantent, à bien des égards, celle de frontière. Le fait qu'il y ait eu une revue et des écrivains symbolistes à Genève, vibrant à l'unisson du Symbolisme au temps où la littérature suisse francophone cultivait étroitement les stéréotypes alpestres et le repli identitaire, en est à bien des égards exemplaire.

Consciente de bénéficier de tout un appareil critique réalisé par de reconnus spécialistes, nous nous sommes souciee avant tout de retrouver et de saisir, à même les textes, le fil de cette « aventure pour le moins singulière de l'esprit »¹⁸, afin de montrer qu'elle s'est développée, qu'elle s'est reliée et qu'elle s'est d'une certaine façon vivifiée au contact avec d'autres trajets non moins exemplaires, contrariant ainsi nombre de discours réducteurs sur Mallarmé et sur le Symbolisme, consacrés par l'habitude. Pour mener à bien notre objectif, nous développerons notre travail selon quatre étapes essentielles, que nous présentons dans l'introduction qui suit.

¹⁷ Réunis *a posteriori* par l'auteur dans *Divagations*. L'ouvrage a été publié en 1897 chez Fasquelle, dans la Bibliothèque Charpentier et trouve son origine dans une panoplie de textes – poèmes critiques, « médaillons et portraits littéraires, articles, essais divers et conférences, préalablement publiés dans diverses revues. C'est le dernier texte relu par Mallarmé avant sa publication.

¹⁸ D'après l'expression de Bertrand Marchal dans sa « Préface » aux *Œuvres complètes (OC, I : XX)*.

PREMIERE PARTIE : MALLARME PLUS MOBILE

J'écoute... A la Vie..., sociale
notamment, au geste populaire
et mondain, Quotidienne

(« Feuilles du 'Livre' sans
rapport direct avec le Livre »,
[f° 227(A)], OC, I : 1052.

CHAPITRE I)- PENSER L'EXOTERISME DE MALLARME

1. Réévaluation du poète

Durant une large partie du XX^{ème} siècle, les études sur Mallarmé et son œuvre se sont caractérisées par un *ensimismamiento* assez évident. Que les commentateurs se soient disputé les adjectifs « obscur », « cérébral », « illisible » solitaire », ou ce qui est plus savant, « ésotérique », importe assez peu, puisque nombre d'entre eux convergent à faire d'une œuvre pourtant variée et complexe, le lieu d'une réflexivité exemplaire : elle s'auto-définit, s'auto-justifie et s'auto-contextualise. Il suffit de passer quelques titres en revue pour noter une telle persistance critique : – *Mallarmé grand prêtre du langage* (1948), *Les clés de Mallarmé* (1954), *L'obscurité esthétique de Mallarmé* (1960), *L'écriture et l'expérience des limites* (1968), *Grammaire de Mallarmé* (1977), *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité »* (1988)...

Comme nous l'avons annoncé au seuil de notre travail, cette question s'est révélée dans la dernière décennie, et plus précisément autour du centenaire de la disparition du poète, un sujet de réflexion chez de nombreux spécialistes reconnus de Mallarmé, qui se sont efforcés de réévaluer certains jugements et surtout de lancer un nouveau regard sur le poète et sur son œuvre.

C'est précisément cette remise en perspective qui fait l'objet de la publication du numéro spécial de la revue *Europe*, en 1998, dédié à Mallarmé. Dès le texte liminaire, intitulé « Oralité, clarté de Mallarmé », Henri Meschonnic dénonce avec un bémol d'ironie, un persistant malentendu complaisamment véhiculé par la *doxa* critique du XX^{ème} siècle : « une essentialisation de Mallarmé » qui, selon lui, a conduit à « une

absence majeure de tout ce que Mallarmé représente » (Meschonnic, 1998^A: 9). Cet auteur propose de vivifier le rapport à l'œuvre du poète, suggérant une « écoute » et une lecture plus attentive et plus directe des textes, dans leurs aspects prosodiques aussi bien que rhétoriques :

[...] c'est fou - écrit-il - ce qu'il y a comme sourds, qui ne voulaient pas entendre que Mallarmé est clair (*idem*)

En prenant exemple sur le célèbre texte de la « Réponse » de Mallarmé à l'enquête de Jules Huret, « Sur l'évolution littéraire », Henri Meschonnic montre la nécessité de se rapprocher du texte lui-même, au-delà des lectures de second degré, car les mots clés sont souvent les plus trompeurs :

[...] c'est vrai, on connaissait tous ce passage, mais je maintiens qu'à force de le connaître on ne le reconnaissait pas » (*Idem*).

Le message, à vrai dire, est bien moins péremptoire que celui énoncé dans l'article « Libérez Mallarmé », publié la même année dans le numéro spécial du *Magazine Littéraire* consacré au poète et intitulé *Mallarmé, naissance de la modernité*. Meschonnic y accuse sans ambages certains exégèses d'« autosacraliser » Mallarmé, et d'accroître son obscurité » (Meschonnic 1998^B : 63-68). Pour définir l'importance des positions et des propositions poétiques de l'auteur de « Crise de Vers », il est nécessaire d'étudier attentivement le contexte où elles se sont présentées.

Toujours dans le même numéro de la revue *Europe*, Gérard Dessons diagnostique, à son tour, certaines « fautes de lecture » de la critique « des sixties », soit au moment de « l'empire du signe » qui ont eu comme conséquence « l'oubli de la poétique du langage qui se constitue, dans le texte de Mallarmé, hors ontologie, hors sémiotique » (Dessons, 1998 : 69), l'accusant notamment d'oublier que Mallarmé est poète, même quand il écrit en prose. A même de réconcilier deux versants souvent

présentés comme contradictoires, on peut rappeler l’assertion même du poète à l’enquête du journaliste Jules Huret, en 1891, « Sur l’évolution littéraire », où il a affirmé « [qu’] il n’y a pas de prose... toutes le fois qu’il y a effort au style, il y a versification » ? (*IDD* : 389).

Déjà Jean-Luc Steinmetz, s’attache, quant à lui, à révéler un « Mallarmé réel » se mouvant dans un « atlas » diversifié : « Paris, les concerts, Méry, la maîtresse plus ou moins possédée, Valvins [...] la Belgique des conférences, l’Angleterre des ‘ lectures ’ » (Steinmetz, 1998^A : 12-21). Le propos, qui entend rompre avec l’image d’un Mallarmé hermétique, semble également présider à la biographie publiée par le même auteur et publiée toujours en l’année 1998. Plus de cinquante ans après le volumineux ouvrage d’Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*¹, la nouvelle biographie *Stéphane Mallarmé, l’absolu au jour le jour*, révèle, parfois avec un brin d’humour, mais toujours de façon précise et minutieuse, que la vie du poète n’a pas été si éloignée qu’on pourrait le croire de l’actualité, de la politique², de l’histoire, des hommes et de l’actualité du temps. Jean-Luc Steinmetz a, certes, pu disposer d’une nouvelle documentation considérable, publiée entretemps- dont les onze volumes de la correspondance du poète, édités entre 1959 et 1985 et les *Documents Stéphane Mallarmé* présentés par Carl Barbier entre 1968 et 1980³ - mais il ne se contente pas d’étaler les faits. Les sept parties qui composent son ouvrage apparaissent comme autant de scènes vivantes, où viennent se croiser des lieux, des personnes, des situations, des signes de l’imaginaire de l’époque, qui ont tous peuplé l’univers de Mallarmé. Visiblement, le biographe délaisse le contrat

¹ Publié en 1942, ce livre reste un ouvrage de référence quand on s’attache à étudier Mallarmé. Dans la note 1 de l’Avant-propos de *Stéphane Mallarmé, l’absolu au jour le jour*, Jean-Luc Steinmetz considère que le livre de Henri Mondor, écrit pendant la Seconde Guerre mondiale, est tout empreint du pessimisme de cette période.

² Il faut signaler à ce propos l’article d’Antoine Compagnon, issu de sa conférence au Colloque Mallarmé à Cerisy-la-salle, où l’auteur met en perspective les rapports – ambivalents – de Mallarmé au régime (Compagnon : 1999: 40-86).

³ Dont la nouvelle série est éditée par Gordon Millan en 1998 chez Nizet. C’est sur cette nouvelle édition que portent les références de notre travail, sous la sigle *DSM* I ou II.

de « neutralité » au profit de la narration, l'essentiel étant que le texte puisse enrichir et préciser le portrait toujours inachevé de son personnage. Ce pacte de lecture assez inusité dans un texte biographique est d'ailleurs proposé dans l'incipit, l'auteur – qui, ne l'oublions pas, est aussi poète – se proposant de « présenter le nouveau *récit* – nous soulignons - d'une aventure poétique et intellectuelle » (Steinmetz, 1998^B: 9). Ce glissement du texte référentiel à un mode « fictionnel », ne concerne toutefois que le choix de la façon de dire, puisque les faits se fondent exclusivement sur les documents mis en lumière tout au long du siècle. Quels que soient les aspects de cette « aventure poétique et intellectuelle » (Steinmetz, 1998^B: 9) que le biographe veuille mettre en relief, son œuvre apparaît soumise à un travail « poétique » remarquablement original. Les événements apparaissent davantage narrés que décrits, créant parfois quelque brouillage entre le fait et le commentaire. Parallèlement, si l'ordre chronologique est scrupuleusement respecté entre les parties, selon un harmonieux enchaînement, au sein même de chacune d'elles il y a des retours ou des renvois presque systématiques à d'autres périodes et à d'autres textes. Tout ceci conduit à une grande mobilité de sens du point de vue de la réception. On ressent bien que l'intention première est de révéler la diversité, voire la complexité d'un homme tout en contradiction, comme le précise l'« Avant-propos » :

Mallarmé lui-même s'est manifesté avec lucidité et confiance dans un *apparaître* incessant dont il serait vain, en tant que biographe, de repousser le chatoiement au nom d'une quelconque d'authenticité » (Steinmetz, 1998^B: 13).

Dans sa communication intitulée « Plutôt la vie » » prononcée au colloque Mallarmé à Cerisy-la-salle, en 1998 toujours, J.-L. Steinmetz évoque encore la tendance de son auteur à la dispersion, voire à la dissimulation⁴ : « [...] lui-même a su modeler

⁴ Il est significatif que la communication de Daniel Oster, dont le texte précède celle de Jean-Luc Steinmetz développe aussi cette question et son rapport à l'ironie qui est « indécidable et partout » chez Mallarmé. Voir « Ce que je pourrais dire de Stéphane Mallarmé » (Oster, 1999 : 5-22).

son apparence, jouer de son aspect » (Steinmetz, 1999 : 31), de sorte que le biographe n'a pu que procéder littérairement : « par la manière dont il fut, il ne peut que nous apparaître littérairement » (Steinmetz, 1999 : 25), affirme-t-il. Le nouveau biographe estime que la méthode de son prédécesseur a étrié l'homme et l'écrivain :

[...] les documents détenus par Mondor ont été filtrés par lui pour mieux affiner une *destinée* pure, totalement vouée aux lettres (*Idem* : 32)

Sa perspective est tout autre :

Mais à la différence de ceux qui tautologiquement se fient à l'œuvre seule pour toucher cet apparaître littéraire, il est de notre propos de penser que l'apparaître littéraire ne se produit qu'à la faveur d'une traversée des contraintes de la vie (*Idem* : 33)

De ce fait, le statut « officiel » du texte biographique est contredit par l'auteur lui-même :

Ainsi donc une vie de Mallarmé ne se contentera pas d'enregistrer ce qui fut ; elle cèdera à la rêverie indiquée... (*Idem*)

Comme nous aurons l'occasion de le développer plus loin cette propension à la *rêverie* est, en effet, dans la littérature mallarméenne, le substrat nécessaire à l'alchimie de la création : il s'agit d'une sorte d'état intermédiaire, entre rêve et sensation, permettant un certain détachement de la pensée, qui refuse de se couler dans une forme rigoureuse. Les poèmes critiques sont exemple de cette nouvelle forme très libre d'exposition de la pensée, recourant à la typographie même de la page pour suggérer une nouvelle forme de méditation esthétique.

C'est à une traversée à mi-chemin entre le rêve et la réalité qu'invite la biographie *Stéphane Mallarmé*. Jean-Luc Steinmetz suit les itinéraires personnels et littéraires de l'écrivain, saisi au fil des années, riches de rencontres et d'événements. Après avoir observé la tendance de la critique à attribuer toutes sortes de qualificatifs d'ordre esthétique au poète - tels que « hermétique » « solitaire », « le poète de la page

blanche », « le poète du livre » - on est frappé par l'atmosphère du temps qui environne toujours telle ou telle phase de la vie de l'auteur, et on sent bien qu'un moment de l'Histoire est présent, avec des réalités vécues, avec des expériences senties. La mode, l'affiche, l'événement historique, les littératures voisines, rien n'échappe à l'intérêt attentif du poète que l'on tient trop souvent pour un être coupé de la réalité et perdu dans les nimbes du rêve. Révélé « au jour le jour », on le suit dans sa quotidienneté, comme on suivrait la vie et la quête d'un personnage, dont le retrait n'apparaît que comme une des faces d'un décentrement presque systématique : d'un côté, le Mallarmé de l'intérieur petit bourgeois, de l'autre, le fervent de la campagne, en tenue de canotier, grand amateur de la nature, loin de la frénésie de la société contemporaine (« Bonheur à Valvins »); l'homme de la parole poétique essentielle et celui des *Anecdotes ou poèmes*, voire des articles des journaux ou des revues de mode très « au goût du jour »; le Mallarmé plus réservé de l'exil de Tournon mais cultivant déjà nombre de relations épistolaires, et celui de « la renommée », des conférences, des lectures, et du « Voyage en Belgique ». La biographie explicite alors le profil singulier de Mallarmé dans le contexte multiple de son époque, met en relief l'intervention personnelle du poète dans des événements marquants, comme « La Fin de Villiers », en 1889⁵, ou la disparition de Verlaine en 1896⁶. Sa participation assidue aux « Banquets », le succès même de ses « mardis » reflètent également le profil en tout mobile d'un homme dont les cinquante années d'existence présentées côtoient un moment exceptionnellement complexe de l'Histoire et de l'histoire des lettres. « Tous ici se

⁵ Avec l'aide de Méry Laurent, de Huysmans et de Dierx, Mallarmé organisera une « cotisation amicale » pour secourir Villiers, atteint d'un cancer de l'estomac. Voir A. W. Raitt « The last days of Villiers de l'Isle Adam » (1954 : 233-249).

⁶ Le 8 janvier 1896. Deux jours plus tard, Mallarmé prononce son éloge funèbre sur la tombe de Verlaine. Le texte est publié dans *La Plume* du 1^{er} février, repris dans *La Revue blanche* le 1^{er} janvier 1897, puis dans *Divagations* la même année (« Verlaine »). Cette même année, Mallarmé préside avec Auguste Rodin à un comité chargé d'une « Souscription pour le monument à Paul Verlaine ». La lettre circulaire est publiée avec ce titre dans *La France Scolaire*, n° 27, février-avril (ce texte se trouve dans *OC*, II : 1742).

croisent, se parlent, rivalisent - écrit Steinmetz - : Parnassiens, Wagnériens, Impressionnistes, Symbolistes, Décadents, Manet comme Whistler ou Gauguin, Debussy comme Rodin, la Loïe Fuller ou les amis de *La Revue Blanche*, les anarchistes et les partisans ou les adversaires de Dreyfus » (Steinmetz, 1998^B : 13). Il n'est notre propos de le développer ici, mais nous aurons l'occasion de revenir sur cette présence de Mallarmé à son époque et de montrer les exemples de participation, d'échanges ou d'interventions qui révèlent un Mallarmé européen et cosmopolite, médiateur privilégié des relations entre poètes et artistes.

Réputé pour son hermétisme, le Mallarmé qui émerge de cette biographie, comme celui de la revue *Europe* a un visage humain. « L'existence de Mallarmé – conclut Jean-Luc Steinmetz dans les dernières lignes de son ouvrage – ne confirme pas l'altière suprématie d'une élite ». Et il ajoute : « elle [son aventure d'écriture] ne fut pas seulement – comme on aurait été tenté de le croire – un acte abstrait perpétré au monde des signes. Chaque phrase, chaque vers, loin d'être impersonnel, résonne d'une singulière humanité... » (Steinmetz 1998^B : 476).

Les célébrations posthumes, ces défis à la « mort », qu'on peut désigner comme postérité, ont cet avantage : ils suscitent des bilans, ils éveillent des perspectives. Nous dégagerons encore, de façon plus sommaire, d'autres indices d'un renouvellement du discours critique sur Mallarmé et son œuvre, toujours en 1998.

A la même occasion, dans son intervention au Colloque Mallarmé à Cerisy-la-salle, un éminent mallarméen, Gordon Millan, dénonçait à son tour le caractère stérilisant des études sur l'auteur orientées par la volonté d'ignorer systématiquement la forte cohésion de l'œuvre. Dans son texte intitulé « Cent ans de critique mallarméenne, bilan et perspectives » (Millan 1999 : 369), l'auteur regrette qu'une œuvre comme celle de Mallarmé ait été objet, tout au long du XX^{ème} siècle, des « commentaires, gloses,

hypothèses et exégèses les plus contradictoires ». Sur un ton incisif et empreint d'ironie, G. Millan dénonce à son tour, sous un angle polémique, la prolifération des études faites au long du siècle sur l'œuvre mallarméenne, au préjudice de son histoire propre :

De même, l'œuvre entière, amputée de son auteur, de son temps et de son propre espace [...] a été une énigme dont il fallait trouver la clef (Millan, 1999 : 373).

Reprenant à son propos une formulation énoncée par Mallarmé au critique belge Arnold Goffin, à l'occasion de la publication du recueil *Pages*, en Belgique, en 1891 - « un poème [disait-il], c'est le mystère dont le lecteur doit chercher la clef » (Millan, 1999 : 370) -, G. Millan met l'accent sur la fragmentation des études sur Mallarmé : « toutes sortes de clefs ont été trouvées ou inventées, introduites ou le plus souvent forcées dans la serrure » de l'œuvre, au mépris de sa cohérence interne et de sa convergence avec le moment historique et critique de la littérature de l'époque.

Ses perplexités rejoignent celles énoncées par Bertrand Marchal à la même occasion. « La plupart des textes mallarméens [sont] trop souvent utilisés comme réservoirs de citations sans que soit prise en compte leur continuité et leur cohérence propre » - écrit-il dans sa communication au Colloque de Cerisy-la-salle (Marchal, 1999 : 281). Responsable, comme nous l'avons déjà dit, de la nouvelle édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé dans la « Bibliothèque de la Pléiade » – éditée en 1998, l'année du centenaire de la mort du poète - cet exégète souligne la nécessité d'envisager l'entreprise littéraire de l'auteur dans le contexte de son temps : « L'auteur d'*Hérodiade* écrit-il n'est pas un aérolithe [...] et il n'est pas en dehors de l'histoire » (*OC*, I : XII) et dans la logique de la double dimension, poétique et critique, de l'œuvre mallarméenne. Offrant les réécritures successives d'un même poème ou d'un même texte, cette nouvelle édition s'avère, comme nous l'avons mentionné plus haut, un outil précieux pour suivre l'évolution esthétique du poète.

S'interroger sur la valeur et sur la fonction de la présence de Mallarmé et de sa pensée dans le contexte du Symbolisme francophone n'est possible que si l'on *re*place l'œuvre et l'homme dans son époque. Pour cela, on ne peut faire économie ni du contexte historique, ni de la biographie de Mallarmé. Le prochain pas sera donc d'essayer de poser certaines balises qui permettent de retracer « du bout des regards », comme l'écrit Mallarmé dans sa « Lettre Autobiographique » à Verlaine du 16 novembre 1885 (*IDD* : 376), le portrait du poète en corrélation à la mobile allure de l'univers qui l'a entouré.

2. Un lecteur *idéal* : des Esseintes

L'absence de rapports interpersonnels peut mener à l'appauvrissement et à une contraignante inanité, même sur le plan poétique. L'échange, bien au contraire, est une condition essentielle à l'enrichissement réciproque. Séparé de ses amis, enlisé dans une petite ville de province hideuse et sans âme et dans une contraignante activité de fonctionnaire⁷, Mallarmé déclarait en 1864 à Armand Renaud son insupportable solitude : « J'ai besoin d'hommes, de parisiennes, de musique et de tableaux. J'ai soif de poètes. [...] Je suis déjà aux trois quarts abruti » (*CLP* : 185). Voilà une déclaration, parmi tant d'autres du poète, qui invite à le reconsidérer, ainsi qu'à son œuvre, au-delà de ce cadre « intra-muros » dans lequel ils sont si souvent confinés.

C'est pourtant dans cet univers aux parfums de décadence du XIX^{ème} siècle finissant, que Mallarmé est portraituré dans *A Rebours* de Joris-Karl Huysmans (1884). «Profondément imbibé » (1978 : 211) des lectures d'autres désœuvrés tels que Poe,

⁷ Voir à ce propos l'article de Austin Gill « Mallarmé fonctionnaire » (1968).

Baudelaire, Corbières ou Villiers c'est le poète raffiné des « Fenêtres » et d' « Azur » que l'exquis des Esseintes veut au premier plan dans sa bibliothèque :

[...] il enjoignit à son domestique de mettre de côté, pour le classer à part (Huysmans, 1978 : 213-214).

Esthète exemplaire, qui a renoncé au suffrage du nombre, Mallarmé est le modèle littéraire par excellence du personnage des Esseintes :

Il aimait les œuvres de ce 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, raffinant sur des pensées déjà précieuses, les greffant de finesses byzantines, les perpétuant en des déductions légèrement indiquées que reliait à peine un imperceptible fil (Huysmans, 1978 : 220)

Héros à l'esprit « fin de siècle », qui inspirera Proust pour son personnage Robert de Montesquiou⁸, le protagoniste d'*A Rebours* cherche désespérément dans le florilège des lectures, comme dans la pratique d'excentricités toutes empreintes d'esprit dandy, des sensations rares, « de nouveaux fumets, de nouvelles ivresses », susceptibles d'apaiser sa « dyspepsie nerveuse » (1978 : 224). Ainsi le voit-on s'engourdir à la lecture des « bizarres et doux vers » (1978 : 220) d'*Hérodias* ou à ceux, « mystérieux et câlins » (1978 : 221) de *L'Après-midi d'un faune*, qui apparaissent véritablement « mis en abyme », au sein du chapitre XIV, en occurrence presque entièrement dédié à Mallarmé. Les éloges adressés à l'art du poète - « une littérature condensée, un coulis essentiel, un sublimé d'art » (1978 : 220)- dominant le discours de des Esseintes dans ce chapitre, qui cite abondamment ses œuvres. La grande aspiration du protagoniste serait de devenir au roman ce que Mallarmé est à la poésie. Son œuvre poétique inspire ainsi plusieurs réflexions sur le poème en prose, forme dans laquelle des Esseintes voit

⁸ Comme l'a écrit Marylène Delbourg-Delphis dans son article « Son altesse fragilissime » dans le numéro spécial « La France fin de siècle » du *Magazine Littéraire*, il représente « un personnage fin de siècle si l'esprit fin de siècle consiste à adorer sans hiérarchie, condamner avec une virulence toute mondaine, observer en toute occasion une arrogance constamment pervertie par le sentiment de la vanité des choses » (Delbourg-Delphis 1986 : 41).

la possibilité d'écrire le roman pur qu'il cherche lui-même⁹. Pour atteindre cette pureté, ce roman devrait s'expurger des préceptes et des préjugés étroits du Naturalisme alors dominant :

Écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendrait le suc cohobé de centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. (Huysmans 1978 : 222)

L'incapacité que manifeste des Esseintes à se rapprocher de la société – « Eh ! Croule donc, société ! Meurs donc, vieux monde », lance-t-il avec véhémence à la fin du roman -, la projection d'un pessimisme qui veut dénoncer la férocité matérialiste d'un monde en manque d'idéalisme, explique peut-être l'image sélective qu'il donne de ses idoles littéraires, autant de chercheurs d'idéal écrasés par la société. Bibliophile, collectionneur d'œuvres d'art, dont les objets rares japonais, pour leur beauté étrange, il se protège ainsi de la réalité ordinaire, guidé par le culte de la beauté et de la jouissance – parfois perverse, parfois raffinée :

Un fragment de l'*Hérodiade* le subjuguait de même qu'un sortilège, à certaines heures (Huysmans, 1978 :219)

La décadence et l'artificiel sont les deux mots d'ordre de des Esseintes, qui se réfugie également dans les auteurs de la basse-latinité ou dans le bar de la rue d'Amsterdam. Dans sa lecture introductive à *A Rebours*, Pierre Waldner constate : « le sens profond de l'œuvre [...] tient à la révolte que nous avons surprise au cœur d'un homme en état d'insurrection contre le monde » (Huysmans, 1978 : 37).

Comme l'observent Michel Bernard, Odile Noël et Gérard Prunelle, dans *Difficultés de Mallarmé*, l'œuvre de Huysmans a promu « bien malgré lui [Mallarmé] en champion du décadentisme » (Bernard *et alii*, 1999 : 174). Et Edmond de Goncourt

⁹ Comme l'a bien signalé Pierre Waldner dans l'Introduction à cette édition d'*A Rebours*, la quête de des Esseintes rejoint, à cet égard celle de Huysmans, qui avait débuté par des romans naturalistes. Ce dernier reconnaîtra d'ailleurs lui-même, dans la « préface écrite 20 ans après le roman », que « cette école [naturaliste] était condamnée à se rabâcher, en piétinant sur place » (*Idem*, 45).

de s'épater, au contact avec Mallarmé, en 1887, de trouver un homme « fin délicat, spirituel, n'ayant rien dans sa parole du logogriphe de sa poésie » (*idem* : 174, note 2).

Accoler une image, forgée avec des intentions précises dans *A Rebours*, au Mallarmé réel, sans préserver le nécessaire entre-deux à la réception d'une oeuvre, soit le décalage entre la réalité et la fiction, peut donner des résultats pour le moins singuliers. On comprend mieux, dès lors, une certaine tendance critique à purifier Mallarmé au point de le cloîtrer dans un univers qui finit par se confondre avec celui de ses personnages. Dans *la poésie de Stéphane Mallarmé*, Albert Thibaudet fut un des premiers à confire Mallarmé dans des attitudes d'un irréparable idéalisme :

[...] plus qu'aucun, Mallarmé vécut comme son Faune dans la poursuite de cette nudité lointaine que, par l'éclair de quelques vers, comme de rapides échappées d'éther, il nous fit entrevoir (Thibaudet, 1912: 101)

C'est un autre Mallarmé, celui notamment des révélations les plus récentes, que nous nous attacherons à accompagner, dans les pages qui suivent ; un être sociable, dont l'esprit artiste s'est nourri d'expositions, de concerts, de banquets, de salons et d'autres manifestations culturelles tellement à la mode sous la Troisième République. Bref, un homme de son temps, conscient des enjeux historiques, artistiques et littéraires qui défiaient les écrivains au moment de l'avènement d'une culture de masse caractéristique de la modernité, mais qu'il a lucidement critiqué, comme en témoignent ses articles ou ses interventions. Un écrivain profondément moderne, chez qui théorie et pratique sont indissolublement liées.

3. Le poème e[s]t son double

Notre démarche ne consiste nullement à suivre une perspective biographique qui tendrait à faire de l'œuvre le miroir de la vie de l'homme. Mallarmé lui-même a plusieurs fois attiré l'attention sur les risques d'une telle assimilation. Quand son confrère belge Albert Mockel lui demande, en 1889, un portrait littéraire pour *Caprice Revue*, le souhait de Mallarmé est qu'il néglige l'anecdote au profit d'une perspective strictement littéraire : «faites-moi comme je puis vous apparaître, de loin et littérairement, voilà l'intérêt» (*Corr*, IV : 277) écrit-il, dans une phrase qui fait écho à cette autre que l'on trouve dans la « Lettre Autobiographique » à Verlaine, où Mallarmé ne donne que très peu de renseignements personnels¹⁰, évoquant plutôt sa « vie dénuée d'anecdotes » (*IDD* : 376). Cette distance entre l'homme et le poète, ce dernier et son objet, qui relève de la célèbre « disparition élocutoire du poète »¹¹, apparaît solidement établie dès les premières années de composition poétique. On la retrouve, en effet, dans une lettre de janvier 1865 : « Devant le papier, l'artiste se fait ». Cette formulation apparaît dans le contexte d'une critique du déterminisme tainien :

Ce que je reproche à Taine, c'est de prétendre qu'un artiste n'est qu'un homme porté à sa suprême puissance, tandis que je crois, moi, qu'on peut avoir un tempérament humain très distinct du tempérament littéraire [...] Taine ne voit que l'impression comme source des œuvres d'Art, et pas assez la réflexion (*CLP* : 227).

On sait que pour Baudelaire, le poète moderne devait se doubler d'un critique. Dans son étude sur « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », il a énoncé cette phrase célèbre :

[...] je considère le poète comme le meilleur de tous les critiques (Baudelaire, 1968 : 517)

¹⁰ Quelques paragraphes seulement, avec des références à la date de naissance, à l'adresse et à la tradition familiale de « fonctionnaires de l'Enregistrement ». Du vécu, le poète qui a à cette époque 43 ans, ne souligne que l'impossibilité qu'il a eu comme poète « de vivre de son art » (*IDD* : 373).

¹¹ Qui devient « histrion ». On retrouve souvent ce terme sous la plume de Mallarmé pour désigner le détachement nécessaire à l'acte de création poétique : « L'écrivain, de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer au texte, le spirituel histrion », in « Quant au Livre ». « L'action restreinte » (*IDD* : 253).

Pour Mallarmé, comme nous allons le montrer, il est un « critique avant tout » (*CLP* : 348) : la poésie est métopoésie, réflexion sur elle-même ainsi que sur les poétiques qui l'ont précédées. C'est cette distance critique qu'il a particulièrement appréciée chez le poète suisse Emile Hennequin, dans son article sur « Edgar Allan Poe », publié dans la *Revue Contemporaine* de janvier 1885. Cet extrait de la lettre adressée à son jeune confrère suisse romand, où il le félicite de la rigueur analytique de son étude, rapproche Mallarmé du Proust du « Contre Sainte-Beuve » : l'œuvre révèle l'homme, et non l'inverse :

Vraiment, oui, avec cette décision lucide dans le choix des faits typiques, tous pris dans l'œuvre (qui nous révèle l'homme mieux que tout), on n'a que faire de s'embarrasser des moyens ordinaires de la critique historique, milieux, précédents, etc, etc... (*Corr*, III : 278).

Le « Maître » va plus loin, lorsqu'il met en relief le mode d'expression poétique tout personnel qui transparaît de ce texte critique d'Emile Hennequin. Il en décèle ainsi des :

...pages d'une intense et concise éloquence et mathématiquement chantante ! (*Idem*)

Les traits relevés par Mallarmé rendent compte d'un aspect essentiel de sa propre personnalité littéraire, quelque peu négligé par la critique, que nous aimerions évoquer dès maintenant : il n'y a pas de frontières entre le poète et le critique, tous deux doivent, de fait, être maîtres du langage. Paul Valéry, un des descendants les plus marquants du « prince des poètes, a, à ce propos, bien souligné le travail clairvoyant et patient sur le langage comme trait essentiel de Mallarmé, dans le sens de « soumettre à la volonté réfléchie la production d'un ouvrage » (« Mallarmé », « Variété », 1957 : 707).

Chez Mallarmé donc, la pensée critique est toujours latente, elle exprime le don d'universelle analogie qui s'établit sous l'enveloppe visible, formelle, du texte, qu'il

soit en vers ou en prose. Car, comme l'observe pertinemment Henri Scepti dans son « Avant-Propos » à *Mallarmé et la prose*, même quand il écrit en prose, le poète « place la prose sous le prisme du poétique – non pas pour la poétiser par le moyen d'artifices et d'ornements, mais pour la révéler quelque sorte à elle-même, en l'assujettissant aux opérations conceptuelles et langagières de la Poésie ou de la Fiction » (Scepti, 1998 : 4).

L'œuvre en prose de Mallarmé, qui, durant trente années de sa vie, n'a cessé de livrer au public ses opinions sur la littérature, sur les arts et même sur l'actualité, est d'ailleurs plus abondante que les poèmes publiés dans les recueils ou repris dans les anthologies. *Divagations*, par exemple, rassemble les textes les plus divers : douze poèmes en prose, des « médaillons et portraits en pied » sur des littérateurs ou peintres contemporains, un texte sur le scandale de Panama jusqu'à un essai sur Wagner, des textes sur le ballet et l'art dramatique. L'ouvrage comporte également « Crise de Vers »¹², l'essai « Quant au Livre », où le poète évoque le Grand Œuvre auquel il entend se consacrer et les textes de ses conférences sur la crise de la poésie française à son époque, données à Oxford et Cambridge, en février 1894, repris sous le titre « La Musique et les Lettres »¹³. L'indice le plus frappant de l'intérêt que portait Mallarmé à la diffusion de ces textes, préalablement publiés dans les revues de l'époque, est le fait qu'il les ait réunis au sein d'un livre destiné à un public plus élargi. Apparemment disparates, ces textes présentent toutefois un trait dominant, qui confère à l'œuvre de Mallarmé une cohérence surprenante : la visée métalittéraire. Cette visée est également perceptible dans deux autres volets de son œuvre en prose : la critique d'actualité ou journalistique- issue de son expérience à la tête d'une revue de mode - ; la correspondance. Si, comme l'a très bien montré Roger Dragonetti dans son œuvre *Un*

¹² Ce célèbre texte est le montage de trois morceaux antérieurs « visiblement modifiés », selon B. Marchal (*OC*, II : 1643) : l'article « Vers et Musique de France » publié dans le *National Observer* du 26 mars 1892 ; l'article « Averses ou critique » publié dans *La Revue Blanche* du 1^{er} septembre 1895 et l'« Avant-Dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil (publié en 1886).

¹³ Également publié d'abord dans *La Revue Blanche* en avril 1894.

fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien, aussi bien la correspondance que le texte journalistique relèvent d'activités de circonstance, elles ne dénotent pas moins « une mise en pratique par excellence du rêve de l'écriture de la *Beauté* » (Dragonetti, 1992 :8), qui finissent par trahir le poète, même s'il écrit, comme dans le cas de la revue féminine, sous de plaisants pseudonymes. Nous aurons à revenir sur ce sujet un peu plus loin. Montrons, pour l'instant, que chez Mallarmé, poétique et métopoétique se trouvent liées en profondeur. Et ce depuis très tôt. Elles s'appellent en s'engendrant l'une l'autre, comme le révèle ce passage d'une lettre de mai 1867, adressée toujours à Eugène Lefébure :

Il [Emile Montégut] parle du Poète Moderne, *du dernier*, qui, au fond, « est un *critique*¹⁴ avant tout ». C'est bien ce que j'observe sur moi... (CLP : 348)

Cette dernière phrase enserme une qualité essentielle du *faire poétique* de Mallarmé, que nous développerons comme un important indice – peut-être le moins attendu – de sa mobilité. Dans les paragraphes qui suivent, il sera question de mettre à jour une conception et une utilisation du texte littéraire - surtout celui de visée métopoétique - qui contrarie l'idée d'autotélicité ou d'ésotérisme, au profit d'une *littéarité* en perpétuel mouvement. Nous la désignerons comme *littéarité centrifuge*. Fondée sur un jeu d'interactions entre prose et poésie, entre poésie et poétique et sur divers procédés de compénétration de l'art plastique et musical avec l'art littéraire, cette *littéarité centrifuge* est à la base des poèmes critiques - ceux-ci relevant, par ailleurs, des ancrages bien plus solides avec le réel qu'on ne pourrait *a priori* le supposer...

Chez Mallarmé en effet – et bien avant les mises en abyme de Gide ou les pages du *Cahier Bleu* de Valéry –, pratique poétique et réflexion théorique ne sont pas seulement corrélées, mais elles s'engendrent inextricablement. Un des signes les plus

¹⁴ La graphie et la majuscule attribuée au mot poète - procédé d'ailleurs récurrent -, et l'italique de l'auteur sont des éléments signifiants.

frappants de cette interaction est le fait que Mallarmé choisit, pour désigner ses méditations sur la littérature, la forme des « poèmes critiques ». Repris par Mallarmé au sein des *Divagations*, ces textes révèlent en effet un usage tout particulier, poétique ou esthétique, de la prose, qui se manifeste tant sur le plan de l'iconographie de la page que dans les choix technico- compositionnels de l'auteur. Dans ces textes, les réflexions *sur* la poésie se fondent sur des processus de création poétique : figures de style, références mythologiques, langage « poétique » - c'est-à-dire détourné de son sens quotidien, simplement référentiel -. Elles s'expriment par une rhétorique propre, à travers laquelle fait irruption un discours poétique riche d'effets - emphatiques, métaphoriques, ironiques - et de jeux verbaux - produits par les rapprochements inusités de mots ou les dislocations syntaxiques. Parfois chargés d'ambiguïté, ces effets créent cette « poétique indéterministe », bien repérée par Yves Bonnefoy¹⁵, foncière du texte mallarméen. Elle a comme fonction de détourner le lecteur d'une prise de sens « immédiate », celle même que l'auteur du « Mystère dans les Lettres » a explicitement rejetée¹⁶. L'usage particulier de la page, et notamment du blanc, l'osmose perceptible, dans certains textes ou bribes entre poésie et musicalité - préfigurant deux traits essentiels du *Coup de Dés* (1897)¹⁷ - confirment sa volonté de dépasser tout code traditionnel, au profit de la suggestion et de l'ouverture sur l'imaginaire onirique. Cette littéarité centrifuge se manifeste de façon particulière dans le poème critique suivant :

LE DEMON DE L'ANALOGIE

¹⁵ Qu'il oppose à celle de « poétique absolue » dans son texte « La poétique de Mallarmé », qui constitue la Préface de l'œuvre *Igitur, Divagations, Un Coup de dés* (que nous utilisons dans ce travail sous le sigle *IDD*). La citation se trouve page 37.

¹⁶ Il y affirme notamment qu'« exhiber les choses à un imperturbable premier plan [est] une entreprise qui ne compte pas littérairement » (*IDD* : 275).

¹⁷ Où l'agencement typographique de la page, la configuration graphique des caractères d'imprimerie, le pliage de la feuille, le jeu avec les blancs, réalisent, selon le vœu exprimé par le poète dans sa « préface » à cette oeuvre, un nouveau mode de coopération entre les arts poétique, pictural et musical.

Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos
lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ?

Je sortis de mon appartement avec la sensation
propre d'une aile glissant sur les cordes d'un
instrument, traînante et légère, que remplaça une
voix prononçant les mots sur un ton descendant :
« La Pénultième est morte », de façon que

La Pénultième

finit le vers et

Est morte

se détacha

de la suspension fatidique plus inutilement en le
vide de signification. Je fis des pas dans la rue et
reconnus en le son *nul* la corde tendue de
l'instrument de musique, qui était oublié et que le
glorieux Souvenir certainement venait de visiter
de son aile ou d'une palme et, le doigt sur
l'artifice du mystère, je souris et implorai des
vœux intellectuels une spéculation différente. La
phrase revint, virtuelle, dégagée d'une chute
antérieure de plume ou de rameau, dorénavant à
travers la voix entendue, jusqu'à ce qu'enfin elle
s'articula seule, vivant de sa personnalité.

(extrait)

« Le démon de l'analogie » ouvre la première série des sept poèmes en prose
composés par Mallarmé autour de 1864¹⁸ et publiés seulement au milieu des années
quatre-vingt, au moment de sa notoriété et de la vogue des jeunes revues décadentes ou
symbolistes. Dans la « Notice » qu'il lui consacre dans les *Œuvres complètes*, Bertrand
Marchal relie le titre choisi pour cette première section des *Divagations* – « Anecdotes
ou Poèmes » avec une intention du poète de prolonger la « description de la vie
moderne » de son illustre aîné, Charles Baudelaire. Or, toujours d'après B. Marchal,
Mallarmé dépasse le cadre des références baudelairiennes, « la vue se prolonge[ant] en
vision, et l'anecdote en rêverie » (*OC*, I : 1329).

¹⁸ De cette première floraison sont publiés, dans *La Revue des Lettres et des Arts*, en 1867,
« Causerie d'Hiver » (le futur « Frisson d'hiver »), « La pipe », « l'Orphelin », d'après les indications
données par Bertrand Marchal dans la « Notice » qui concerne ces textes (*OC*, I : 1327-1331).

Telle est l'impression qui se dégage, en effet, du texte, la pensée du promeneur qui rêve interposant un voile entre lui et la réalité qui l'environne. Sous un décor urbain (« je sortis de mon appartement »), et au rythme des pas du poète « dans la rue », le poème se projette rapidement sur un espace intérieur. Or, cet espace est celui de la méditation poétique, motivée par les sonorités du vers « La Pénultième est morte ». La disposition typographique du texte - la place des deux premiers vers en haut de page, mettant en relief la forme verbale « chantèrent » -, le vocabulaire de la combinatoire musicale, l'abondance des homophonies et des rythmes – remarquons la gradation sonore qui ressort de la résonance des timbres [ã / õ] de la seconde strophe à la récurrence de l'acuité [i], renforcée par les fricatives et les sifflantes [f], [v], dans la troisième – corroborent ce rapport analogique entre poésie et musique. Tout se passe comme si le titre du poème avait délégué à son support matériel le soin de résonner en harmonie avec lui.

D'un point de vue visuel, nous sommes devant un poème qui incorpore, dans sa forme même, l'idée de musique qui l'a inspiré : la disposition des vers, l'utilisation du blanc de la page, et des caractères en italique créent cette impression d'un poème qui se veut non seulement poème mais suggestion d'une forme musicale. Pour reprendre une formulation de Michael Riffaterre, l'illusion référentielle gagne une portée particulière au niveau même de la « signifiante » du poème : « le texte est perçu comme variation sur une structure, thématique, symbolique ou autre, et c'est cela qui constitue la signifiante » (Riffaterre, 1982 : 97).

La démarche sensitive du début du poème – que sous-tend l'association « cordes d'un instrument / voix » -, se double d'une seconde, de nature intellectuelle, ou plutôt métopoétique, par ailleurs empreinte d'humour – «... le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai des vœux intellectuels une spéculation différente ».

Le travail de spéculation métapoétique du sujet déambulatoire, rapporté au rythme de sa marche dans la rue, sa recherche consciente de l'expression poétique la plus suggestive de l'impression suscitée par le vers, met en abyme l'enjeu critique du poème, énoncé avec des notes, dès le titre : « Le démon de l'analogie ».

Ce point d'ancrage dans la réalité préside à la composition d'autres poèmes critiques, qu'il nous paraît pertinent d'évoquer ici pour contrer l'idée d'un poète écœuré par le monde extérieur au point de renier tout rapport au réel¹⁹. Dans « Conflit » par exemple, le poète évoque très directement la forêt de Fontainebleau et fait preuve d'un certain réalisme social. Agacé par les bruits, il observe, depuis sa fenêtre, le piochage journalier des cheminots, dont le travail urbain, qui succède peu à peu au travail rural, se fait l'écho de la nouvelle civilisation industrielle :

Ces artisans de tâches élémentaires, il m'est loisible, les veillant, à côté d'un fleuve limpide continu, d'y regarder le peuple – une intelligence robuste de la condition humaine leur tire l'échine pour tirer, sans l'intermédiaire du blé, le miracle de la vie qui assure la présence. (*IDD*: 107)

La perspective que suit le poète dans sa contemplation est contenue dans ce vers, séparé par les blancs typographiques :

Ainsi vais-je librement admirer et songer (*IDD*: 106)

révélaient l'extrême perméabilité qui s'instaure, là encore, entre l'univers réel et celui du poème, entre déambulation et rêverie.

Quoique partant également de la réalité, la visée métacritique du précédent « démon de l'analogie » enserme ce dernier dans un univers plus fictionnel. Pour utiliser les formules mêmes de Mallarmé, l'assemblage des mots entre eux « par le heurt de leur inégalité mobilisés » - enrichis, comme nous l'avons vu, par une série d'harmoniques et

¹⁹ Ce divorce avec la réalité, grise, prosaïque et inhumaine, est toutefois très présent dans les poésies des années 1883-1884, où il apparaît enveloppé d'un idéalisme utopique aux accents baudelairiens (cf. « Les Fenêtres », « Les Fleurs », « Azur » « Brise marine », « Le Guignon »).

de suggestions – crée cette « neuve atmosphère » qui, partant des éléments de la réalité - objet, image, action -, construit un autre univers, fictionnellement autonome. C’est ce que l’on retrouve dans le célèbre renvoi de Mallarmé à Jules Huret, journaliste de l’*Echo de Paris*, du « monde fait pour aboutir à un beau livre » (IDD : 395).

C’est peut-être dans cette prose (méta)poétique, si particulière à Mallarmé, que l’on perçoit le mieux le travail musical sur la phrase, les variations de rythme, les multiples ambiguïtés de la langue, les motifs éparpillés au long du poème... Au lieu de disparaître, le monde se dissout dans le langage : le langage lui-même s’engage à attiser le mystère, au niveau de la signification des mots, comme en suggérant de secrètes correspondances avec la peinture et la musique. Dès lors, le poème sollicite le même rejet du sens et du langage élémentaire, la même démarche polysémique et polysystématique – puisque fondée sur plusieurs systèmes de signes - de lecture ; l’abandon, somme toute, de modes de lire conventionnels au profit de l’analogie et de l’illusion.

Puisque la traditionnelle scission prose / poésie s’est estompée, ou du moins assouplie, il s’agit de conférer une valeur prosodique au vers en l’investissant de rythme. Et, là encore, Mallarmé est plus près du lecteur qu’on ne le croit. Comme l’a bien mis en perspective Henri Meschonnic, le grand art de Mallarmé se situe au niveau rythmique : le rythme de son vers n’est pas seulement métrique et visuel, il est essentiellement oral. Il exige donc une lecture orale²⁰, la seule susceptible de rendre au

²⁰ Dans « Oralité, clarté de Mallarmé », Henri Meschonnic contrarie l’idée d’un Mallarmé inintelligible et difficile, en mettant l’accent sur l’oralité foncière de son poème : « parce que si on lit Mallarmé rythmiquement, oralement [...] selon son oralité propre, l’oralité tout court, rien n’est plus logique, efficace, immédiatement compréhensible comme un parlé, avec sa segmentation, de séquence en séquence, par groupes » (Meschonnic 1998^A : 5). Henri Meschonnic réitère dans cet article, les idées exprimées dans son Introduction à *Stéphane Mallarmé, Ecrits sur le Livre*, intitulée « Mallarmé au-delà du silence », où il met en relief la diction comme trait distinctif de la poétique de Mallarmé. Il considère l’élocution comme l’ « acte individuel de discours qui, seul, renouvelle le “fragment ordinaire d’élocution” devenu inouï et pourtant fait de mots courants » (Meschonnic, 1985 : 54).

vers sa cohérence et sa clarté. C'est bien ce que prônait « Crise de Vers » (1892), identifiant vers, littérature et rythme :

[...] la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style [...] Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales, s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale (*IDD* : 240).

La poésie, qu'elle soit écrite en vers ou en prose, permet à la langue de « recouvrir ses coupes vitales ». Elle la fait tout entière « baigner dans une neuve atmosphère » aux multiples variations de rythme et de sens ; la création qui en résulte se révélant au lecteur comme quelque chose de jamais vu ou entendu auparavant.

Ainsi, le poème critique de Mallarmé célèbre-t-il la puissance du langage de la fiction capable produire de nouvelles perceptions de la poésie et de la poétique, entendues comme des activités littéraires *analogiques*, puisqu'elles procèdent du même jeu littéraire, allusif ou suggestif, dans une démarche qui comporte plusieurs ouvertures sur d'autres formes de représentation artistique, telles que la musique ou la peinture. Nous touchons ici à l'irréductible modernité de Mallarmé, qui a ajouté de nouvelles dimensions d'art à la poésie.

Le poète a très tôt compris - et mis en œuvre²¹ - que l'usage des mots n'est pas le seul moyen dont le poète peut disposer pour composer son œuvre et que des procédés visuels ou musicaux peuvent transmettre une aura d'associations et de connotations qui enrichissent le poème de nouveaux effets suggestifs. On ne saurait toutefois oublier que ces premiers poèmes critiques ont été écrits - et certains publiés même - dans les années mille huit cent soixante, à l'apogée des doctrines de « l'art pour l'art » ou de « l'art pur », des Parnassiens, « absolus serviteurs du vers, y sacrifiant jusqu'à leur

²¹ Comme nous le montrerons dans le chapitre « Constitution d'une Esthétique ».

personnalité » (*IDD* : 391), comme le dénonce encore Mallarmé, à l'occasion de l'enquête de Jules Huret « Sur l'évolution littéraire », en 1891.

A bien des égards, nombreux poèmes critiques de Mallarmé révèlent que, dès les années soixante, une nouvelle conception de la littérature était née sous sa plume : celle qui consiste à « suggérer », par une composition synthétique, plutôt qu'à « narrer, enseigner, décrire ». Dans cet ordre d'idées, le « démon de l'analogie », intégrant des formes de dire et de faire poétiques nées d'interrelations profondes avec la musique et la peinture, pousse plus loin le sens de « l'universelle analogie » baudelairienne. Alors que Baudelaire se révèle encore très proche du dandy romantique, entre ciel et enfer, entre quête d'un idéal et révolte ou blasphème gratuits, l'attitude de Mallarmé est plus « réflexive », dans la mesure où c'est à travers son travail poétique, son travail sur le langage qu'il cherche à dépasser l'inquiétude existentielle²², dans cette « action restreinte, mais salvatrice : la poésie », pour reprendre le mot d'Yves Bonnefoy (*IDD* : 19).

A la lecture de ses œuvres, nous pouvons donc dire que le « démon de l'analogie » est la tendance majeure de l'esthétique de notre auteur. Qu'il écrive en vers ou en prose, Mallarmé est toujours poète. Cet important trait de sa personnalité poétique est perceptible dans les textes comme « Le Mystère dans les Lettres », « Quant au Livre » « Crayonné au théâtre » ou les « Médaillons ou portraits en pied » (dédiés à Villiers, Verlaine, Poe, Manet, Beckford, entre autres), que l'auteur a lui-même regroupés dans *Divagations* aux côtés des poèmes critiques. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le mentionner, il s'agissait, pour Mallarmé, de constituer un ouvrage dont l'unité et l'architecture adviendraient de ce « sujet de pensée, unique » qui n'est autre que la littérature et « son exquise crise, fondamentale ». Nous nous arrêterons un plus

²² Nous verrons plus loin qu'en contexte tournonnais de « crise » existentielle, la fiction a une valeur rédemptrice, particulièrement au moment de l'écriture d'*Igitur*.

loin sur la phrase célèbre de « Crise de Vers » (1892), texte publié au faite de la gloire de Mallarmé, et également placé par l'auteur au sein du volume. Considéré par plusieurs critiques comme l'art poétique de Mallarmé, ce texte revêt un caractère essentiel pour l'objectif central de notre chapitre, celui de replacer l'auteur dans le contexte littéraire et socio-historique de son époque.

4. Un geste *indémorable*

Littérateur exigeant et conscient de la spécificité de la poésie, Mallarmé n'était pas moins attiré par la mondanité. En témoigne son expérience à la tête d'une luxueuse revue de mode illustrée, *La Dernière Mode, gazette du Monde et de la famille*, dont les numéros furent publiés entre le 6 septembre et le 20 décembre 1874, quatre ans *grosso modo* après l'installation du poète à Paris.

Dans sa célèbre lettre de novembre 1885 à Verlaine, Mallarmé évoque cette expérience comme une sorte d'intermède distrayant par rapport au projet exigeant du Livre :

[...] désespérant du despotique bouquin lâché de Moi-même, j'ai après quelques articles colportés d'ici et de là, tenté de rédiger tout seul, toilettes, bijoux, mobilier, et jusqu'aux théâtres et aux menus de dîner un journal, *La Dernière Mode*, dont les huit ou dix numéros parus servent encore quand je les dévêts de leur poussière à me faire longtemps rêver (IDD : 375)

C'est en effet sous de plaisants pseudonymes féminins - Marguerite de Ponty, miss Satin, Zizi bonne mulâtre de Surate, Olympe négresse - entre autres, qu'il rédige pratiquement seul des chroniques diversifiées, mais toutes en prise sur la vie quotidienne bourgeoise parisienne de l'époque. Un véritable « travestisme littéraire », note Jean-Luc Steinmetz (Steinmetz, 1998^B : 166). La conscience d'adhérer à son temps

ressort de la première livraison, où le directeur de la revue, qui signe du nom Marasquin fait cette note de *Présentation* :

Rien n'est à négliger de l'existence d'une époque : tout y appartient à tous. [...] le monde n'a-t-il pas comme un droit de reprise sur la manifestation la plus profonde de nos instincts ? il la provoque, il l'affine. Tout s'apprend sur le vif, même la beauté, et le port de tête, on le tient de quelqu'un, c'est-à-dire de chacun, comme le port d'une robe (EA : 123)

La revue ne publie pas seulement des textes sur la mode féminine et masculine, mais s'attache plus largement au phénomène de « la réalité extérieure, avec ses paysages, ses lieux [...] moderne image de son insuffisance » (EA : 123), c'est-à-dire de toutes les manifestations de la *beauté moderne*, que ce soient « les toilettes », « les gares », « l'ameublement », « les jeux ». « Disciple » de Baudelaire, comme il s'affirma lui-même dans les années 1866, Mallarmé connaissait vraisemblablement des textes comme les *Salons* de 1845 et de 1846 ou « Le Peintre de la vie Moderne » (1863). Comme l'a montré Maria Hermínia Amado Laurel dans son étude *Itinerários da modernidade* (2001), ces textes posent d'intéressants repères pour comprendre le concept de modernité chez Baudelaire, qui plus est, articulé à sa réflexion poétique²³. Baudelaire y préconisait déjà qu'il fallait se mettre à l'écoute de la vie - ce qui établit dès lors un écho par rapport à la citation des « Notes en vue du Livre » mise en exergue ci-dessus -, afin de mieux apprécier la nouvelle beauté artistique, celle de la peinture notamment. L'auteur d'*Itinerários da modernidade* souligne bien l'*explicit* du *Salon* de 1845 comme « posant les prémisses sur lesquelles se fondera la formulation esthétique de la modernité chez Charles Baudelaire » (Laurel, 2001 : 87)²⁴. Nous en citerons l'extrait suivant :

²³ Voir notamment le chapitre 3 de *Itinerários da modernidade*, intitulé « A Modernidade como espaço e tempo da reflexão poética em Charles Baudelaire » (pp. 69-111).

²⁴ Nous traduisons.

Du reste, constatons que tout le monde peint de mieux en mieux, ce qui nous paraît désolant ; mais d'invention, d'idées, de tempérament, pas davantage qu'avant. –Au vent qui soufflera demain nul ne tend l'oreille et pourtant l'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse (Laurel, 2001 : 87).

S'éloignant toutefois d'un certain pessimisme baudelairien rappelé par l'auteure – Baudelaire voit dans les « cravates » et les « bottes vernies » de ses contemporains une « image de 'notre époque souffrante', un 'symbole d'un deuil perpétuel ' qui semble marquer la civilisation urbaine » (Laurel, 2001 : 88), Mallarmé place délibérément son entreprise sous le signe de la coquetterie. Ainsi en va-t-il de la vie mondaine :

Un petit flacon, soit en ors différents, roses, verts ou jaunes [...] étant un objet indispensable à côté du mouchoir de dentelles, nous n'aurions grade de l'oublier ; non plus qu'un éventail ; en soies noire avec ganse rose, bleue ou grise pour Toilette du Matin en soie blanche avec Tableau pour les cérémonies ... (EA : 117)

Aussi, y trouve-t-on également une multiplicité de rubriques, toutes en harmonie avec la nouvelle société. La décoration d'intérieurs par exemple, très en vogue – « La Décoration ! Tout est dans ce mot ! » (EA : 115) ; la peinture des bibelots ; le jardinage, la gastronomie (« Carnet d'or ») ; une section littéraire, qui comprend des recensions et des publications²⁵, une section de « correspondance avec les abonnées » et même des conseils pratiques, pour « guérir un rhume » (EA : 236) ou des recettes domestiques, telles qu'un « onguent contre les engelures » (EA : 236) ! L'importance croissante qu'acquièrent les loisirs, étroitement reliés au développement économique de la société sous la Troisième République est bien visible dans les rubriques (« Gazette et programme de la quinzaine ») et « Chronique de Paris (Théâtres, Livres, Beaux-Arts,

²⁵ Qui publie des textes d'une diversité d'écrivains, tels que Coppée, Cladel, Daudet, Banville, Mendès, Valade, Sully Prudhomme, Des Essarts...

Echos des salons et de la plage) ». Un parcours rapide des principales rubriques de la revue révèle bien le privilège accordé au « dehors » de la vie parisienne²⁶.

Dans sa note de présentation placée en tête de la première livraison (6 septembre 1874), la direction de la revue indique son objectif d'étendre la portée de la revue à un public plus vaste que l'élite parisienne : [...] nous fournissons les renseignements nécessaires à une personne, même éloignée de Paris, pour suivre de tous les points la Mode (*EA* : 109).

C'est là encore une facette de Mallarmé qui ne peut être perçue et commentée en dehors du contexte socio-historique à l'intérieur duquel elle s'est réalisée. L'intérêt pour la mode vestimentaire et d'intérieur, dans une société mondaine, de plus en plus attachée au culte de l'image de soi est une tendance bien visible au long du XIX^{ème} siècle. On en retrouve le reflet dans les œuvres de romanciers comme Flaubert, Stendhal et Balzac et elle est également perceptible chez les contemporains de Mallarmé, tels que Zola. A son tour, Marcel Proust évoquera longuement les vêtements féminins « appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation » au travers des tenues d'Odette de Crécy ou de la duchesse de Guermantes. C'est en des termes aussi précieux que Mallarmé place, dans le sommaire de la première livraison, cette note qui accompagne la «*Première page*» : « Toilette des premiers jours d'automne, bleu marine et bleu turquoise avec guipure noire perlée » (*EA* : 109). Il se définit d'ailleurs plus loin comme « un historiographe des Toilettes et du caprice qui les varie » et encore un « annotateur des gestes et des faits de Paris » (*EA* : 202 ; 209).

²⁶ Rémy de Gourmont – connu comme « le Sainte-Beuve des Symbolistes » publiera un article très élogieux sur *La Dernière Mode* dans *La Revue Indépendante* en février 1890, rappelant la diversité des sujets d'un « journal plein de surprises, jusqu'en ses rubriques en apparence les moins tentantes » (Gourmont 1998 : 214). Le texte de est reproduit dans Mallarmé et la prose (Scepi [dir] 1998 : 210-214). Voir également la lettre de Gourmont à Mallarmé dans *Corr*, IV : 69, note 1). Dans ses *Promenades littéraires*, III (1909), le critique suggéra encore : « On ferait un bien joli petit volume avec les pages élégantes de *La Dernière Mode* » (Gourmont, 1963 : 29).

L'humour et la virtuosité de Mallarmé se profilent sous les textes. L'anodin, le détail, les choses rencontrées au hasard des circonstances, bref, tout le côté « brut ou immédiat » de la vie, tout cet « universel reportage » qui poserait beaucoup de réserves à l'auteur de « Crise de Vers », trouve ici une observation fine, légère, parfois nuancée, parfois très ironique, dénotant un goût pour le travestissement et des capacités d'improvisation illimitées, comme quand il évoque les nouvelles possibilités de l'éclairage à gaz, qui fait de chaque tombée du jour « une gaie Pentecôte ».

La tentation du factice est d'ailleurs masquée par une sorte de revendication d'un statut de chroniqueur, le pseudonyme fonctionnant comme une sorte de médiation entre la réalité et la revue (nous soulignons):

Intéresser aux habitudes du *beau ordinaire*, c'est un peu notre objet [...]
La vie immédiate, chère et multiple, la nôtre, avec ses riens sérieux...
(EA : 122)

Cette expérience, que l'auteur relate à Verlaine, onze ans plus tard, comme quelque chose qui le fait encore « longtemps rêver », nous révèle donc un Mallarmé aussi enclin que son aîné Baudelaire au « plaisir fugitif de la circonstance » (Baudelaire, 1968 : 553), en reprenant une expression de « La Modernité » du *Peintre de la Vie moderne*. Or, dans la prégnance des reflets du monde extérieur sous ses différents aspects, ce qui frappe avant tout, est la procédure « transitoire » et « fugitive » du chroniqueur lui-même, le caractère « informatif » et « précis » inhérent à ce type de texte cédant irrémédiablement le pas à la fiction et à l'imagination. Comme dans d'autres expériences de chroniqueur quoique exempte de cette aura de frivolité (notamment celle de critique théâtral à l'apogée du Symbolisme, qui sera étudiée plus loin), il semble qu'il existe instinctivement chez Mallarmé une certaine propension au détournement vis-à-vis de ce qui serait un discours plus canoniquement revuiste. L'auteur adopte souvent une démarche plus imaginative ou fictionnelle qu'informatrice,

un style qui sait tirer parti des ressources connotatives du langage. Là encore, on ne peut séparer le critique du poète qui a lui-même soutenu, dans sa réponse à Jules Huret que :

Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification (IDD : 389).

Et Henri de Régnier de noter dans son journal l'élégance précise et précieuse de la phrase mallarméenne, même dans le discours oral :

Toujours cette parole exquise et méditée, qui dit juste, élégamment, et présente les idées sous toutes leurs faces, les fait précises dans l'esprit, les transforme en bibelots de cristal spirituel (Steinmetz, 1998^B : 455).

Roger Dragonetti, qui s'est attaché à révéler cette activité du poète dans comme « une esthétique du quotidien » regrette l'infortune de *La Dernière Mode* dans la critique mallarméenne. Ce critique a justement mis en relief l'alliance qui y est perceptible entre la mode et la littérature : « on aurait tort, écrit-il, de prendre *La Dernière Mode* pour un simple déversoir de faits divers : la création de cette fiction journalistique s'y révèle dans l'art d'extraire, des images de la vie et des couleurs du langage quotidien, une matière subtile de l'esprit » (Dragonetti, 1992 : 101). Aussi, cette entreprise mérite-t-elle d'être intégrée au projet total de l'œuvre²⁷. En effet, les huit numéros de *La Dernière Mode* n'ont pas seulement le mérite de constituer un important échantillon de l'espace-temps contemporain, qui révèle certains usages, certaines habitudes mais surtout les goûts d'actualité. En ce qui concerne la section des recensions théâtrales par exemple, le lecteur de ce journal de mode est frappé non seulement par la précision et le détail apportés par le chroniqueur, mais par un autre aspect qui corrobore l'idée de l'existence d'un dynamisme dialectique entre tous les textes de l'auteur. Mallarmé y manifeste déjà ses positions critiques face aux fondements et au fonctionnement du théâtre contemporain, position que l'on retrouve,

²⁷ L'auteur rejoint par là Jean-Pierre Lecercle qui, dans son œuvre *Mallarmé et la mode* avait montré que « le journal [...] parle, c'est entendu, de chiffons, de frivolités, mais d'une manière poétique » (Lecercle, 1989 :15).

douze ans plus tard, dans les importantes « Notes sur le théâtre » publiées dans *La Revue Indépendante*. Sur la problématique relation du livre au théâtre et ses implications au niveau de la participation du récepteur, du jeu de son imagination - nous verrons qu'elle se trouve au cœur des suspensions et des réflexions dans lesdites « notes »- Mallarmé écrit ceci :

Un livre est tôt fermé, fastidieux, et on laisse le regard se délasser dans ce nuage d'impressions qu'à volonté dégage, comme les anciens dieux, la personne moderne pour l'interposer entre les aventures banales et soi. Quelle inévitable trahison, au contraire, dans le fait d'une soirée de notre existence perdue en cet antre de carton et de la toile peinte, ou du génie : un Théâtre ! (*EA* : 121)

Là encore, les liens intertextuels qui se tissent de façon évidente avec d'autres écrits de Mallarmé nous invitent à revisiter l'œuvre dans sa globalité et sont garants de la cohérence de celle-ci. Dans le chapitre de sa biographie qu'il consacre à cette activité de Mallarmé, Jean-Luc Steinmetz observe d'ailleurs avec justesse : « le Mallarmé des *Divagations* lance ici ses premiers feux, dispersés en mille éclairs qui laissent imaginer l'intensité du foyer interne » (Steinmetz, 1998^B : 167).

Tout aussi inattendu est l'intérêt manifesté par Mallarmé pour l'affiche théâtrale. Dans une des nombreuses lettres adressées par Mallarmé à Emile Zola, le félicitant de *La Conquête de Plassans*²⁸ - « œuvre magistrale », écrit-il –, le poète montre qu'il a bien apprécié et qu'il approuve sans réserve cette nouvelle forme artistique. C'est dans une lettre du 6 novembre 1874:

Quant à moi qui admire une affiche, dessinée et coloriée comme plus d'une, à l'égal d'un plafond ou d'une apothéose, je ne connais pas un point de vue en art qui soit inférieur à un autre (*Corr*, II : 50-51)²⁹.

²⁸ Qu'il louera également quelques jours plus tard dans la sixième livraison de *La Dernière Mode*, à l'encontre des « réflexions » de la presse » (*Corr*, II : 50).

²⁹ Dans les notes toujours riches de détails et de références qui accompagnent les lettres, on peut lire le commentaire suivant des éditeurs, se rapportant au texte cité : « Soulignons cette déclaration importante. Mallarmé lui-même n'avait nullement l'esprit de chapelle de certains de ses disciples et de ses thuriféraires. Son âme comme son esthétique, était ouverte à toutes les manifestations du Beau » (*Corr*, II : 51). Sur la correspondance entre les deux écrivains, voir Léon Deffoux, 1929.

Malgré son esthétique radicalement différente, Mallarmé a toujours témoigné son estime envers Zola : c'est encore le cas dans l'affaire Dreyfus. Le jour même où Zola est condamné pour *J'accuse*, Mallarmé lui écrit qu'il « est pénétré de la sublimité qui éclata en votre Acte » et dénonce de façon clairvoyante les dures réalités de l'arène politique :

Le spectacle vient d'être donné, à jamais de l'intuition limpide opposée par le génie au concours des pouvoirs (*Corr*, X : 106)³⁰.

Les commentaires de Mallarmé sur la perte historique de l'Alsace-Lorraine en 1871 révèlent son sentiment devant les événements de l'histoire contemporaine - et contredisent l'indifférence historique qu'on lui reproche souvent. Ainsi déclare-t-il au *Mercur de France*, en 1897 :

[...] quant à moi, si l'on parle de l'Alsace-Lorraine comme annexée par l'Allemagne [...] la même gêne, insupportable me poigne en 1897 qu'en 1871.

Et le poète de se réjouir, à la même date des relations intellectuelles et sociales entre la France et l'Allemagne :

Quant à l'échange intellectuel, il me semble, dans ma patrie, depuis quelques années fervent – puisque Paris exalte Wagner et Berlin, aux *Blaeter für die Kunst*, naguère, a traduit Baudelaire. J'applaudis (*DSM*, I : 172)

La perte essentiellement humaine de l'autre défaite de 1871, celle de la Commune, lui a inspiré des réflexions poignantes par leur lucidité et leur projection supra temporelle. Dans une lettre adressée à Henri Cazalis, résonnent des images qui éveillent, rétrospectivement, chez nous, celles de grands romanciers du XX^{ème} siècle,

³⁰ Lettre de Mallarmé à Zola, 23 février 1898, in *Corr*, X : 106. Zola avait été condamné pour son engagement en faveur du capitaine israélite Dreyfus – accusé de haute trahison - à une lourde peine, soit un an de prison et trois mille francs d'amende.

tels que Camus ou Saint-Exupéry³¹. Le poète y manifeste aussi son sentiment d'absurdité (« stupeur ») face au retour effrayant de l'histoire. Il écrit à Cazalis le 23 avril 1871³² :

Le Fléau se présente de suite à mon esprit comme le ferait une peste ou toute contagion (je plains les victimes [...] et qu'une impression de stupeur, causée même par le hasard ne conviendrait pas, car on saisit facilement les correspondances en regardant les vingt dernières années (IDD : 508)

Des textes de ce genre gagnent beaucoup à être rapprochés. Ils révèlent qu'il y a encore beaucoup à découvrir sur l'œuvre d'un poète dont on confond souvent la « vie dénuée d'anecdotes » qu'il évoque dans sa « Lettre Autobiographique » à Verlaine (IDD: 376) avec une aliénation historique et sociale qu'il n'a jamais revendiquée. Et tout particulièrement attentif sur le contemporain apparaît également le Mallarmé critique dramatique de la *Revue Wagnérienne* et pour la *Revue Indépendante* d'Edouard Dujardin, dans les années 1885-1887. Comme nous aurons à le développer plus loin, cette expérience amène le poète dans les salles de théâtre contemporaines, lui permet de mesurer la « désuétude de la scène », « l'artificielle élite » de la salle, bref tout le climat délétère qui règne « au lieu divin ». Là encore, Mallarmé ne se contente pas de critiquer. On le découvre plus que jamais engagé à agiter les esprits, énonçant les possibilités de rénovation du genre, extension de sa conception de théâtre qui remonte à *Hérodiade* et qui traverse pratiquement tous les pans de l'œuvre mallarméenne.

³¹ Nous pensons plus spécifiquement à ces deux écrivains. Camus par sa célèbre – et chargée de Symbolisme – comparaison de la guerre à un fléau, à une peste dans le roman *La Peste*, publié en 1947. Quant à Antoine de Saint-Exupéry, il a plus spécifiquement comparé la peste à la guerre civile dans un article écrit en 1936 à la suite de son expérience de reporter pendant la guerre civile espagnole, pour le journal *L'intransigeant*. Sous le titre allusif « Une guerre civile, ce n'est point une guerre, mais une maladie » on peut lire « Il ne s'agit point dans cette lutte-ci de chasser un ennemi hors du territoire, mais de guérir un mal [...] semblable à la peste », in Saint-Exupéry, *Un Sens à la vie* (1956 : 93).

³² La Commune, qui dura trois mois, avait été proclamée le 28 mars. Mallarmé fait vraisemblablement référence aux désillusions de la Seconde République et du coup d'état de 1851. On sait que ces épisodes marquèrent la fin politique d'écrivains tels que Victor Hugo et Lamartine pris dans le chassé-croisé des luttes pour le pouvoir.

CHAPITRE II - AU TEMPS DE LA CRISE DE VERS

1. Tradition et [est] modernité

« Crise de Vers » : le titre, tout d'abord, s'il renvoie aux apories de la poésie face à la toute puissante emprise du roman naturaliste, ne dissimule pas les défis posés aux poètes pour trouver de nouvelles voies, et cela à une époque où la mort de Victor Hugo pouvait créer une césure symbolique dans le champ littéraire poétique des années 1885-1886. Mallarmé s'en révèle conscient, et écrit :

Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter. Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer » (*IDD*: 240)

Mallarmé reconnaît le poids ascendant de l'œuvre de son glorieux prédécesseur, figure colossale de l'histoire de la littérature du XIX^{ème} siècle. Tout poète contemporain en est, forcément, un héritier. Mallarmé affirme d'ailleurs explicitement cette continuité, inhérente, selon lui, au processus de la littérature. Après quelques paragraphes concernant la nouveauté, très actuelle, du vers libre, le poète souligne l'importance d'une relation d'équilibre entre tradition et modernité poétique :

Une haute liberté d'acquise, la plus neuve : je ne vois, et ce reste mon intense opinion, effacement de rien qui ait été beau dans le passé, je demeure convaincu que dans les occasions amples on obéira toujours à la tradition solennelle, dont la prépondérance du génie classique (*IDD* : 244)

C'est toujours dans ce même esprit qu'il affirmera à Jules Huret, en 1891, lors de « l'Enquête sur l'évolution littéraire », en pleine atmosphère symboliste :

Car il faut qu'on sache que les essais des derniers venus ne tendent pas à supprimer les grands vers; ils tendent à mettre plus d'air dans le poème, à créer une sorte de mobilité, de fluidité... Et le volume de la poésie future sera celui à travers lequel courra le motif initial avec une infinité de motifs empruntés à l'ouïe individuelle (*IDD* : 390).

Nous l'avons énoncé plus haut, analysant « le démon de l'analogie » : ce que Mallarmé appelle ici la « mobilité », la « fluidité », c'est ce que lui-même avait pratiqué dans ses poèmes critiques, auxquels il a visiblement imprimé rythme, mouvement, musicalité. Énoncées vingt ans après « le démon de l'analogie », ces réflexions confirment non seulement l'unité de la pensée poétique de Mallarmé mais aussi sa conviction que la porte restait ouverte à tous ceux qui chercheraient un équilibre entre l'ancien et le nouveau, entre le vers « officiel », canoniquement consacré, et de nouvelles formes de versification, capables de conférer au poème de nouveaux effets rythmiques, de l'assouplir et d'imprimer de nouvelles cadences à la diction. Là encore, tant d'un point de vue stylistique que d'un point de vue théorique, Mallarmé a eu un rôle déterminant auprès des jeunes écrivains symbolistes. Toujours dans l'enquête de Jules Huret (1891), le maître du mouvement affirme :

[...] si on est arrivé au vers actuel, c'est surtout qu'on est las du vers officiel ³³[...] N'est-ce pas quelque chose de très anormal qu'en ouvrant n'importe quel livre de poésie on soit sûr de trouver d'un bout à l'autre des rythmes uniformes et convenus là où on prétend, au contraire, nous intéresser à l'essentielle variété des sentiments humains ! Le vers officiel ne doit servir que dans les moments de crise de l'âme ; les poètes actuels l'ont bien compris... (*IDD* : 389).

Et dans « Crise de Vers » le poète revient sur ce diagnostic. Les poètes ont compris qu'au delà de la mesure métrique, le vers doit s'enrichir de nouveaux procédés, tels que le rythme, le nombre de timbres :

Les fidèles à l'alexandrin, notre hexamètre, desserrent intérieurement ce mécanisme rigide et puéril de sa mesure ; l'oreille affranchie d'un

³³ Qu'il associe, dans la même entrevue, au nom de Victor Hugo : « En mourant, le grand Hugo, j'en suis bien sûr, était persuadé qu'il avait enterré toute poésie pour un siècle ; et, pourtant, Paul Verlaine avait écrit Sagesse... » (*IDD*: 388).

compteur factice, connaît une jouissance à discerner, seule, toutes les combinaisons possibles, entre eux, de douze timbres (*IDD* : 242)³⁴

Plusieurs courants critiques ont mis l'accent sur le caractère autarcique de l'œuvre de Mallarmé. Or, ces extraits révèlent bien que le « père fondateur de la modernité » n'est pas un iconoclaste. Ils permettent même d'infirmer l'idée longtemps diffusée par la critique d'une naissance radicale, par rupture avec la tradition, au profit de celle de continuité.

Il n'est pas question de rupture totale, ni d'isolement créateur. C'est avec une grande largeur de vue que Mallarmé énonce la dimension collective de la littérature :

[...] tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées : même il n'en serait qu'un - au monde, sa loi - bible comme la simulent des nations. La différence, d'un ouvrage à l'autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique, entre les âges dits civilisés – ou lettrés (*IDD* : 250)

En suivant le cheminement de la tradition vers l'*invention*, la poésie se trouvera enrichie et diversifiée, et verra de nouvelles aurores. Dans « Crise de Vers » toujours, l'auteur met l'accent sur les « savantes dissonances » (*IDD* : 243) apportées à la poésie par le vers libre ou la musicalité par la main des jeunes poètes tels que Verhaeren, Mockel, Viélé-Griffin, Kahn ou Morice. Il exhorte ses lecteurs à se reporter « aux publications » (*idem*) afin de corroborer la plus value apportée à la littérature par la liberté prosodique et rythmique :

Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple [...] quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument [...] en user à part et le dédier aussi à la Langue (*IDD* : 244).

³⁴ Comme on le verra dans nos analyses du *Faune* (1865), composé de cent dix alexandrins, l'intention de Mallarmé était déjà de desserrer le vers par une « sorte de jeu courant pianoté ». Ce n'est pas un hasard non plus si la version plus connue de 1874 - *L'après-midi d'un faune* - inspirera à Debussy son célèbre « Prélude à L'après-midi d'un Faune ». La première audition à la Société Nationale en 1894, connut dès lors un vif succès.

Mallarmé eut conscience de son rôle propulseur auprès de la nouvelle génération poétique des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. S'il se montre rebelle à la mise en système et en formules, avouant à Jules Huret qu'il « abomine les écoles [...] et tout ce qui est professoral appliqué à la littérature », il reconnaît toutefois - et il n'est pas moins reconnaissant - (de) l'intérêt que lui vouent les jeunes auteurs :

Ce qui m'a donné l'attitude de chef d'école, c'est, d'abord, que je me suis toujours intéressé aux idées des jeunes gens ; c'est ensuite, sans doute, ma sincérité à reconnaître ce qu'il y a de nouveau dans l'apport des nouveaux venus (*IDD*: 392).

Aventure collective à mesure de l'effervescence créatrice et de l'atmosphère cosmopolite de l'époque, la poésie ne perd pas pour autant, aux yeux de Mallarmé, son caractère irréductiblement individuel. Dans les déclarations à Jules Huret, le poète signale « le besoin d'individualité dont les manifestations littéraires actuelles sont le reflet direct » (*IDD*: 389). Cet aspect ressort également de cette belle image de « Crise de Vers », toute enveloppée de sa volonté constante de « reprendre à la musique son bien »³⁵ :

Tout âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, selon la flûte ou la viole de chacun (*IDD* : 244).

Là encore, il n'y a pas de contradiction mais une position très lucide quant à l'équilibre qui doit exister, pour qu'il y ait progression, entre expérience collective et attitudes individuelles. Il existe un ensemble de traits génériques - formels, thématiques, stylistiques - qui permettent de définir une œuvre comme symboliste. Or, chaque poète a sa façon de créer, de composer qui lui est unique. Elle advient de sa *voix* propre, de son utilisation particulière du vers et d'autres dispositifs poétiques. De ce point de vue strictement littéraire, l'œuvre exemplifie l'auteur. Elle lui permet de faire reconnaître sa

³⁵Comme on le développera plus loin, au contraire de certains de ses contemporains, tels que Verlaine, Mallarmé répugne à donner la suprématie à la musique. C'est là aussi une de ses principales suspensions vis-à-vis de Wagner.

spécificité, comme le suggère d'ailleurs ce passage du poème critique « Solennité » (1887), écrit à la gloire de Banville :

[...] l'épuration, par les ans, de son individualité en le vers, le désigne aujourd'hui un être à part, supérieur et buvant tout seul à une source occulte et éternelle (*IDD*: 233)

Or, une telle reconnaissance n'est possible que par l'intervention du lecteur, faute de quoi l'œuvre reste à l'état de silence, comme il est dit, presque aussitôt après, dans le même texte :

[...] hors de tout souffle perçu grossier, virtuellement la juxtaposition entre eux des mots appareillés d'après une métrique absolue et réclamant de quelqu'un, le poète dissimulé ou chaque lecteur, la voix modifiée suivant une qualité de douceur ou d'éclat, pour chanter (*IDD* : 234).

Pour Mallarmé, notons-le bien, la littérature revêt un caractère mixte et dynamique. C'est un acte simultanément collectif et individuel. L'œuvre ne surgit pas *ex nihilo*, par la destruction ou de la négation de ce qui lui a précédé, elle est toujours une conjonction de tradition et d'invention : elle s'individualise à travers un équilibre entre le connu et l'inconnu. D'autre part, Mallarmé conçoit l'œuvre comme une sorte de mécanisme qui met en contact, en les faisant communiquer, l'auteur et le lecteur.

Même dans une œuvre aussi révolutionnaire que le *Coup de Dés*, œuvre qui cherche à proposer « une vision simultanée de la page », et à participer aux « poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose »³⁶, comme l'explique l'auteur dans la préface, Mallarmé a manifesté son respect vis-à-vis de l'ancienne versification. On peut lire, toujours dans la Préface :

Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries (*IDD* : 407).

³⁶ Préfigurant ainsi des aspects considérés aujourd'hui, plus d'un siècle plus tard, comme typiques du modernisme.

L'auteur réitère ainsi l'idée que le passage du vers canonique au vers libre – le passage aussi, d'un courant à un autre - est un processus continu, comme nous l'avons dégagé du texte de l' « Enquête » et de « Crise de Vers ».

2. Les défis de la « crise »

Si nous revenons à ce texte *sur* la littérature, nous constatons que la fusion entre poésie et discours y conserve toute son emprise. Remarquons seulement par quelle phrase commence la première partie de « Crise de Vers » - texte qui est postérieur à celui de « l'Avant-Dire » (1886), mais que l'auteur a placé en ouverture de la section³⁷ :

La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale (*IDD* : 239).

Il suffit de regarder le texte pour voir que cette phrase n'a pas été placée au hasard. Typographiquement, elle est mise relief, détachée du texte par le blanc typographique. Le même effet de contraste est contenu dans l'énoncé, par l'association inattendue entre le mot « crise » et les épithètes qui l'entourent : « exquise », et « fondamentale ». Ce dernier est mis en valeur par sa position, en fin d'énoncé. Le jeu allitératif en *i* irise la phrase de nuances musicales. L'expressivité est d'ailleurs renforcée par les phonèmes auxquels le poète a associé la voyelle *i* : /l/, /s/, /b/, /c/, puis /cr/. Dans cet effet de symphonie en *i*, on reconnaît un procédé typique de notre poète, bien visible dans le poème « le vierge, vivace et bel aujourd'hui », que Guy Michaud a considéré comme une « symphonie en *i* majeur » (Michaud 1971 : 132).

³⁷ C'est la première des douze chroniques données par Mallarmé au *National Observer*, entre mars 1892 et juillet 1893 (publié premièrement dans l'article « Vers et Musique de France », comme nous l'avons déjà précisé.

Qu'il s'agisse d'un texte critique *sur* la poésie ne contraint nullement Mallarmé à user de mécanismes moins « poétiques ». Bien au contraire, Mallarmé tire parti de la musique du langage et des ressources que lui offrent la prosodie et la typographie même, pour mettre en relief, dès *l'incipit*, l'enjeu *actuel* et essentiel de la littérature. Elle vit actuellement (« ici ») une situation de crise, mais celle-ci s'avère exquise et fondamentale étant donné que c'est à partir de la reconnaissance de cette crise qu'elle pourra en extraire son renouvellement. Or, cette phrase renvoie directement au titre du texte qui laissait présager une mauvaise situation – « Crise de Vers » - créant ainsi une riche *ambiguïté*³⁸. Le mot « crise », énoncé à deux reprises, suggère une situation de difficulté, ce qui est contrarié par cette mise en valeur des adjectifs « exquise » et « fondamentale ». Là encore, il faut bien regarder le texte. La célèbre phrase est suivie de cette autre :

Qui accorde à *cette fonction* une place ou la première, reconnaît, là, le fait d'actualité (*IDD* : 251)³⁹.

A l'image de la phrase précédente, où le déictique *ici* ancrerait l'énoncé dans l'actualité, cette phrase postule que *le* (notons d'ores et déjà la valeur singulative du défini) fait d'actualité n'est pas tant la « crise de vers » - face, par exemple à la toute puissante emprise du roman naturaliste – mais « l'exquise crise, fondamentale de la littérature » – en général. Plus encore, cet important énoncé est repris sous le terme « fonction », lequel, comme nous l'avons vu, est un maître-mot du langage métaboétique de Mallarmé. En distinguant la fonction « économique » et utilitaire du langage, voué à la communication immédiate, de sa fonction poétique ou esthétique, Mallarmé fait de la littérature tout entière l'espace privilégié non d'une « crise » - au

³⁸ Nous soulignons, en rappelant la célèbre définition poétique donnée de ce concept par R. Jakobson « l'ambiguïté est une propriété intrinsèque inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref, c'est un corollaire obligé de la poésie » (Jakobson, 1963 : 238).

³⁹ Nous soulignons.

sens courant du terme – mais d'un fécond questionnement sur la spécificité du *langage littéraire* à l'intérieur du vaste ensemble constitué par le langage.

Aux yeux d'un auteur comme Mallarmé, très tôt marqué par le souci de la langue comme par la réflexion sur les rapports entre le langage et la(les) réalité(s) qu'il est susceptible d'appréhender⁴⁰ – le « fait d'actualité » était vraiment de distinguer la littérature – qui, à ses yeux, est une expérience esthétique, « totale », aussi bien du point de vue de la production, que de la réception – d'autres utilisations du langage « comme le traite d'abord la foule », solidement terre à terre :

[...] les mots, les aptes mots, de l'école, du logis et du marché. (*IDD*: 364)

De telles contraintes risquaient, aux yeux de Mallarmé, de banaliser le langage et la littérature, auxquels il attribuait les plus hauts desseins.

Ainsi apparaît-il indéniable que les transformations socio-culturelles des dernières décennies auront motivé ce genre de scissions et le scepticisme de Mallarmé vis-à-vis du traitement de la langue. Le développement massif de la presse, dû à sa démocratisation et à son adéquation à un public de culture souvent indigente - qui explique notamment les grosses diffusions du roman feuilleton, dans les journaux quotidiens⁴¹ - exerce une pression croissante sur les écrivains et une prise de conscience d'une charge de travail, souvent contraignante, pour adapter leur production au goût du public. A une époque où l'écriture était déjà devenue consommation et où dominait la presse à grand tirage, les écrivains étaient souvent conditionnés par les diktats rudes et ingrats des éditeurs, comme par le goût avilissant du grand public⁴².

⁴⁰ Nous reviendrons en détail sur ce sujet dans le chapitre « La Constitution d'une Esthétique ».

⁴¹ L'industrialisation rapproche Paris de la province qui tâche de s'instruire en lisant les publications à grand tirage et bon marché, diffusées par les journaux de la capitale.

⁴² Cet aspect est mis à nu dans le conte « Deux augures » (*Contes Cruels* [1883]) de Villiers de l'Isle Adam. Un jeune écrivain s'adresse à un directeur de journal pour publier sa chronique. L'éditeur

Au seuil même des *Divagations*, Mallarmé se révèle conscient d'une telle emprise, écrivant « nul n'échappe, décidément au journalisme » (*IDD* : 69). Dans « Quant au livre » (1895), au moment où l'auteur propose que « tout au monde existe pour aboutir à un livre » (*IDD* : 267), il présente comme contre-exemple la presse :

Un journal reste le point de départ ; la littérature s'y décharge à souhait. [...] tout ce que trouva l'imprimerie se résume, sous le nom de Presse, jusqu'ici, élémentairement dans le journal : la feuille à même, comme elle reçut d'empreinte, montrant, au premier degré, brut, la coulée d'un texte (*IDD* : 268)

Mallarmé y reproche également les rapports négatifs de la presse de propagande : « Un commerce résumé d'intérêts énormes et élémentaires, emploie l'imprimerie, pour la propagande d'opinions... » (*IDD* : 263). Le même texte contient de nombreuses remarques qui montrent que l'auteur s'est révélé attentif à l'évolution sociale du marché éditorial. Dans l'extrait suivant, nous accompagnons son regard de citadin se posant sur les bazars modernes qui illustrent l'avènement du livre-marchandise :

La mentale denrée, comme une autre, indispensable, garde son cours et je rentre d'une matinée, en dehors, de printemps, charmé ainsi que tout citadin par le peu d'ivresse de la rue ; n'ayant, en le trajet, éprouvé, que devant les modernes épiceries ou les cordonneries du livre, un souci mais aigu et que proclame l'architecture demandée, par ces bazars, à la construction de piles ou de colonnades

Le lançage ou la diffusion annuels de la lecture, jadis l'hiver, avance maintenant jusqu'au seuil d'été : comme la vitre qui mettait, sur l'acquisition, un froid, a cessé ; et l'édition en plein air crève ses ballots vers la main pour le lointain gantée, de l'acheteuse prompte à choisir une brochure, afin de la placer entre ses yeux et la mer (*IDD* : 260).

refuse son travail car il ne publie que des auteurs sans talent, à tonalité spectaculaire. Sous une grinçante ironie, le conte devient une véritable apologie de la médiocrité. Ayant adopté comme devise "Sois médiocre!" (de laquelle il dit lui-même tenir sa « notoriété »), l'éditeur veut certifier « la nullité de cet article » car [...] Il faut bien que l'abonné se figure qu'il lit quelque chose » (Adam : 1989 : 39)

Le rejet du grand public est bien visible dans les options éditoriales de Mallarmé : livres de luxe, tirages limités à un certain nombre d'exemplaires, textes qui ne cessent de se transformer d'une édition à l'autre. Ses choix stylistiques et thématiques dénotent également le refus du langage quotidien, commun et trivial - ou « universel reportage » -, à la portée de tous. Dans nombreux passages de ses articles, Mallarmé ne cache pas son dédain vis-à-vis des prétentions intellectuelles de la classe bourgeoise, qu'il caractérise d'« artificielle élite » (*IDD* : 223). Au théâtre, il dénonce un art sclérosé par l'imitation, accusant la « médiocrité [...] du Vaudeville » qui met en scène « des gens pareils aux spectateurs » (*IDD* : 205).

Qu'il relève de la poésie, de l'essai ou même genre aussi « léger » qu'une revue de mode, le texte de Mallarmé passe « outre » l'usage ordinaire du langage et des mots. Il recherche une expressivité la plus « signifiante » possible. A ce titre, il ne permet pas une lecture univoque, linéaire. L'organisation même des phrases - peu structurées, en apparence - interdit toute lecture cursive car l'ordre même des mots déjoue les habitudes langagières. Construit sur des tournures inusitées, sur des images et des motifs en contraste, les textes sont singulièrement inventifs et porteurs de sens. Aussi, l'interprétation ne se donne-t-elle pas au premier abord, mais demande du temps et du soin. Elle rend ainsi disponibles plusieurs lectures⁴³. Ces particularités de l'écriture mallarméenne⁴⁴ illustrent une attitude exigeante vis-à-vis de l'écriture et de la lecture ; et un refus de ces autres littérateurs, qu'il rejette et méprise, tout en les considérant des

⁴³ Comme le révèlent les multiples exégèses et commentaires qui ont été consacrées – et qui le sont toujours - à ses poèmes.

⁴⁴ D'après Jacques Schérer, l'extrême liberté lexicale, la place de premier plan accordée au nom et à l'adjectif, en détriment du verbe, outre les dislocations syntaxiques, procédés typiques dans la poésie de Mallarmé, dénotent une influence de la phrase latine. Voir son oeuvre *Grammaire de Mallarmé* (1977).

« poètes bons pour l'aumône et la vengeance », des « guignons »⁴⁵ dont il accusait, dès 1862 le manque d'art.

En 1896, au moment où il prônera « Le Mystère dans les Lettres »⁴⁶, Mallarmé réaffirme fortement son refus d'une représentation « brute ou immédiate ». A ses yeux, la littérature n'a pas à reproduire ou à représenter – c'est-à-dire présenter à nouveau le réel. C'est d'une telle attitude « directe » que Mallarmé prend le contre-pied, la qualifiant d'« entreprise qui ne compte pas littérairement » :

D'exhiber les choses à un imperturbable premier plan [...] écrire indûment, [...] pour étaler la banalité ... (IDD : 275).

L'apologie du « Mystère dans les Lettres » était déjà présente, sous sa forme la plus suggestive, dans les derniers vers du petit sonnet « Toute l'âme résumée », donné au *Figaro* l'année précédente⁴⁷, comme réponse à une enquête sur le vers libre – nouvelle marque du lien inséparable du poète et du critique :

[...]
Le sens trop précis rature
Ta vague littérature (OC, I : 50)

On comprend mieux alors le genre de réserves que le maître du Symbolisme émet vis-à-vis de l'œuvre de Zola. Restant à la surface des choses, en syntonie parfaite avec « l'esprit de la foule », elle ne relève pas de la littérature - au sens exigeant que Mallarmé confère à ce terme. Ainsi le dit-il à Jules Huret :

Zola a fait moins, à vrai dire, de véritable littérature que de l'art évocatoire, en se servant, le moins qu'il est possible, des éléments littéraires ; il a pris les mots, c'est vrai, mais c'est tout ; le reste provient de sa merveilleuse organisation et se répercute tout de suite dans l'esprit

⁴⁵ Qu'il oppose aux « mendiants d'azur » ou aventuriers de l'absolu dans « Le Guignon », dont la première version remonte déjà à 1862.

⁴⁶ En réponse à l'article du jeune Marcel Proust, intitulé « Contre l'obscurité », publié dans *La Revue Blanche* du 15 juillet 1896. L'auteur y critiquait, notamment, l'obscurité de la langue utilisée par les symbolistes, dont l'intention serait de dérouter le lecteur.

⁴⁷ Dans le supplément littéraire du *Figaro* (le 3 août 1895), suite à l'article « Le Vers libre et les Poètes ».

de la foule [...] Mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela : les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports... (IDD : 395).

Pour l'auteur du « Mystère dans les lettres », « Lire » est une « pratique ». Aussi, récuse-t-il « l'injure d'obscurité » lancée par le jeune Marcel Proust dans *La Revue Blanche*, répliquant :

Je préfère, devant l'agression, rétorquer que les contemporains ne savent pas lire – sinon dans le journal (IDD : 279).

La force de cet argument a le mérite de révéler, une fois de plus, les appréhensions prémonitoires d'un écrivain comme Mallarmé, face à l'expansion massive d'une culture médiatique.

Mallarmé en énonce très lucidement les enjeux littéraires dans « Crise de Vers ». A la fin d'un siècle au cours duquel la démocratisation de la culture avait entraîné de profondes transformations, une nouvelle ère culturelle commençait : celle d'une littérature industrielle, démocratique et de masse, marquée par le triomphe du roman feuilleton, de plus en plus « populaire », par les nouvelles à scandale et, sur la scène, par le succès du vaudeville⁴⁸. Les principes « réalistes » sur lesquels reposaient ces textes n'étaient pas seulement dictés par des critères de vraisemblance mais également par les horizons d'attente du public auquel ils s'adressaient⁴⁹. Ils devaient correspondre aux images mentales, aux stéréotypes culturels et à l'emploi du langage qui préexistaient à l'œuvre.

Cet idéal de transparence assigné à la littérature et au langage suscite bien des réserves chez Mallarmé, hanté, depuis toujours par la recherche du verbe poétique

⁴⁸ Comme nous aurons l'occasion de le développer dans le quatrième chapitre de notre thèse.

⁴⁹ Nous reprenons une tirade du personnage de l'éditeur dans « Deux augures » assez emblématique à ce propos : « Le public ne lit pas un journal pour penser ou pour réfléchir, que diable ! On lit comme on mange. » (pp. 41-42).

susceptible de traduire l'idée qui se cache sous le « rien qu'est la vérité ». Aussi affirme-t-il avec force dans « Crise de Vers » :

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 (*IDD* : 248).

C'est assez l'heure de « crise » pour passer en revue les différents signes qui la balisent. La vogue énorme du vaudeville, confiné en des thématiques et des procédés médiocres, familiers à tous, l'expansion de la presse et la diffusion massive du roman feuilleton, l'hégémonie du Naturalisme, qui rétrécit la représentation en littérature sous prétexte d'une méthode objective et scientifique : autant de phénomènes récents qui marquent la littérature de l'époque. Dans *La crise littéraire à l'époque du Naturalisme*, Christophe Charle met en relief les écarts considérables qui caractérisent la production des écrivains, de plus en plus soumis aux exigences du marché. La marginalisation de la poésie est un phénomène manifeste : « un roman de Zola, écrit-il, est tiré à 100 000 exemplaires et un recueil symboliste à 200 » (Charle, 1979 : 35). Présent à la réalité de son temps, Mallarmé, a observé cette situation et l'a vécue au plus profond de lui-même, ayant dû, par nécessité alimentaire, se plier à un métier de professeur qu'il abhorrait⁵⁰. Comme il l'a écrit dans sa « Lettre Autobiographique » de novembre 1885 à Verlaine, Mallarmé est conscient de vivre à une époque où il est impossible « pour un poète de vivre de son art, même en l'abaissant de plusieurs crans » (*IDD* : 373).

Mais une telle situation posait également de nouveaux défis aux écrivains, en vue du renouveau et de la vitalité de la littérature. Selon Mallarmé, une nouvelle logique devait présider à son questionnement : le « double état de la parole ». Le célèbre

⁵⁰ Mallarmé a été professeur d'anglais entre 1863 et 1894 c'est-à-dire durant pratiquement toute sa vie poétique.

passage de « Crise de Vers » - repris de l'« Avant-Dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil (1886) - apparaît parfaitement ancré dans la réalité contemporaine :

Un désir indéniable à mon temps est de séparer, comme en vue d'attributions différentes, un double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains (IDD :251)

Tel apparaît, aux yeux de Mallarmé, le grand enjeu de la littérature : l'utilisation du langage à des fins esthétiques (de production et de réception). Le pouvoir d'invention conféré au langage, sépare désormais *la littérature* d'autres utilisations du langage. A l'exception de toutes les autres formes de communication, verbales ou écrites - les virgules qui délimitent la phrase soulignée dans le texte le mettent en relief –, seule, la littérature a le pouvoir d'inventer un nouveau langage, littéraire ou esthétique, de « donner l'initiative aux mots ». Quoique partant du monde empirique, ces mots créent cette autre réalité, avec ses composantes et modalités propres, qui est l'œuvre d'art.

Dans *La Musique et les Lettres* (1894), qui est un de ses derniers essais publiés⁵¹, Mallarmé est péremptoire :

Oui, que la Littérature existe, et si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout (IDD : 354)⁵².

De ce point de vue, il existe donc bien des analogies entre le processus naturel de création et le processus artistique. Comme l'a montré M. Paul Bénichou, c'est à ce niveau que l'esthétique de Mallarmé se sépare de la métaphysique platonicienne. Chez

⁵¹ Issu des conférences à Oxford et à Cambridge, en mars 1894, publié en avril de la même année dans *La Revue Blanche*.

⁵² Il questionnait, de façon rhétorique, quelques paragraphes plus haut « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il ? » (IDD : 353).

Mallarmé, le texte en lui-même « est générateur et signe de l'idée, il se sépare de la réalité brute des choses particulières par la notion pure [...] et le langage est l'instrument de cette fuite et de cet envol musical vers le Beau poétique » (Bénichou, 1995 :44). Cet *au-delà* n'est plus l'idéal baudelairien⁵³ mais le langage poétique dans le contexte déictique – ici et maintenant - de l'œuvre littéraire : « car cet *au-delà* – préconise Mallarmé dans *La Musique et les Lettres* (1894) - « est l'agent et le moteur [il est] le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire (IDD : 356).

De ce point de vue encore, il faut encore rappeler les lectures de Mallarmé par Paul Bénichou. C'est en évoquant précisément le pouvoir concédé par le poète au langage poétique que l'auteur de *Selon Mallarmé* répond à Jean-Luc Steinmetz (1998)⁵⁴ sur la question de « l'occultation du sens » traditionnellement attribuée comme caractéristique individualiste de notre poète :

Quelle autre chose existe dans les mots du poème, que leur sens, et qui mérite d'être, au jugement de Mallarmé, tenu pour plus important que tout le reste ?[...] C'est donc le texte verbal lui-même, tel qu'il est, qui est sacré, et pas seulement le code de contraintes ou de licences auquel il s'est soumis.(Bénichou, 1998 : 59).

Créer un langage nouveau, inédit, inouï, en exploitant toutes les ressources suggestives du lexique, de la syntaxe, du rythme, en empruntant, aussi, d'autres mécanismes de fiction qui appartiennent à d'autres formes de représentation artistique, comme la musique ou la peinture. C'est ce que prône encore « *La Musique et les Lettres* »:

⁵³ Poète de « fond tempéramental romantique », comme l'a souligné Maria Hermínia Amado Laurel (Laurel, 2001 : 21), le poète est « semblable au prince des nuées », recherchant, dans ses élans vers l'idéal, à retrouver une harmonie perdue à tout jamais et dont il ne reste, sur le bas monde que des traces auxquelles seul le poète, l' élu, serait sensible. De là l'importance primordiale accordée à l'imagination comme compensation à toutes les rebuffades subies par le poète albatros et comme « racine de la création poétique » (Laurel, 2001 : 22 et suiv.).

⁵⁴ Dans le cadre d'une entrevue réalisée pour le *Magazine littéraire* dédié à Mallarmé.

Je pose, à mes risques, esthétiquement, cette conclusion [...] que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'idée (IDD : 359).

Vu sous ce prisme, *Un Coup de Dés* - dont le premier état est publié trois ans plus tard dans la revue internationale *Cosmopolis*⁵⁵ - constitue un aboutissement du rêve d'*art total*⁵⁶, qui revient souvent dans le discours métapoétique de Mallarmé, et qui a tant inspiré le mouvement symboliste⁵⁷. De façon admirable, le texte déploie de multiples analogies avec d'autres formes artistiques comme la peinture et la musique, impliquant ainsi une lecture « totale ». Jouant délibérément sur le décor de la page « selon une visée simultanée » (IDD:406), *Un coup de dés* réalise cette poésie aux qualités picturales et musicales⁵⁸, que Mallarmé avait idéalisée dès les premières ébauches du « grand œuvre ».

Une fois encore, à de larges années de distance, les différents textes de Mallarmé créent des interférences insoupçonnées. En juillet 1865, au moment où il composait son *Faune*, le jeune poète de Tournon écrivait à Cazalis :

Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture par lesquels devra passer ta pensée, tant belle soit-elle, pour être poétique (CLP : 248).

Il s'ensuit que l'*obscurité* relève d'un travail sur le poème, en utilisant même des techniques relevant d'autres arts, non tant pour dissiper le sens mais pour le suggérer le

⁵⁵ Le 4 mai 1897.

⁵⁶ Nous faisons allusion au concept « œuvre d'art total » d'après la terminologie wagnérienne (Gesamtkunstwerk), que le musicien autrichien a développé théoriquement dans *Das Kunstwert der Zukunft* (1849) (*L'œuvre d'art d'avenir*) pour prôner la fusion de tous les arts. Comme nous aurons l'occasion de le développer, les idées esthétiques de Wagner ont intéressé Mallarmé, et lui ont inspiré plusieurs textes, dont le célèbre « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », publié le 8 août 1885 dans la *Revue Wagnérienne*.

⁵⁷ Et que l'on retrouvera au XX^{ème} siècle cœur des avant-gardes littéraires. On songe par exemple, aux très beaux *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire.

⁵⁸ Dès lors reconnu par André Gide qui lui écrit, aussitôt après la lecture du texte, son « émotion très semblable à celle que donne telle symphonie de Beethoven » (lettre d'André Gide à Mallarmé, du 5 mai 1897, apud Jean-Luc Steinmetz, 1998^B : 447).

plus possible. Certes, le langage est le principal instrument de cette entreprise. Aussi, le premier effort sera-t-il d'en gommer l'aura référentielle ordinaire, immédiate, qui est inessentielle à l'expression esthétique - et à l'émotion esthétique que le poème devra éveiller chez le lecteur.

3. Les défis du texte

La question de la réception de l'œuvre, sur laquelle on sait que Hans Robert Jauss établit son herméneutique, créant une « provocation » exemplaire dans les études littéraires des années 1970⁵⁹, est omniprésente dans le discours critique de Mallarmé. C'est là une facette de son « exotérisme » qui invite à revenir sur la présumée « obscurité » du poète. Il en a lui-même expliqué sa conception à Jules Huret - qui lui lançait cette « grosse objection » - en se référant, justement, au rôle du lecteur :

C'est, en effet, également dangereux [me répondit-il] que l'obscurité vienne de l'insuffisance du lecteur, ou de celle du poète ... mais c'est tricher que d'éluder ce travail. Que si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu, il faut remettre les choses à leur place. Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature – il n'y en a pas d'autres – d'évoquer les objets (*IDD* : 392).

Ce passage se révèle très important dans la mesure où l'on a souvent associé l'obscurité de Mallarmé à une conception *textualiste* de la littérature. Ce qui est mis en évidence par le poète, c'est une idée exigeante de poésie, qui n'autorise pas les procédures de lecture « rapides » et qui veut même en constituer l'antidote. L'obscurité ne vise pas générer l'incommunicabilité mais elle s'oppose à une consommation, disons pragmatique, du littéraire. L'obscurité que prône et que pratique à dessein Mallarmé

⁵⁹Bénéficiant des travaux de Roman Ingarden dans le domaine de la phénoménologie, Hans Robert Jauss est communément associé aux études de réception, à partir de son oeuvre *Pour une esthétique de la réception* (1978 pour la traduction française). Voir aussi W. Iser, (1985, trad. franç.).

s'apparente à ce que H. Robert Jauss et son Ecole de Constance ont appelé « l'horizon d'attente » (*Erwartungshorizont*)⁶⁰ : une pré-compréhension avec laquelle le lecteur ouvre le livre. Mallarmé pose l'idée de l'œuvre poétique comme une énigme et comme un travail, non comme une œuvre d'art close et achevée. Par contre, pour apprécier l'œuvre d'art littéraire, ce lecteur doit être compétent, c'est-à-dire capable de dépasser le niveau *immédiat, élémentaire*, du texte, le « concrétiser », l'actualiser, à travers tout ce que peuvent lui suggérer la sémantique des mots, leur disposition, leur prosodie. C'est en ce sens également que Baudelaire a prôné une conception exigeante « de la langue, de l'écriture, prise comme opérations magiques, sorcellerie évocatoire » comme il l'a écrit à propos de la création poétique (Baudelaire, 1968 : 626). Et Mallarmé considère ce principe d'*allusion* comme le but de la littérature. N'est-ce pas là une belle apologie de ce que Jauss formule, plus d'un demi-siècle plus tard, comme l'« expérience esthétique »⁶¹ ? Quant au mot *énigme*, que l'on retrouve souvent sous la plume de Mallarmé, n'est-il pas aussi un bel éloge à ce qu'on pourrait appeler aujourd'hui une compétence fictionnelle du lecteur en face de l'ouverture toujours virtuelle du texte ? Mallarmé définit de façon parallèle une tâche et pour l'écrivain et pour le lecteur. Il n'hésite pas à utiliser le mot « travail ». Sans ce pacte coopératif, il ne peut y avoir de jeu littéraire : « c'est tricher que d'éluder ce travail » peut-on lire dans le texte cité précédemment.

Lire, comme nous l'avons vu, est pour Mallarmé une *pratique*, un *travail* analogue à celui de l'auteur (et en connivence avec lui). Aux yeux de Mallarmé, la

⁶⁰ Rappelons l'acception donnée par H. R. Jauss : « Le nouveau texte évoque pour le lecteur l'horizon d'une attente et de règles qu'il connaît grâce aux textes antérieurs, et qui subissent aussitôt des variations, des rectifications, des modifications ou bien qui sont simplement reproduits » (Jauss, 1978 : 49)

⁶¹ Comme l'a bien souligné H. R. Jauss, pour qu'il y ait histoire de la littérature, il faut qu'il y ait des lecteurs qui perçoivent les œuvres littéraires, les accomplissent dans un certain sens, dans la concrétisation esthétique : « L'historicité de la littérature ne consiste pas dans un rapport de cohérence établi a posteriori entre des 'faits littéraires', mais repose sur l'expérience que les lecteurs font d'abord des œuvres » (Jauss, 1978 : 46).

circularité herméneutique est constitutive de l'œuvre littéraire. Il n'est pas de notre propos de traiter ici de tout ce que l'esthétique de la réception doit à ce poète, pourtant si réputé pour son hermétisme, tout comme à cette génération symboliste qui a mis en valeur le processus de la suggestion. Mais on doit renverser l'aura ésotérique, structuraliste avant la lettre, dont on enveloppe assez souvent une œuvre consciemment ouverte. Nous proposons par la suite de démontrer que l'œuvre de Mallarmé est un défi adressé au lecteur, invité à expliciter le sens du jeu que le poète s'est évertué à dissimuler.

Au seuil même de ses œuvres, l'auteur fait souvent allusion au travail du lecteur. Dans la préface à *Un Coup de Dés*, l'auteur pose quelques pistes de lecture, lorsqu'il discourt sur la question des « blancs », l'utilisation diversifiée des caractères d'imprimerie et l'utilisation de la page. La dimension « totale » conférée à son poème, grâce à la fusion de plusieurs procédés artistiques, présuppose un pacte de lecture également fondé sur plusieurs sens. Le poète s'en révèle conscient, écrivant, avec quelques notes d'humour : « elle [cette Note/Préface] apprend, au Lecteur habile, peu de chose [...] mais peut troubler l'ingénu » (*IDD* : 405).

De la même manière, l'exergue placé par Mallarmé au seuil de l'énigmatique *Igitur* (1869) constitue un véritable protocole de lecture :

Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même (*IDD*: 41).

Lire, c'est participer à l'invention poétique du sens. Lire est bel et bien une *pratique*, dans la mesure où cette activité dégage l'œuvre de l'immobilité de son support, comme peut le suggérer, allégoriquement, cette image qui ouvre le poème « Eventail de Madame Mallarmé ». On y reconnaît des traits caractéristiques du Symbolisme - élégance raffinée, sensualité, étrangeté et surprise :

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du Logis très précieux... (OC, I : 30)

Le « comme » du premier vers corrobore le rôle heuristique du « *comme si* » dans le pacte de fiction qui s'établit entre le texte et le lecteur, à travers le langage poétique. Comme l'a bien noté Jacques Rancière, « l'éventail est [...] l'emblème élémentaire de l'œuvre de fiction en général : la magnificence du pur mouvement de l'apparaître et du disparaître, l'écume d'or du vers qui recule toute ligne d'horizon pour y instituer le jeu glorieux de l'infini et de rien. Apparaître et disparaître » (Rancière, 1996 : 49)

Car le meilleur du poème est au-delà : au-delà des choses, au-delà des mots, au-delà du vers – d'où la projection vers le futur, dans le troisième vers. Le mystère poétique s'éprouve davantage qu'il ne se voit. La poésie, écrit Mallarmé, exprime « ce qui ne se dit pas du discours » (IDD : 279), c'est-à-dire qu'elle attribue au mot un pouvoir de suggestion et d'incantation qui va au-delà du dit. Comme le mouvement de l'éventail, celui du texte est de va et vient, l'objet ne prenant son sens qu'à travers cette démarche (« battements »). Au lecteur donc de déplier la multitude des plis, à travers une patiente investigation : « strictement, j'envisage [...] la lecture comme une pratique désespérée », a écrit l'exigeant poète dans « La Musique et les Lettres » (IDD : 355). Cela est d'une importance capitale : lire, aux yeux de Mallarmé, exige un effort de dépassement du sens courant des mots, de l'usage habituel de la syntaxe et des limites traditionnels du vers.

«...le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai des vœux intellectuels
une spéculation différente. La phrase revint, virtuelle, dégagee d'une chute

antérieure... » : tel fut, on s'en souvient, le procédé du poète du « Démon de l'analogie », démarche spéculative, la même qui, comme nous le démontrerons, permet au rescapé de Tournon la découverte du pouvoir « glorieux » de la fiction. Tel doit être aussi le chemin du retour par la lecture : conférer un sens au vers, au rythme, au mot, une entreprise d'autant plus acérée que le langage a été opacifié à dessein par une série de procédés, et que l'organisation verbale même du poème fait sens - on l'a vu dans ledit poème critique. C'est donc un *travail*, une tâche qui demande au lecteur une attention et une « patience d'alchimiste » identique à celle qu'y a engagé l'auteur. George Steiner remarque très pertinemment à ce propos, dans *Langage et silence* à propos de l'emploi du mot chez Mallarmé :

Mallarmé se servit des mots courants d'une façon occulte et énigmatique ; nous les connaissons tous mais ils nous tournent le dos (Steiner : 1969 : 53)

A une esthétique de l'inspiration et du jaillissement verbal, typiquement romantique, fondée sur la traduction sincère d'émotions et de sentiments vécus et sentis, succède ainsi une esthétique de l'*effet*, résultant d'un travail sémantique, métrique et prosodique d'une grande subtilité.

Comme l'a signalé Jean-Pierre Reynaud, si l'ambition du Livre à déchiffrer procède du romantisme, la façon d'écrire ce livre - la visée même - sépare radicalement un Mallarmé d'un Victor Hugo. Chez celui-ci, une œuvre comme les *Contemplations* réalise « le vieux songe romantique d'un univers déchiffrable ». Le poète des « Châtiments » « dit le mystère impénétrable du monde en un texte admirablement 'monté' ». Toute différente, l'entreprise d'*Un coup de dés*, quoique fondée sur une thématique identique : « par un mimétisme génial [Mallarmé] dit l'écume du monde par l'écume du texte [...] où peut se déceler toute [s]a modernité poétique » (Raynaud, 1998 : 205-206).

Conçue ainsi tout à la gloire de la fonction esthétique de la littérature – du double point de vue, de la production et de la réception –, l’obscurité mallarméenne relève également d’une position très ancrée dans la réalité socio-culturelle de l’époque : la distance qu’il prône, toujours, entre l’œuvre d’art et le bourgeois (qu’il honnit pour sa bêtise vulgaire, pour son utilitarisme, à l’instar, du reste, de ses contemporains, comme Villiers de L’Isle Adam⁶²). C’est là un nouvel aspect qui ne surgit pas hors de l’histoire et hors du temps, mais qui se révèle comme le symptôme des appréhensions d’un poète tel Mallarmé face à une société matérialiste qui réduit la littérature à de triviaux desseins.

Cette façon si actuelle d’envisager la littérature et les « effets » qu’elle doit viser - la notion d’*effet*, si présente dans la réflexion métacritique de Mallarmé, devance les théories de la réception de notre siècle, de Jauss à Iser et révèle bien la position lucide et clairvoyante – plus qu’ésotérique ou autosuffisante – de l’auteur face aux défis qui se posaient aux écrivains.

C’est dire aussi la richesse et la fécondité d’une entreprise telle que le « poème critique » mallarméen, simultanément discours sur la poésie et ancrage dans l’univers socio-historique contemporain. Le fait que Mallarmé nie farouchement une conception de littérature pervertie dans son essence n’implique pas un divorce avec la réalité de son temps ; ni, en termes d’options esthétiques, une poésie du « signe sans référent », qui se nourrirait de pures notions. C’est, une fois encore, prendre le contre-pied d’un cliché, celui qui perpétue l’image du poète de Tournon, « mordant au citron d’or de l’idéal amer » (« Le Guignon »), et pour lequel la pratique poétique constituerait – à l’image de

⁶² Comme il l’affirme explicitement, dans une lettre à Mallarmé : “Le fait est que je ferai des bourgeois, si Dieu me prête vie, ce que Voltaire a fait des «cléricaux», Rousseau des gentilshommes et Molière des médecins. Il paraît que j’ai une puissance de grotesque dont je ne me doutais pas. Enfin nous rirons un peu.” (Lettre du 11 septembre 1866, citée par Pierre-Georges Castex dans l’introduction à l’édition des *Contes Cruels* (1989 : 11).

Nous retrouvons, par ailleurs, ce fond critique chez le protagoniste *Tribulat Bonhomet* (1887), incarnation de l’esprit bourgeois, dont il représente la bêtise et la banalité.

des Esseintes –une sorte d’antidote aux horreurs du monde. Là encore, mieux vaut préférer le mot progression à celui de rupture. Au dualisme traditionnel de l’art et de la réalité, Mallarmé substitue le rapport fictionnel du texte littéraire à la réalité, par lequel, grâce au procès du sens - ou à l’ « obscurité » - que le langage poétique enserme, la réalité s’affirme avec une nouvelle dimension. Les textes de souche plus fictionnelle, mais aussi les articles ou essais à visée métadiscursive - le style de Mallarmé restant le même -, présentent souvent des ancrages très concrets dans l’univers réel et dans la culture contemporaine. Aussi, sans vouloir cerner, dès ici, la problématique de la relation entre littérature et réalité dans toute l’étendue de ses avatars chez Mallarmé, pouvons-nous au moins rappeler l’importance qu’a revêtue le rapport au monde dans les principales définitions de la littérature de l’auteur : « le monde est fait pour aboutir à un beau livre » (*IDD* : 395), a dit Mallarmé en 1891, au terme de l’entrevue qu’il avait donnée à Jules Huret⁶³. Ce livre, qui serait le devoir par excellence du poète, devra révéler l’univers. L’auteur l’a auparavant écrit dans la « Lettre Autobiographique » à Verlaine (1885) :

[...] l’explication orphique de la Terre...(*IDD* : 373)

et il l’a réitéré dans un texte de 1886, repris dans *Divagations* :

Un Livre explication de l’homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature... (*IDD* : 399)

L’idéal poétique mallarméen vise donc à la constitution d’une œuvre dont la cohérence formelle et métaphysique serait « écrite dans la nature », et que le poète devrait traduire, par les moyens propres à son art. On voit bien que l’œuvre ne peut se construire sans un point d’ancrage dans le réel : ce peut être l’image d’un cygne, celle d’une forêt, un éventail, les calices des fleurs... C’est pourquoi il apparaît réducteur d’envisager l’œuvre de Mallarmé d’un point de vue seulement autotélique, refusant

⁶³ Et réitéré dans « Le Livre instrument spirituel » : « Une proposition qui émane de moi [...] tout, u monde, existe pour aboutir à un livre » (*IDD*, 267).

toute référentialité⁶⁴. Dans le même ordre d'idées, Mallarmé n'a jamais soutenu une conception de langage unique, divorcé du langage lui-même et du monde. A ses yeux, le langage n'est pas une fin, mais un instrument de travail poétique, d'analyse. Aussi, permet-il d'accéder à la connaissance de l'homme et du mystère qu'enserme l'existence. Selon la définition mallarméenne de la poésie, celle-ci doit être «expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence... ».

Pour « vaincre le hasard », il faut conjoindre les deux aspects, la nature et le mystère, pour les fixer dans un univers verbal dont la beauté ne soit pas transitoire :

Transposer un fait de nature [...] selon le jeu de la parole (*IDD* : 251)

[...] Cette visée, je la dis Transposition (*IDD* : 248)

redit l'auteur dans « Crise de Vers ». C'est donc en détournant le langage de son sens immédiat, « brut », et étroitement prosaïque, de sa fonction de « numéraire facile et représentatif », que s'accomplit l'opération spécifique du *labor* poétique, opération infinie, aussi, puisqu'il n'est de poème, pour plus parfait qu'il soit, qui épuise les ressources du langage.

Alors que certains écrivains contemporains comme Zola, s'évertuaient à marquer leurs œuvres d'illusions réalistes, Mallarmé, conçoit, quant à lui, l'entreprise poétique comme souveraine, et créatrice d'une autre réalité, belle parce qu'esthétique, éternelle parce que sa signification n'est jamais fixée, mais s'élabore continuellement, dans le temps infini de la lecture. Pour être pleinement efficace, celle-ci doit être *pratiquée* avec la même énergie critique, ou « démon de l'analogie » qui demande au

⁶⁴ Cette tentative est toutefois perceptible dans le fameux « Sonnet en y, x », d'abord intitulé par Mallarmé comme « Sonnet allégorique de lui-même » et envoyé à Cazalis en 1868 en le désignant comme « un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons ». Nous reviendrons sur ce sonnet plus loin dans ce travail.

lecteur de Mallarmé de dégager du poème le langage littérairement mis en œuvre, partie intégrante mais non unique du spectacle total auquel l'œuvre vise.

Le Coup de dés (1897) réalise cette dimension totale ou « constellation », dans la mesure où la poésie participe d'autres manifestations artistiques, telles que la peinture et la musique pour intensifier la suggestion, pour engager le lecteur à opérer la jonction entre des phénomènes épars et relier les impressions successives. Paul Valéry se rappelle avoir exclamé, le manuscrit entre les mains: « Mallarmé avait osé orchestrer une idée poétique ! » (Valéry, « Souvenirs littéraires », « Variété », 1957 : 779). Une telle œuvre se présente en effet aux yeux du lecteur comme une « pure constellation verbale », un objet de l'imagination ne devant rien au mimétisme et, tout à sa propre intention, une fiction. Exploitation purement connotative du mot, du vers, de la phrase, comme de la page, *Le Coup de Dés* réalise ainsi le seul pan achevé du livre idéal de Mallarmé, synthétique, « impersonnel et vivant jusque dans sa pagination », que le poète confie à Verlaine avoir recherché toute sa vie (*IDD* : 371). Par-delà toute notion de frontière, la poésie y entretient avec la musique et les arts une fusion qui va bien au-delà de celle intentée par Wagner qui, aux yeux du poète français, est « rest[é] à mi-côte de la montagne Sainte », justement parce que dans son entreprise tout concourt à la musique, au détriment du texte. Rappelons le retournement proposé par Mallarmé dans sa « Rêverie » sur Wagner (1885):

Quelque chose de spécial et complexe résulte : aux convergences des autres arts située, issue et les gouvernant, la Fiction ou Poésie (*IDD*: 237).

Riche, multiple, d'une extrême mobilité, le sens se dérobe sous nos yeux, se transmue, joue sur les blancs et l'aspect iconique du mot, sur l'espace de la page et les

variations de rimes et de rythmes⁶⁵, imprimant donc une grande liberté dans l'acte de lecture.

Le poème, le tableau, la composition musicale, sont à ses yeux des arts liés par une « parité secrète », qui ont la liberté d'explorer les virtualités de la fiction en vue d'une réception jouissante du lecteur. S'il est indéniable qu'il n'y a pas d'écriture poétique plus consciemment esthétique que celle de Mallarmé, ses textes sont avant tout un éloge, un « Salut » à une lecture aussi esthétique. C'est ce que suggère, en fin de compte, le poème liminaire des *Poésies* :

Salut

*Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe ;
Telle au loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.*

*Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres d'hivers;*

*Une belle ivresse m'engage
Sans craindre même de son tangage
De porter debout ce salut*

*Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile (OC, I : 5)*

Primitivement titré « Toast », ce texte a été lu par Mallarmé alors qu'il présidait le septième banquet de *La Plume*, donné en son honneur, le 9 février 1893, et paraîtra en tête du 92^{ème} numéro de la même revue, six jours plus tard. Le maître des Symbolistes s'adresse debout, coupe à la main, à une large assemblée de confrères et amis, tels que Verlaine, Zola, Rodin, Cazals, entre autres. « Salut » fait donc partie des pièces dites de circonstance. Le Parallélisme s'impose avec poèmes dits « de circonstance », dont

⁶⁵Dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Jean-Pierre Richard a bien souligné la dimension picturale et musicale du *Coup de dés*, « l'étonnant privilège que Mallarmé accorde à l'univers de l'œil [...] Tout est pour lui spectacle, et même musique » (Richard, 1978 : 469).

nombreux sont précisément écrits à la manière d'un « salut », comme par exemple les « Loisirs de la poste » (« Vers de circonstance ») que le poète multiplia au gré de ses relations. Mallarmé précisa que l'idée lui en vint par pur sentiment esthétique, par le rapport visuel qu'il existe entre le format des enveloppes et la disposition d'un quatrain. Ces pièces n'ont été publiés que plus de vingt ans après la mort de Mallarmé, par sa fille, Geneviève, et son gendre, Edmond. Bonniot. Mais ce qu'il faut remarquer c'est combien le poète ruse en toute liberté avec nombreux procédés poétiques – rime, rythme, jeu de mots – pour conférer à ces adresses une vitalité toute empreinte de ce caractère « fugitif et contingent » que nous avons décelé dans les articles de *La Dernière Mode*. Parcourons, à simple titre d'exemple un petit échantillon ces délicieux quatrains, véritable mise en mots de la fantaisie créatrice du poète :

« Les Loisirs de la Poste »⁶⁶

Leur rire avec la même gamme
Sonnera si tu te rendis
Chez Monsieur Whistler et Madame,
Rue antique du Bac 110.

Rue, au 23, Ballu.
J'exprime
Sitôt juin à Monsieur Degas
La satisfaction qu'il rime
Avec la fleur des syringas.

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

Villa des Arts, près l'avenue
De Clichy, peint Monsieur Renoir
Qui devant une épaule nue
Broie autre chose que du noir (*OC*, I : 241-242)

« Récréations postales »

⁶⁶ « Aucune des adresses en vers n'a manqué son destinataire », précise la note de l'éditeur (*OC*, I : 241)

V Littérateurs et Poètes Jeunes

[...]

Notre ami Viélé-Griffin
Savoure très longtemps sa gloire
Comme un plat solitaire et fin
A Nazelles dans l'Indre-et-Loire

Va-t'en messenger, il n'importe
Par le tram, le coche ou le bac
Rue, et 2, Gounod à la porte
De notre Georges Rodenbach

Monsieur Dujardin – jardini
Attendu que le traître insigne
Est rue, au treize, Spontini
Malgré Lohengrin et le cygne (*OC*, I : 254)

C'est là un nouvel indice de *l'exotérisme* de notre poète, qui fait un usage tout moderne du poème de circonstance ; celui-ci n'étant plus considéré comme un poème sur commande, comme c'était le cas lors des siècles passés, mais c'est au contraire un échantillon du temps actuel, vécu, un moment appartenant à la modernité, que l'on capte, dans un geste qui s'il emprunte à la vie, n'est pas moins conscient de la dimension esthétique que rend possible la « transposition » poétique.

A l'instar de l'expérience de *La Dernière Mode*, l'on peut ainsi découvrir un Mallarmé de son temps, un homme social et cosmopolite, d'une civilité sans égale, partageant ses loisirs dans toutes sortes de bavardages intellectuels avec poètes, peintres, musiciens, dans la plus grande convivialité, dans le plus grand esprit de libre échange aussi. Jean-Luc Steinmetz a consacré un chapitre de sa biographie sur Mallarmé à sa participation active et enthousiaste aux rites des « Banquets (1891) », aux côtés d'un éventail élargi de convives. Ainsi évoque-t-il l'atmosphère bouillonnante qui

environna le banquet Moréas, en février 1891⁶⁷, où Mallarmé lut « Salut », sa coupe de champagne à la main :

A l'hôtel des Sociétés savantes, rue Serpente, c'est un groupement hétéroclite que forment des peintres comme Redon, Rops, Gauguin, Seurat, Signac, et des poètes connus, méconnus, inconnus où comptent aussi bien les Parnassiens [...] que les fidèles mardistes, Louÿs, Fontainas, Herold, Quillard et ceux des tout nouveaux *Entretiens politiques et littéraires* fondés par Paul Adam, Viélé-Griffin et Régnier. Au milieu du brouhaha, le restaurateur débordé n'arrive pas à servir les convives. N'importe, du reste, puisque tous ont le plaisir de se retrouver, d'échanger quelques paroles de s'enivrer de leur nombre même (Steinmetz, 1998^B : 326).

Or, Mallarmé a expressément placé ledit sonnet en exergue à son recueil, qui plus est en caractères italiques, à la manière, donc, d'une épigraphe. Bertrand Marchal a bien vu dans ce choix une intention d'étendre ce « Salut » au lecteur « appelé à son tour à l'incertaine navigation de la lecture » (*OC*, I : 1146), ce qui établit un rapport très proche et très complice entre Mallarmé et le lecteur : « nous naviguons, ô mes divers amis... ». Mallarmé se plaît donc ici à saluer les lecteurs et à les convier à participer à la grande aventure, toujours recommencée de la signification, que sous-tend la métaphore de la navigation. Comme nous l'évoquions au seuil de notre travail, cette même visée anime le « salut » adressé à Vasco da Gama, que le grand désir d'aventure et de découverte au-delà des eaux, toujours nouvelles, a cheminé « outre une Inde splendide et trouble ». A l'image du sonnet « Au seul souci de voyager », « Salut » a donc ici le sens d'hommage ; c'est l'hommage du poète à celui qui sait dépasser le poème ou « voyager outre » le texte, acceptant les appels mystérieux des « sirènes » – aussi splendides et troubles que cette Inde de Vasco. Le sens symbolique du voyage s'enrichit encore si l'on s'arrête un peu sur l'étymologie du mot souci : sollicitude, inquiétude. Le texte aussi doit solliciter le lecteur, agir sur lui, le stimuler à concrétiser « le blanc souci

⁶⁷ A la fin duquel Barrès lui présente André Gide, qui rejoint bientôt le groupe des mardis.

de notre toile » - pour revenir à « Salut ». Sans ce geste, le poème n'est « Rien »,
comme le suggère bien la place initiale accordée à ce mot par le poète.

CHAPITRE III – AUX COTES DE LA NOUVELLE ECOLE

Au siècle du positivisme et du réalisme, une prise de conscience s'est tôt imposée à Mallarmé : la « crise » qui caractérisait le champ littéraire était « exquise », « fondamentale » même, car elle appelait à un renouveau dont les poètes des années 1880 seraient les principaux agents. Cela traduit une réalité : depuis le milieu des années 1870, l'évolution littéraire était confinée au roman naturaliste qui privilégiait le mimétisme social. Vouée à un culte de la forme stricte, la poésie parnassienne perpétuait, depuis la même époque, un identique mimétisme.

1. Le tournant

Le rôle capital de Mallarmé auprès d'une vaste génération littéraire, demande, pour être mieux appréhendé dans sa portée, à être apprécié à la lumière du contexte historico-littéraire de la période des années 1880, dont on sait qu'elle forme un « tournant »⁶⁸ décisif pour l'affirmation du mouvement symboliste, en France et aux alentours.

L'observation de cette époque fait apparaître une coïncidence assez suggestive. La « révolution symboliste » éclate au moment même où la réception de Mallarmé et de son œuvre présente un tournant décisif. En effet, au début des années 1880, au-delà d'un cercle réduit d'admirateurs, le nom de Mallarmé était en effet assez peu connu et son œuvre était considérée comme une oeuvre difficile, caractérisée par une écriture

⁶⁸ Dans *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Guy Michaud place la « Révolution symboliste » entre 1885 et 1891, désignant la période 1885-1886 comme le « tournant » décisif pour l'affirmation du mouvement.

maniériste, volontairement hermétique. Ses poèmes publiés remontaient aux années 1860-70, aux premières livraisons du *Parnasse Contemporain* (1866 et 1871), à *L'Après-midi d'un faune*, en 1876, et à deux « Tombeaux » (*Toast funèbre* et *Le Tombeau d'Edgar Poe*).

Il revient à trois auteurs d'avoir mis l'œuvre de Mallarmé au goût du jour et de lui avoir offert une plus large diffusion : Verlaine, Huysmans et Barrès. En 1884, c'est-à-dire à l'avènement même du Symbolisme, les articles de Verlaine dans *Les Poètes maudits*⁶⁹, les romans *À rebours* de Huysmans et *Taches d'encre* de Barrès apportent au poète de la Rue de Rome la notoriété et à son œuvre son jour de réception.

Cette publicité inattendue attire vers Mallarmé la génération nouvelle. De la Rive Gauche, où s'agitait, autour de Verlaine, depuis la fin des années 1870, toute une tradition bohème, du cabaret du *Chat Noir* à la revue *Lutèce*⁷⁰, accourt, auprès de Mallarmé, une pléiade de poètes et d'artistes avides de nouveauté. Rapidement, le poète deviendra le « Socrate de toute une génération »⁷¹, lu, aimé, recherché avidement par de nombreux écrivains et artistes français et étrangers qui accourent, notamment, à ses mardis.

La célèbre « Lettre Autobiographique » du 16 novembre 1885, destinée à la notice des « Hommes du jour », reflète la prise de conscience du poète d'être entré dans une nouvelle phase de son existence :

Vos *Poètes Maudits*, mon cher Verlaine, *A Rebours* d'Huysmans, ont intéressé à mes mardis longtemps vacants les jeunes poètes qui nous aiment (mallarmistes à part) et on a cru à quelque influence tentée par moi, là où il n'y a eu que des rencontres (*IDD* : 376)

⁶⁹ Les *Poètes maudits* paraissent chez Vanier le 19 avril 1884. Ces textes avaient été préalablement publiés par Verlaine en 1883 dans la rubrique « Poètes maudits » de la revue *Lutèce*, après ceux dédiés à Tristan Corbière et à Arthur Rimbaud (Voir Verlaine, 1979 : 42-56).

⁷⁰ Comme le remarque Guy Michaud, les cafés et les cabarets représentaient à l'époque « le creuset où se préparait la fusion des principaux courants de cette fin de siècle » (Michaud, 1995 : 120).

⁷¹ D'après l'expression de Jean-Luc Steinmetz (Steinmetz, 1998^B : 282).

Les recherches de la nouvelle génération symboliste coïncident donc avec celles de Mallarmé, qui les ont précédées – voire anticipées – de plus d’une décennie⁷². Une telle antériorité est d’emblée soulignée par Mallarmé, dans la suite immédiate de la lettre :

Très affiné, j’ai été dix ans d’avance du côté où les jeunes esprits devaient tourner aujourd’hui.

Sa générosité de caractère, son tempérament, le prédisposent à ce rôle de guide auquel il semble lui-même adhérer. A partir de 1885, Mallarmé déploie une intense activité critique. Il collabore à plusieurs revues et journaux : *La Vogue*, *La Pléiade*, les très cosmopolites *Revue Wagnérienne* et *Revue Indépendante* - nouvellement créées par Edouard Dujardin. En pleine maturité, c’est non seulement l’occasion d’articuler théorisation et doctrine esthétiques comme de se révéler à un public plus élargi. C’est ce dont rend compte Edouard Dujardin, évoquant l’expérience de critique dramatique de Mallarmé à la *Revue Indépendante* :

En 1886 [...] quand il accepta de collaborer régulièrement à la *Revue Indépendante*, il déclara (j’en apporte ici le témoignage formel) qu’il entendait toucher un public étendu (Dujardin, 1936 : 61).

Par ailleurs, de nombreuses revues étrangères ouvrent leurs colonnes à ses œuvres, sollicitent des articles de sa part⁷³. Il fait des conférences à l’étranger, notamment en Belgique, en 1890, au cercle des XX, à Bruxelles, qui constituait alors la véritable plate-forme de l’avant-garde artistique internationale ; en Angleterre où, selon ses propres mots il « lecture » en 1894 à Oxford et Cambridge. Ces allocutions sont reprises sous forme d’articles, donnés au journal londonien *The National Observer* et à

⁷² Comme nous essaierons de le démontrer dans le troisième chapitre de notre thèse.

⁷³ Ces invitations affluent rue de Rome : d’Angleterre, d’Italie, du Danemark, de Hollande en plus de la Belgique (voir Jean-Luc Steinmetz, 1998^B : 252-263).

*La Revue Blanche*⁷⁴. Dès lors, selon un procédé méta-littéraire si caractéristique de notre auteur, ces textes seront ultérieurement repris dans *Divagations* sous la forme de « poèmes critiques »⁷⁵.

Le poète de la rue de Rome participait activement à la vie littéraire de son temps. C'est ce que traduit un recueil comme *Divagations* dont les textes ont été composés au rythme des expériences vécues, surtout dans le domaine de la critique littéraire. Il y regroupe, à côté de ses poèmes en prose, des portraits littéraires de poètes et d'artistes de cette époque, le célèbre article « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », publié à *La Revue Wagnérienne*, les « Notes sur le théâtre » de *La Revue Indépendante*, les « Actualités » qu'il a signées au *National Observer*, les « variations sur un sujet » de *La Revue Blanche*, et encore les conférences données à Oxford et à Cambridge.

Le dynamisme de cette démarche, celle d'un regard mobile sur la réalité contemporaine – déjà bien présent, nous l'avons vu, chez des écrits aussi « circonstanciels » que ceux de *La Dernière Mode* – explique encore le goût très éclectique d'un homme de son temps, conscient de vivre dans une haute époque de création, dans un mouvement d'une *forte* interaction entre diverses formes d'art.

⁷⁴ Le texte de la conférence prononcée à Oxford et à Cambridge en mars 1894, dont le titre est « La Musique et les Lettres » est donné par l'auteur à *La Revue Blanche* en avril de la même année. Il est repris en volume en 1895 et assemblé dans *Divagations* en 1897.

⁷⁵ Par exemple, le poème critique « Quant au Livre », dont il a déjà été question et que l'on retrouve dans *Divagations*, est le résultat de l'assemblage de trois articles donnés par Mallarmé au *National Observer* et à *La Revue Blanche*. « Etalages » a été publié d'abord dans le *National Observer* (11 juin 1892) ; « L'action restreinte », reprend un article paru dans *La Revue Blanche*, en février 1895 et « Le Livre instrument spirituel » en juillet de la même année dans la même revue.

2. Les affinités avec les peintres

Les années symbolistes furent caractérisées par une grande interaction littéraire et artistique. Les liens qui unirent Mallarmé aux peintres des milieux d'avant-garde de cette époque permettent de découvrir un nouvel aspect de son éclectisme si mobile et même de son prosélytisme.

Dans un très bel ouvrage illustré, intitulé *Mallarmé, un clair regard dans les ténèbres – peinture, musique, poésie*, Jean-Michel Nectoux souligne l'extraordinaire réseau de rencontres et d'amitiés que Mallarmé tissa avec les artistes de cette grande période de l'histoire culturelle.

L'époque symboliste se montra sensible à la convergence des arts [...] Mallarmé est une figure centrale de ce moment, par la hauteur de sa création, par la variété de ses intérêts (Nectoux, 1998 : 9).

Et l'auteur d'ajouter :

Il n'est pas exagéré de dire que Mallarmé a reconnu les figures majeures de la création des trente dernières années du XIX^{ème} siècle (*Idem*, 1998 : 10).

Un vif sentiment de correspondance a, en effet, animé les relations entre Mallarmé et nombre de noms mêlés au milieu artistique parisien, dont Monet, Renoir, Degas, Berthe Morisot, Gauguin⁷⁶, ou Manet. Avec ce dernier, Mallarmé entretint une amitié particulièrement profonde. Ils eurent des contacts réguliers pendant dix ans, depuis l'installation du poète à Paris, en 1874⁷⁷. Lorsqu'au printemps de cette même année, Manet voit refusés par le jury du Salon deux des trois tableaux envoyés, Mallarmé n'hésite pas à prendre sa plume pour défendre son ami peintre⁷⁸. C'est en

⁷⁶ Voir Christine Givry et Raoul Fabrègues « Quelques grandes figures des Mardis : des peintres et des poètes », (1998 : 73-124).

⁷⁷ Dans la notice autobiographique destinée aux « Hommes du jour » de Verlaine, Mallarmé évoque l'ami disparu « mes grandes amitiés ont été celles de Villiers, de Mendès et j'ai, dix ans, vu tous les jours mon cher Manet, dont l'absence aujourd'hui me paraît invraisemblable » (*IDD*: 375-376). L'atelier de Manet, où se réunissaient de nombreux artistes de la nouvelle école – dont Monet, Renoir, Berthe Morisot - se trouvait rue de Saint Pétersbourg, à deux pas de la rue de Rome. Mallarmé participait souvent à ces rencontres ; les contacts inter-artistiques poursuivaient chez le poète.

⁷⁸ Qui illustra, de Mallarmé, la traduction du *Corbeau* et aussi *L'Après-midi d'un Faune*.

« audacieux bretteur » que le poète publie, le 12 avril, dans *Renaissance artistique et littéraire* un article intitulé « Le jury de Peinture pour 1874 et M. Manet » où il dénonce le manque de clairvoyance du jury face à l'œuvre du

[...] seul homme qui ait tenté de s'ouvrir à lui et à la peinture une voie nouvelle [...]. Le jour où le public, lassé, se lassera tout à fait, que faire sans l'appât destiné, dans de sages prévisions à contenter le juste goût du neuf? (*EA* : 302)

Deux ans après, il relance d'élogieux commentaires sur le travail de ses amis impressionnistes, dans un très long article donné à une revue londonienne, *The Art Monthly Review*, et intitulé *The Impressionists and Édouard Manet*⁷⁹. Le fait qu'il écrive sur des artistes aussi différents que Manet, Renoir, Whistler ou Redon révèle fort bien qu'il rejetait l'esprit de chapelle.

A l'instar des poètes, les peintres de cette époque cherchaient des orientations nouvelles à leur art. Leur « révolution », leurs remises en cause étaient identiques et simultanées. Comme celui du poète, le travail du peintre visait un art plus subtil, moins immédiat, moins matériel, moins pittoresque⁸⁰. Son idéal était de dépasser le cadre étroit des références directes, de « céder l'initiative » non aux mots mais à la lumière et aux couleurs. L'extrait suivant est révélateur, par le choix même des termes, familiers du discours critique de l'auteur des *Divagations* (secret, alchimie, mobilité, illusion) des relations de réciprocité que la poésie devait, aux yeux de Mallarmé, entretenir avec la peinture :

Poétiser par art plastique, moyen de prestiges directs, semble, sans intervention, le fait de l'ambiance éveillant aux surfaces leur lumineux secret : ou la riche analyse, chastement pour la restaurer, de la vie, selon une alchimie, - mobilité et illusion (*IDD*: 166)

⁷⁹ Numéro du 30 septembre 1876. Cf. Nectoux, 1998 : 22.

⁸⁰ Dans *A Rebours* (1884), J.-K. Huysmans révèle en Moreau et en Redon les maîtres de la nouvelle avant-garde.

Ainsi en cette aurore du Symbolisme, on ne peut plus considérer Mallarmé sans un vaste éventail de relations personnelles - littéraires et artistiques - sans ce vaste ensemble de poètes et d'artistes qui savaient que « baignait une neuve atmosphère » du côté de la rue de Rome. Et c'est avec le même esprit « exotérique » qu'il ouvre tous les mardis soirs le petit salon-salle à manger de son appartement, lieu privilégié de rencontres et d'échanges.

3. Socrate, Rue de Rome

L'intense activité critique de Mallarmé au cours des années 1885-1896, qui a un immense retentissement dans les revues de l'époque, révèle en lui un acteur essentiel dans l'émergence et dans l'affirmation du mouvement symboliste et un médiateur privilégié. De cet état d'esprit témoignent les déclarations faites à Jules Huret. Tout en se déclarant contre tout dogmatisme, refusant à se poser en chef d'école⁸¹, Mallarmé invitait ses contemporains à découvrir, comme lui-même l'avait fait, les nouvelles valeurs littéraires d'une époque traversée par des forces de rajeunissement manifestes :

J'abomine les écoles [... et] tout ce qui est professoral appliqué à la littérature. [...] Ce qui m'a donné l'attitude de chef d'école, c'est, d'abord, que je me suis toujours intéressé aux idées des jeunes gens ; c'est ensuite, sans doute, ma sincérité à reconnaître ce qu'il y avait de nouveau dans l'apport des derniers venus » (*IDD* : 392)

Dans l'« appendice » du texte de « Enquête », publié en volume en 1894, Jules Huret ajoute :

J'ai rencontré M. Stéphane Mallarmé, qui s'est étonné de n'avoir pas vu figurer les noms de MM. Viélé-Griffin, Gustave Kahn et Jules Laforgue dans le compte-rendu de mon entretien avec lui :

⁸¹ Dans « Solitude » (*Divagations*), Mallarmé ironise également sur les appellations de « Maître » et de « chef d'école ».

« Ce sont, m'a-t-il dit, trois des principaux poètes qui ont contribué au mouvement symbolique et que je vous avais désignés à dessein » (*OC*, II : 702).

C'est un détail qui révèle bien l'attention extrême accordée par Mallarmé aux expériences des jeunes acteurs du mouvement, basée sur la conscience historique d'une époque de recherches décisives.

3.1 Les mardis

Représentant une influence stylistique et théorique prééminente au sein du mouvement, Mallarmé lui apporta également un foyer de rayonnement, avec ses fameux mardis. Commencées à la fin de l'année 1877⁸² ces réunions hebdomadaires dans son appartement, qui jusqu'au début des années 1880 ne réunissaient que quelques intimes⁸³, deviennent, à partir de 1885, un des plus importants foyers parisiens de foisonnement et de brassage intellectuel. Caractérisés par un grand éclectisme, ces célèbres entretiens littéraires et artistiques ont amené au 87, rue de Rome, dans le quartier de l'Europe, un sans nombre de visiteurs français et étrangers, plus ou moins reliés au Symbolisme. Dans l'introduction au volume 4 de la *Correspondance* de Mallarmé, Lloyd James Austin en rappelle le caractère universel, dans les années 1880 :

[...] les Mardis de la rue de Rome [...] attir[aient] l'élite de la France et du monde » (*Corr*, IV : 8).

Grand ami de Verlaine, de Villiers, de Manet, de Whistler, de Georges Rodenbach, Mallarmé y recevait aussi, régulièrement, nombreux peintres et musiciens français ou de différentes nationalités. On ne saurait oublier que ces soirées ont constitué les véritables « serres chaudes » de l'initiation poétique d'écrivains de la

⁸² La première mention des mardis apparaît en décembre 1877, quand le poète écrivait à un jeune confrère : « Je suis à la maison de mon côté tous les mardis soirs à coup sûr » (Lettre à Marius Roux du 11 décembre 1877).

⁸³ La mort de son fils Anatole, en 1879, explique le silence qui s'installe dans sa vie - visible dans la *Correspondance* - et dans l'œuvre de Mallarmé entre 1877 et 1881.

génération de 1890, qui deviendront des noms de proue de la littérature du XX^{ème} siècle. Ils sont restés dans les mémoires - comme dans les œuvres - de noms célèbres comme les écrivains Villiers de l'Isle Adam, Paul Verlaine, Edouard Dujardin, Camille Mauclair, Maurice Maeterlinck, Albert Mockel ou Emile Verhaeren; Odilon Redon, Paul Gauguin, Edvard Munch⁸⁴, Edouard Vuillard, l'acteur Lugné-Poe et le musicien Claude Debussy, tous acquis à cet esprit cosmopolite, Au-delà des noms déjà mentionnés, on pourrait rappeler celui de l'Anglais Oscar Wilde, de l'Allemand Stephan George et des Portugais Xavier de Carvalho, António de Oliveira Soares et Eugénio de Castro, sans oublier, dans les années quatre-vingt dix, Pierre Louÿs, Alfred Jarry, André Gide, Paul Claudel ou Paul Valéry⁸⁵, qui ont perpétué l'héritage du Symbolisme, et de Mallarmé au XX^{ème} siècle.

A quelques pas de la place de l'Europe, près de la gare Saint-Lazare, le 87, rue de Rome est devenu une plateforme éclectique et essentielle de rencontres et d'échanges littéraires et artistiques qui a marqué le cheminement littéraire de plusieurs écrivains et artistes français et étrangers. Les débats, les enthousiasmes, les influences, les amitiés, sont restés dans l'esprit de nombreux poètes. Dans ses *Propos de Littérature*, le poète et critique belge Albert Mockel situe dès lors ses réflexions dans le sillage du maître de la rue de Rome, y écrivant :

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 tout ce que doivent à sa conversation les hôtes de ses mardis » (Mockel, 1962 : 85).

Comme le signale Jean-Luc Steinmetz, « le commentaire des propos théoriques [de Mallarmé] fut parfaitement bien mené par Albert Mockel » (Steinmetz, 1998^D : 204). Par ailleurs, si Mallarmé révèle des affinités manifestes avec les Symbolistes

⁸⁴ Comme Manet, comme Gauguin, Munch a également portraituré Stéphane Mallarmé, en 1896.

⁸⁵ L'auteur fait référence à la « grande liberté d'accès » au petit appartement « magnifiquement décoré des peintures de ses amis personnels, Manet, Bethe Morisot, Whistler, Claude Monet, Redon... » (Valéry, « Souvenirs littéraires », « Etudes littéraires », « Variété », 1957 : 778-779).

belges, comme il est notre dessein de le développer dans ce travail, c'est surtout avec Georges Rodenbach qu'elles se révèlent de façon plus étroite, y inclus sur le plan personnel. L'auteur de *Bruges la morte* (1892), qui a donné une contribution inestimable au Symbolisme avec sa façon inédite de concilier le poème et le roman, est l'auteur d'un admirable article nécrologique⁸⁶ sur Mallarmé, souvent cité par la critique. Le poète belge y signalait dès lors l'importance capitale des mardis pour les symbolistes des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix :

[...] toute la jeune génération littéraire a défilé, depuis dix ans, assidue, l'écoutant comme un maître, un initiateur (Ruchon [éd.], 1949 : 141).

Le succès des mardis est évidemment lié à la renommée du poète, que les articles de Verlaine dans la série des « Poètes maudits », en 1883⁸⁷, et les éloges de Huysmans dans *À Rebours*, en 1884, avaient consacré comme le père de la nouvelle école. Jean-Luc Steinmetz souligne le caractère centrifuge des rencontres de la Rue de Rome:

[...] entourage mobile, qui se fait, se défait constamment : ni cénacle, ni groupe néanmoins. Tissu de paroles inspirées par un propos central. Réseaux où se lient des amitiés, où des jalousies s'affrontent, où se prépare la littérature à venir comme sous l'effet de passes magnétiques, dans l'occasion et la contingence, sans que s'énonce un exposé doctrinal, ni que pèse la gravité d'une maîtrise (Steinmetz, 1998^B : 232).

A ce propos, il est pertinent de rappeler la largesse de goût de Mallarmé, évoqué par le poète américain Francis Vielé-Griffin, dans cet extrait du compte rendu sur *Pages*, paru en Belgique :

[...] ce poète est si peu le chef théorique, autocrate et partial des « phalanges symbolistes » qu'il professe à la fois, une espèce de culte outré pour le vers fantôme de Théodore de Banville, pour les magnificences crispées de M. Verhaeren et pour les lents et doux, poèmes à robes lâches de M. de Rénier (*Corr*, IV: 315).

⁸⁶ Publié dans *Le Figaro* le 13 septembre 1898, c'est-à-dire 4 jours après la mort du poète. Repris dans F., Ruchon.

⁸⁷ « L'année où la jeunesse vint à Père » rappelle Geneviève Mallarmé à propos de l'année 1883. Cité à partir de Charles Mauron, 1941 : 202).

Conscient de vivre une période « d'interrègne » poétique et social, répugnant à se poser en chef d'école, Mallarmé fut un maître plein de sagesse, toujours prêt à interagir avec ceux qui, comme lui, communiaient dans une idée exigeante de littérature et militaient pour en assurer le triomphe. « L'éthique les unissait », rappelle Paul Valéry dans « Existence du Symbolisme » (1957 : 694). Et le poète d'ajouter :

Je le dis en connaissance de cause, nous avons eu, à cette époque, la sensation qu'une manière de religion eût pu naître dont l'émotion poétique eût été l'essence (*Idem ibidem*)

Mallarmé n'a pas seulement formulé des pensées décisives pour son époque et pour la postérité, il s'est avisé de les énoncer en contexte dialectique, en interaction avec tous ceux qui venaient à ses mardis. Et tout un rite, toute une « mise en scène » entourait la parole du maître, comme le précise Henri de Régnier :

On était là peu ou beaucoup, souvent tout ce que la petite salle pouvait contenir entre les murs ornés de tableaux de choix, le long d'un haut buffet ciselé de sculptures paysannes où brillaient des étains et des poteries, autour de la table que dominait la douce lumière d'une lampe et sur laquelle gisaient un livre, un encrier de laque rouge, un bol de porcelaine de Chine ou du tabac. [...] Peu à peu l'échange préparatoire des propos se taisait à la parole attendue, et on écoutait la souple et fine voix dessiner le contour de l'Idée (Régnier, 1901 : 119-121).

Adossé à la cheminée dans une attitude presque sacerdotale - « un peu de prêtre, un peu de danseuse » note Georges Rodenbach (Ruchon [éd.], 1949 : 141), Mallarmé « entr[ait] dans la conversation comme on entre en scène » (*idem, ibidem*), rappelle toujours ce condisciple, et développait devant ses convives les idées qu'il consignait par ailleurs dans ses articles. C'est ce que rappelle également Henri de Régnier :

On entendait sous une forme familière maint propos qu'on retrouvait célébré sur la page imprimée (1901 : 133).

Pour ce qui est du fond des idées échangées, cet assidu visiteur rappelle qu'elles se fixaient souvent sur quatre auteurs Shakespeare, Wagner, Poe, Baudelaire⁸⁸. La prédilection pour le thème du théâtre est signalée par plusieurs familiers de la Rue de Rome. C'est le cas d'Edouard Dujardin, lorsqu'il évoque les débuts de la collaboration de Mallarmé à *La Revue Indépendante* :

Il s'y était chargé de la critique dramatique, avec l'intention d'y exprimer quelques-unes des idées sur le théâtre qu'il développait devant nous à ses mardis (Dujardin, 1936 : 19).

L'un de ses témoins attentifs, Camille Mauclair – co-fondateur du « Théâtre de l'œuvre » avec Lugné-Poe – rappelle la présence elle-même toute théâtrale de Mallarmé :

Il fallait que dès le lever du rideau, d'un seul coup, tout fut placé sur un plan général et abstrait, au-dessus du temps, comme le symbolise, disait-il, l'élévation du plancher scénique. Alors commençait l'exhibition de l'Homme (Mauclair, 1935 : 99)

L'atmosphère du petit appartement est d'ailleurs évoquée par Henri de Régnier comme « un spectacle nocturne » (1901 :120), tout à la faveur de l'auditoire. Ainsi semble l'avoir également ressenti le poète belge André Fontainas :

Son dessein ne consistait ni à convaincre ni à éblouir. Sa voix pliée aux souplesses des syllabes élevait une incantation multiple. Qui se fût interrogé se serait-il estimé séduit au prestige d'une voix modulée sinon par soi-même ? (Fontainas, 1991 : 115).

Le caractère maïeutique des propos est suggéré par le même témoin quand il compare l'interaction de Mallarmé et ses auditeurs au lien d'un orchestre à son chef :

⁸⁸ Mallarmé proclame sa dette envers Baudelaire et Edgar Poe, en particulier à ses débuts à Tournon. La connaissance qu'il eut de Wagner fut assez restreinte, mais elle lui inspira pourtant un des plus importants textes sur sa conception de théâtre idéal. C'est l'article « Richard Wagner, rêverie d'un poète français », publié en août 1885 dans la *Revue Wagnérienne*. Quant à Shakespeare, son célèbre Hamlet est à ses yeux la pièce de théâtre « par excellence », avant que Mallarmé ne découvre le théâtre de Maurice Maeterlinck en 1889. Le développement précoce de la question théâtrale chez Mallarmé et son rapprochement avec le dramaturge belge fera l'objet des troisième et quatrième parties de notre étude.

De même Mallarmé tirait de nous instruments et voix, ce que nous ignorions pouvoir émettre, et nos profusions n'étaient douées de sens, de son, de répercussion que dans la mesure où sa propre pensée, sa parole les animaient de la vigueur suprême dont il était lui-même l'authentique et la plus pure expression (*idem*).

Il est remarquable que Rodenbach souligne à son tour l'art oratoire de Mallarmé, la manière subtile et artistique d'aborder tout sujet et d'établir des analogies inattendues :

[...] une voix moelleuse comme un chant de violoncelle. Une parole inépuisable subtile ou grandiose, ennoblissant tout sujet d'ornementations rares : littérature, musique, art aussi, et la vie, et jusqu'aux faits divers, découvrant entre toutes les choses de secrètes analogies, des portes de communication, de merveilleux corridors (Ruchon [éd.], 1949 :142).

3.2 La correspondance

Malgré tous les témoignages et toutes les biographies, on ne saura jamais quelle était vraiment l'attitude de Mallarmé dans ces soirées, auxquelles on trouve des allusions également dans les lettres du poète, surtout après « la renommée »⁸⁹.

La volumineuse correspondance que l'auteur a entretenue avec de nombreux écrivains et artistes français ou étrangers de l'époque nous révèle un Mallarmé tout enclin aux relations interpersonnelles, multipliant les contacts et les envois, attentif et sensible aux productions de ses confrères, nonobstant la diversité de leurs horizons géographiques et culturels, répondant à toutes les sollicitations de demandes d'œuvres et de commentaires.

Une parole généreuse et complice anime les larges centaines de lettres qu'il a échangées, d'abord avec un groupe restreint d'amis poètes tels que Villiers de L'Isle Adam, Eugène Lefébure, Théodore Aubanel ou Henri Cazalis - qui ont été les

⁸⁹ Comme celles qui suivent, où on constate ce fait curieux : deux lettres/invitations au mardi, du même jour adressées à Henri de Régnier et à Viélé-Griffin respectivement, contiennent des formulations finales très identiques : « passez-vous jamais du côté de la Rue de Rome le mardi soir ? Montez donc » et « ...un mardi soir, que vous passerez vers la Rue de Rome, venez donc causer un peu, de vous, de tout » respectivement. La tonalité est, certes, plus de complicité que de réserve. (*Corr*, II : 306-307).

interlocuteurs privilégiés de l'époque de « l'exil » ardéchois -, ensuite avec de nombreux poètes, écrivains et artistes de diverses nationalités, qu'il a connus personnellement ou pas, datées d'après son installation à Paris.

A lire la correspondance de Mallarmé, on est frappé par deux aspects essentiels. Tout d'abord, à l'image des articles ou des chroniques, les lettres contiennent, très tôt, de nombreux éléments de réflexion métapoétique et s'avèrent ainsi un instrument précieux pour étudier l'évolution de la pensée de l'auteur. Elles révèlent ainsi que, même dans l'isolement de la province, l'échange s'est avéré un important moyen de recherche. Certes, la lettre a ses contraintes propres – certaines formules rituelles, stéréotypées – elle ne relève pas moins d'un véritable discours critique. Comme nous le développerons dans le chapitre correspondant, on retrouve, de la correspondance aux textes proprement « critiques », la répétition de réflexions préalablement énoncées dans des lettres; réciproquement, on peut trouver au sein d'importants articles, des auto-citations qui ressortent d'un avant-texte épistolaire. Un simple exemple permettra, pour l'instant, d'illustrer ce propos : l'important texte qui énonce sa « définition de la poésie », publié à l'apogée du Symbolisme dans *La Vogue*, en juillet 1886 :

La poésie [...] est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle

est repris d'une lettre adressée deux années auparavant au directeur de la revue⁹⁰, ce qui révèle, déjà, combien le texte épistolaire peut, chez Mallarmé, être générateur d'un texte critique.

Ensuite, les lettres révèlent que Mallarmé a plus que quiconque vécu la littérature comme une aventure collective. Qu'il connaisse personnellement ou pas son

⁹⁰ Lettre du 27 juin 1884 à Léo d'Orfer, (*Corr*, II : 266).

interlocuteur, le poète se fait toujours un scrupuleux devoir de répondre à une lettre, de commenter un ouvrage qu'on lui a fait parvenir. Il est un exemple paradigmatique de cette ouverture qu'il nous plaît particulièrement d'évoquer parce qu'il concerne un des grands poètes de la littérature portugaise, Eugénio de Castro, héraut du Symbolisme au Portugal, à l'âge de vingt-deux ans. Dans la lettre qui accompagne l'expédition de ses premiers recueils, *Oaristos* et *Horas*, Eugénio de Castro rend compte des injures lancées par les critiques lusitaniens « respectables ignorants [...] aux séniles tendances », écrit-il, aux innovations lyriques de ses poèmes, et réclame sa filiation vis-à-vis du Maître de la Rue de Rome :

C'est moi, Monsieur, qui, le premier au Portugal, eus l'honneur de prêcher le dogme et le rituel de la très haute religion dont vous êtes, avec le divin Wagner et le sublime Poe, un des plus admirables Pontifes⁹¹.

Mais la suite de la lettre au « Maître » et la réponse, surtout, révèlent non seulement l'ouverture d'esprit mais aussi l'attitude indépendante de Mallarmé vis-à-vis de la langue française. Conscient de la « minorité » de sa langue, Eugénio de Castro a envoyé ses poèmes sous forme de traduction :

La langue portugaise étant presque universellement inconnue je vous envoie la traduction de mes poèmes et vous prie de me dire ce que vous en pensez.

Comme toujours, le maître donne ses impressions de lecture, regrettant toutefois, d'avoir dû lire sous forme de traduction, ce qui, à ses yeux, ne peut que dénaturer le texte originel. Le poète va plus loin et dénonce « cette absurde manie française d'ignorer les langages étrangers ». Pour Mallarmé, la sensibilité poétique ne connaît pas de barrières linguistiques ou culturelles, parce qu'elle est rythmique et prosodique, parce qu'elle a une autre logique qui n'est pas - ou pas seulement du moins - celle des

⁹¹ Lettre du 30 avril 1891 citée dans *Corr*, IV : 228, note 2.

définitions du dictionnaire. L'explication de cette pensée pourrait peut-être s'expliquer à la lumière de la distinction saussurienne entre la *langue*, « pur objet social » et la *parole*, « partie purement individuelle du langage ». Une fois encore c'est dans l'usage fait de la *langue* par le poète - en ce qu'elle a d'unique - que repose la pensée poétique de Mallarmé, non sur la langue, « signe » pur et abstrait. Une telle conception entraîne des conséquences, l'une d'elle est peut-être la liberté vis-à-vis des « codes » de la langue⁹². Le commentaire de Mallarmé le révèle bien : cet illustre représentant de la langue française, à l'époque où elle bénéficie peut-être du plus fort rayonnement de son histoire, échappe complètement à quelque sentiment nationaliste.

L'expérience poétique est toujours, chez Mallarmé, ouverture sur plusieurs expériences du sens. Lire un poème - même dans le cas extrême d'un poème écrit dans une autre langue que la sienne, comme ceux d'Eugénio de Castro -, n'est pas seulement, aux yeux de Mallarmé, appliquer une série de transferts qui permettent de passer les mots d'une langue à l'autre mais bien plutôt de faire jouer simultanément tous les procédés mis en jeu dans l'écriture. Cette expérience synthétique est la seule susceptible d'ouvrir les horizons d'une lecture esthétique « jouissante » au sens le plus élargi du terme, puisque fondée sur des accords entre des procédés linguistiques, visuels et musicaux. Ainsi l'énonce-t-il dans « Magie » (1893) :

Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète ; je l'énonce ici et peut-être me suis-je complu à le marquer, par des essais, dans une mesure qui a outrepassé l'aptitude à jouir consentie par mes contemporains (*IDD* : 303).

En fait, une autre parité a toujours été à l'horizon de Mallarmé : qu'il existe entre les poètes une sorte de langue commune que chaque poète *parle* avec sa sensibilité

⁹² C'est d'ailleurs une des conclusions de l'étude de la « Grammaire de Mallarmé » par Jacques Schérer : « La phrase de Mallarmé est construite sur plusieurs étages de profondeur, s'entr'ouvre pour laisser voir différents niveaux d'incidences, enclavées les unes dans les autres. [...] Le ton qu'on trouve dans la prose de Mallarmé est celui de la conversation : sa phrase est avant tout une phrase parlée » (Schérer, 1977 : 237).

et qui, en raison même de sa créativité constitutive, assigne aux signes, aux éléments de la langue, un sens autre que purement arbitraire et allant toujours au-delà de la propre langue :

Je dis : une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet » (*IDD* : 251)

C'est donc à travers la langue poétique, en ce qu'elle a d'unique et d'individuel (*je dis/ ma voix*) que le poète parle sa « douce langue natale », pour utiliser une heureuse expression de Baudelaire. Cette langue lui permet d'exprimer non pas les fleurs immédiates, « *sues* » de la réalité empirique, mais plutôt *une - idée de - fleur, absente* de tout bouquet parce que recréée, parce que *transposée* (« musicalement se lève ») du fait à la fiction. En raison même de cette aura fictionnelle, cette fleur, à la fois unique et multiple, suscite un flot d'émotions, de rêveries, de sensations. Elle symbolise, en fait, le pouvoir de la littérature à donner « aux mots de la tribu » des sens nouveaux, et, donc à les « rendre plus purs ». A travers ce geste, le poète élargit le territoire littéraire. Là encore, l'ouverture d'esprit vis-à-vis des autres langues, dont Mallarmé a toujours fait preuve, peut s'expliquer par sa croyance aux possibilités qu'a le langage littéraire d'ouvrir de nouvelles frontières et d'explorer de nouveaux territoires. Mallarmé aurait lui-même lancé une telle image, répondant à un général, dans un salon parisien, chez Marguerite Normant :

Nous aussi, nous défendons un territoire et, comme vous aussi, nous l'agrandissons !⁹³

Dans *Les mots anglais*⁹⁴ également, Mallarmé disserte sur la question de la vitalité de la langue :

⁹³ Cité par Georges Rodenbach (*apud* Ruchon [éd], 1949 : 156).

⁹⁴ «Ouvrage pédagogique» écrit par Mallarmé autour de juillet/ août 1875 (*Corr*, II : 67). Nonobstant sa forme de manuel, cette œuvre largement inspirée d'ouvrages divers s'articule dans son ensemble au projet plus vaste de réflexion sur le langage et sur la littérature si caractéristique de l'œuvre

Le Langage, chargé d'exprimer tous les phénomènes de la Vie, emprunte quelque chose. Les mots, dans le dictionnaire, gisent, pareils ou de dates diverses, comme des stratifications : vite je parlerai de couches (*OC*, II : 949)

Il s'agit donc d'être conscient de ces potentialités multiples des mots, jusque dans ses singularités et ses ambiguïtés. Et le poète des *Mots Anglais* de comparer le mot à un organisme vivant, de distinguer même les voyelles et les consonnes en adoptant une image de l'anatomie :

A toute la nature apparenté et se rapprochant ainsi de l'organisme dépositaire de la vie, Le Mot présente dans ses voyelles et ses diphtongues, comme une chair ; et dans ses consonnes, comme une ossature délicate à disséquer (*OC*, II : 948)

Comme nous l'avons déjà remarqué, la poésie procède chez Mallarmé moins de l'intuition que d'un travail minutieux, élaboré, aussi bien sur le plan de la création que sur le plan de la réflexion. La primauté accordée au langage dans la démarche mallarméenne nous permet de mieux apprécier son œuvre comme un tout signifiant, où chaque partie, ou *pan*, joue son rôle en interaction avec les autres.

de l'auteur. Cet aspect a été bien analysé par Jacques Michon dans *Mallarmé et « Les Mots Anglais »*. Voir aussi Dragonetti, *Un fantôme dans le Kiosque*, ouv. cit.

CHAPITRE IV - D'UN SYMBOLISME EN MOUVEMENT

Mallarmé assume d'emblée le rôle historique de son œuvre et ne manque pas de saluer les recherches des jeunes écrivains. Ainsi en est-il quand Jules Huret l'interpelle « Sur l'évolution littéraire » (1891):

Les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. [...] les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent ; par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *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 (IDD : 391-392).

Cette apologie d'une poétique nouvelle basée sur l'exploitation de l'allusion ou de la suggestion revient généralement dans ses textes critiques de l'époque. Comme nous l'avons vu, la disparition du plus grand poète du siècle ouvrait symboliquement une nouvelle aurore pour la littérature, conviait à une renaissance. La question du langage comme principal moteur de renouvellement poétique s'est avérée essentielle pour Mallarmé. C'est là tout un enjeu épistémologique très actuel, dont le texte de l'«Avant-dire» au *Traité du Verbe* de René Ghil, publié en 1886 et repris dans « Crise de Vers », rappelons-le, souligne l'importance. Mallarmé y conseille notamment de « délicieuses recherches dans tout l'arcane verbal » afin de faire du vers « un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire ». A l'avènement du Symbolisme, Mallarmé y invitait les écrivains à dépasser les dogmes et les règles usuels – imitatifs, descriptifs, didactiques - de la littérature, à créer leur propre langage littéraire, et cela

dans un contexte socio-culturel affecté d'un emploi de plus en plus banalisé du langage.

C'est ce que préconisait toujours « Crise de Vers » :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains (*IDD* : 251).

Dégager les liens personnels et les échanges littéraires entre Mallarmé et les poètes de la génération de 1880, et tout particulièrement avec les noms belges et suisses annoncés, ne serait pas possible sans tenir compte des principaux aspects du grand combat esthétique qui opposait, en France comme ailleurs, partisans et adversaires du renouveau littéraire. Or, le débat commence autour de la définition même du mouvement « dont le seul nom est déjà une énigme », comme l'a bien observé Paul Valéry ("Existence du Symbolisme", « Variété », 1957: 686).

1. Une appellation problématique

Prenons comme point de départ l'affirmation de Camille Mauclair : « On s'est évertué à juger le mouvement symboliste. Il n'a jamais existé » (Mauclair 1922 : 47). Pour excessive qu'elle nous paraisse, une telle assertion n'illustre pas moins l'un des principaux problèmes qui persiste de nos jours quand on aborde cette période : elle se dérobe sans cesse, en effet, à toute tentative trop vigoureuse de définition et de chronologie.

Les poètes mêmes qui se réclamaient du Symbolisme en ont fourni une définition toujours imprécise, parfois empreinte d'ironie et de polémique. A commencer par l'allégation de Verlaine, interrogé par Jules Huret :

Symbolisme ? Connais pas ! Ce doit être un mot allemand !

Adolphe Retté écrira à son tour, en 1892 dans *La Plume* :

Si l'on interrogeait séparément les poètes dits symbolistes, il est à croire qu'on obtiendrait autant de définitions qu'il y aurait d'individus interrogés (Décaudin, 1981 : 15).

Indéniablement, la notion d'école leur est apparue peu satisfaisante. En 1891, répondant à son tour à l'enquête de Jules Huret « Sur l'évolution littéraire », Charles Morice⁹⁵ exprimait une opinion assez fréquente parmi les jeunes littérateurs:

L'école symboliste ? Il faudrait d'abord qu'il y en eût une. Pour ma part, je n'en connais pas (Décaudin, 1981 :15).

Les mêmes réserves apparaissent, aujourd'hui encore, chez les principaux noms critiques associés au mouvement. Malgré diverses oppositions ou horizons, les historiens du Symbolisme ont en commun de mettre toujours l'accent sur la difficulté d'une définition ou d'une délimitation précise, systématique et commune, une « unité organique » du mouvement selon le mot de Guy Michaud : « disons tout de suite qu'on ne saurait trouver d'unité organique dans la doctrine symboliste, si l'on persiste à la considérer selon la logique classique » tient-il à souligner (Michaud, 1995 : 387).

Dans *La crise des valeurs symbolistes*, Michel Décaudin ouvre son importante étude sur la même constatation, en affirmant : « peu de notions sont en apparence aussi confuses que celle de Symbolisme » (Décaudin, 1981 :15).

G. Michaud considère que la « Révolution symboliste » s'est produite entre 1885⁹⁶ et 1891, désignant la période 1885-1886 comme le « tournant » décisif pour l'affirmation du mouvement. André Barre date le mouvement de l'année 1885, aux alentours de laquelle « les esprits fermentent confusément » (Barre, 1981 : I) et arrête le

⁹⁵ Son œuvre *La littérature de tout à l'heure*, publiée en 1889 chez Perrin est généralement considérée comme un des témoignages les plus importants sur la doctrine symboliste.

⁹⁶ Quoiqu'elle fut préparée dans les années précédentes : « Cette révolution qui sembla éclater si brusquement avait été préparée entre 1880 et 1885 », écrit-il (Michaud, 1995 :134).

Symbolisme en 1900, alors que M. Décaudin en fixe le terminus en 1895. Or, s'agissant d'un phénomène très libre, peu codifié, la situation a permis l'apparition d'un « néo-Symbolisme » qu'illustrent, chacun à leur façon, Francis Jammes, Charles Péguy, Paul Claudel ou Marcel Proust⁹⁷.

Mallarmé et ses différents condisciples ont eux-mêmes contesté « l'enrégimentement sous des théories, un drapeau, un programme », pour prendre une image assez expressive de H. de Régnier (Décaudin, 1981 : 15). Conscients, toutefois, de vivre un tournant décisif dans l'histoire de la littérature, ils n'ont pas dénié leur adhésion commune à certains principes essentiels, que nous avons déjà pu évoquer jusqu'ici, comme la suggestion, la musicalité ou la liberté formelle. Dans l'impossibilité de proposer un classement ou une formulation rigoureux, nous nous limiterons, à esquisser, à partir des textes de l'époque, une vue d'ensemble des idées, des contextes et des conditions dans lesquels s'est créé un courant⁹⁸ dont « l'unité, pour reprendre André Barre, n'est qu'une unité d'idéal, nullement une unité de méthode » (Barre, 1981 : 100).

2. Textes et contextes

En 1896, soit à l'époque même du Symbolisme, Rémy de Gourmont publia, au *Mercur de France* le *Livre des Masques*. Composé de cinquante-trois études monographiques de poètes et de romanciers contemporains, précédées d'un « masque » - un portrait gravé sur bois par Félix Valloton -, ce recueil connu, dès sa première

⁹⁷ Nous renvoyons à la section VI du chapitre « Néo-Symbolisme et nouveaux Symbolistes », intitulée « Trois maîtres : Jammes, Péguy, Claudel » (Michel Décaudin, 1981 : 380-402).

⁹⁸ Guy Michaud préfère l'expression « âme collective » (Michaud, 1995 : 17).

parution, un grand succès⁹⁹. Par ses qualités littéraires et historiques, cette œuvre nous fournit des informations capitales pour l'étude de cette période. Avec cette pertinence de témoignage personnel sur la littérature contemporaine, la « Préface » du *Livre des Masques* constitue donc un excellent point de départ pour mesurer la richesse et la complexité du champ poétique de l'époque.

L'ouverture du texte invite dès lors à penser le Symbolisme comme un mouvement en féconde évolution. Aux yeux de Rémy de Gourmont, dix ans environ après son efflorescence, le domaine symboliste n'a pas encore donné tous ses fruits, comme le suggère bien la métaphore du verger :

Il est difficile de caractériser une évolution littéraire à l'heure où les fruits sont encore incertains, quand la floraison même n'est pas achevée dans tout le verger.[...] le verger est très divers, très riche, trop riche (Gourmont, 2002 : 119).

L'auteur propose encore une définition ouverte et évolutive du Symbolisme. En fait, il constate que la dénomination elle-même est assez floue. S'il convoque des caractéristiques telles que l'individualisme, la liberté formelle, l'idéalisme, c'est pour mieux souligner l'impossibilité d'enfermer l'intitulé à l'intérieur de limites strictes. Une divergence est pourtant nettement affirmée avec le Naturalisme :

Que veut dire Symbolisme? Si l'on s'en tient au sens étroit et étymologique, presque rien; si l'on passe outre, cela peut vouloir dire : individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antiNaturalisme, tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique, à ne prêter attention qu'à l'acte par lequel un homme se distingue d'un autre homme, à ne vouloir réaliser que des résultats, que l'essentiel; enfin, pour les poètes, le Symbolisme semble lié au vers libre, c'est-à-dire démaillotté, et dont le jeune corps peut s'ébattre à l'aise, sorti de l'embarras des langes et des liens (Gourmont, 2002 : 119).

⁹⁹ Comme en témoigne cette note du *Mercure de France*, d'avril 1896 : « Le succès de ces articles et des dessins qui les accompagnent est tel qu'on nous a déjà demandé la permission de les publier en plusieurs langues ».

Rémy de Gourmont inscrit le mouvement dans une perspective essentiellement idéaliste. Il s'affirme contre la tendance naturaliste contemporaine qui, faisant entrer la science dans la sphère littéraire, contraignait l'œuvre d'art à une objectivité fallacieuse :

La révolte idéaliste ne se dressa donc pas contre les œuvres (à moins que contre les basses œuvres) du Naturalisme, mais contre sa théorie ou plutôt contre sa prétention (Gourmont, 2002 :121)

A ses yeux, le Symbolisme a opéré ce retournement de valeurs. Ecrire n'équivaut pas à observer, mais à traduire ; ce n'est pas un acte expérimental, mais une *expérience* esthétique individuelle, en dehors de toute contrainte d'école. Ses valeurs essentielles restent l'individualisme et la liberté. Ces deux notions se retrouvent dans le nouvel usage du vers fait par les poètes : « libre, c'est-à-dire démaillotté [...] sorti de l'embarras des langes et des liens » - précise l'auteur des *Masques*. La liberté en poésie consiste à abandonner des critères formels parnassiens, prisonniers d'une préoccupation commune aux naturalistes : la confusion entre art et mimétisme. Comme nous l'avons vu dans l'introduction de cette section, c'est là une des principales caractéristiques de « l'évolution littéraire » de l'époque, signalée par Mallarmé à Jules Huret.

Tel qu'il est présenté par Rémy de Gourmont, le Symbolisme se manifeste sous le signe de la rupture. En 1888, Brunetière l'inscrivait lui aussi comme une réaction vis-à-vis du réalisme et du Naturalisme :

Dans un temps où sous prétexte de *Naturalisme*, on avait réduit l'art à ne plus être qu'une imitation du contour extérieur des choses, les *Symbolistes*, rien qu'en se nommant de leur nom, ou en l'acceptant, ont paru rapprendre aux jeunes gens que les choses ont une âme aussi, dont les yeux du corps ne saisissent que l'enveloppe, ou le voile, ou le masque (Michaud, 1995 : 416).

Son point de vue est proche de celui exprimé par Gustave Kahn, en 1894 :

Mettons que Symbolisme ait surtout voulu dire à un certain moment antiNaturalisme, antiprosaisme de la poésie, recherche de la liberté dans les efforts de l'art, en réaction contre l'enrégimentation parnassienne ou naturaliste (*idem, ibidem*).

René Ghil écrit à son tour dans *Les dates et les œuvres* :

Un même esprit d'instinctive réaction contre le Naturalisme, et, partant, contre la Science. Mais la Science ne se targuait-elle pas alors, il est vrai, d'un matérialisme sans grandeur, incompréhensive d'un sens nouvellement philosophique ? (Ghil, 1923 : 29)

L'effervescence intellectuelle était intense. Comme il se doit, les tendances étaient fort diversifiées. Une première nécessité a surgi chez les jeunes poètes : trouver des aînés, des modèles. Une autre valeur de ce mouvement est donc aussi de faire revivre d'autres voix, plus ou moins éloignées : Baudelaire, Villiers, Verlaine, Mallarmé¹⁰⁰. Si Gourmont se refuse à attribuer au mouvement une direction univoque, il est nettement plus affirmatif lorsqu'il s'agit de définir la filiation symboliste. L'auteur des « masques » présente ces derniers comme de féconds antécédents :

Ceci n'est pas écrit pour prétendre qu'il n'y a pas entre la plupart d'entre eux d'évidentes similitudes de pensée et de technique, fait inévitable, mais tellement inévitable qu'il est sans intérêt. On n'insinue pas davantage que cette floraison est spontanée ; avant la fleur, il y a la graine, elle-même tombée d'une fleur ; ces jeunes gens ont des pères et des maîtres : Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Mallarmé, et d'autres. Ils les aiment morts ou vivants, ils les lisent, ils les écoutent. Quelle sottise de croire que nous dédaignons ceux d'hier ! Qui donc a une cour plus admirative et plus affectueuse que Stéphane Mallarmé ? (Gourmont, 2002 : 125)

Pour enthousiaste qu'elle apparaisse, cette déclaration ne nous renseigne pas moins sur l'inflexion que l'œuvre et la figure de Mallarmé avait prise, d'entrée de jeu, sur la scène littéraire du milieu des années 1880, soit au moment où se développait un mouvement de jeunes écrivains, que nous connaissons aussi sous les étiquettes successives de « décadents » et de « Symbolistes ». C'est un Mallarmé

¹⁰⁰ Voir à ce propos l'œuvre d'André Barre *Le Symbolisme. Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900* et particulièrement le chapitre II (« Les Précurseurs du Symbolisme », 1981 : 24 et suiv.).

maître et précurseur qui est « lu », « écouté » et « entouré » par un nombre croissant de poètes avides de renouveau littéraire, spirituel et culturel¹⁰¹.

En 1905, l'auteur met à nouveau en relief ce rôle de propulseur de Mallarmé, soulignant, parmi les six caractéristiques du maître :

Une influence d'art et de pensée sur nombre de bons esprits qui apprirent de lui à cultiver leur personnalité propre (Gourmont, 1905 : 283)

C'est d'ailleurs sur cette idée d'influence que Rémy de Gourmont ouvre le « masque » de Mallarmé :

Avec Verlaine, M. Stéphane Mallarmé est le poète qui a eu l'influence la plus directe sur les poètes d'aujourd'hui (Gourmont, 1923 : 57).

Nous retrouvons une constatation identique chez le poète belge Emile Verhaeren, qui écrit en avril 1887 dans *L'Art Moderne* :

A cette heure, il n'est qu'un vrai maître symboliste en France : Stéphane Mallarmé (Verhaeren, 1928 : 115)

Et chez René Ghil qui, dans *Les dates et les œuvres* (1923), lui attribue l'image d'un « Poète prédestiné de qui l'existence est une nécessité historique » (Ghil, 1923 : 250).

Pour apprécier correctement les rapports de Mallarmé à la jeune génération symboliste qui florissait au moment où l'auteur fut révélé, nous croyons utile de préciser dans quel contexte historique et culturel s'est formée cette génération d'écrivains qui ont entre vingt et vingt-cinq ans en 1885-1886. Il s'agira de préciser le contexte « décadent » qui a servi de « Prélude nécessaire à la révolution » comme l'écrit Guy Michaud (1995 :152), c'est-à-dire ce moment décisif où la jeune génération prend conscience de la force de son projet.

¹⁰¹ Une génération dans laquelle Rémy de Gourmont finit par s'inclure délibérément, comme le montre, dans cet extrait, le passage du « ils » au collectif « nous ».

Dans ses *Essais de Psychologie Contemporaine*, parus en 1883, Paul Bourget est l'un des premiers à utiliser le terme décadent pour qualifier l'état d'esprit que cultivaient les poètes de la fin du siècle. Du point de vue du psychologue, l'esprit de décadence naît d'un sentiment de lassitude face à un monde froidement matérialiste, où il n'y a pas de place pour les aspirations spirituelles, où est négligée toute dimension métaphysique. L'époque était au rationalisme et au positivisme. Le culte des valeurs fondées sur l'argent, la foi aveugle dans le progrès scientifique apparaissent comme les signes les plus nets d'un siècle de forte ascension bourgeoise. Il n'y a plus d'esprit au sens intellectuel ni de transcendance au sens métaphysique. Le pédantisme caractéristique de ces acteurs répondrait à ce besoin de se démarquer d'un monde irrémédiablement voué au commun :

[...] Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays, ne sont-ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur âme ? S'ils sont malhabiles à l'action privée ou publique, n'est-ce point qu'ils sont trop habiles à la pensée solitaire ? S'ils sont de mauvais reproducteurs de générations futures, n'est point que l'abondance des sensations fines et l'exqu Coast des sentiments rares en ont fait des virtuoses stérilisés mais raffinés, des voluptés et des douleurs ? (D. Rincé, B. Lecherbonnier, 1986 : 553).

D'un point de vue littéraire, cet individualisme rebelle se manifeste par le culte de l'excès et du raffinement extrême, par le recours au mot rare et abstrait. Bourget le met en relief :

Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et de notre heure. [...] Complaisons-nous donc dans nos singularités d'idéal et de forme, quitte à nous emprisonner dans une solitude sans visiteurs (*idem, ibidem*).

Différents les uns des autres, les « décadents » se rejoignent en effet dans un refus d'un monde considéré comme basement positiviste, celui qui est issu des mutations de la révolution industrielle, voué au progrès technique, à la recherche du profit, et aux luttes sociales. Commun à tous, donc, un sentiment d'inquiétude en face

de cette *despiritualisation* du monde. L'écho de ce nouveau « mal du siècle » retentit dans le roman *A Rebours* de J.-K. Huysmans. C'est, selon le mot de l'auteur, un véritable « bréviaire de la décadence » qu'il lance « dans le champ de foire littéraire » (Huysmans, 1978 :12). Son protagoniste des *Esseintes*, prototype même du héros décadent, offrait à toute une génération de jeunes littéraires un portrait-miroir de leurs goûts, leurs aspirations et leur malaise existentiel.

Un autre propagateur de cet état d'esprit est Verlaine, qui lançait en 1883 dans « *Langueur* »¹⁰² : « Je suis l'Empire à la fin de la décadence ». Mallarmé reconnaîtra chez son ami la marginalité typique des écrivains de cette génération, signalant à Jules Huret en 1891 :

[son] attitude est aussi belle comme homme que comme écrivain, parce que c'est la seule, dans une époque où le poète est hors-la-loi : que de faire accepter toutes les douleurs avec une telle hauteur et une aussi superbe crânerie (*IDD* : 393).

L'attrait des jeunes poètes pour l'œuvre de Mallarmé n'est pas surprenant. Compagnon volontaire d'autres esprits de son siècle, tels que Baudelaire, Villiers, ou Verlaine, celui-là s'était très tôt engagé, lui aussi, à s'élever de son époque et avait pratiqué le culte de l'art, sorte de compensation à cet indescriptible mal du siècle appelé *ennui*, qui accable le protagoniste d'*A Rebours*. C'est le premier portrait d'un Mallarmé exaspéré par le réel et dévoré par l'Idéal, celui-là même qui écrivait en 1863 dans « *Fenêtres* » :

Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées
D'où l'on tourne l'épaule à la vie (*O*, I : 9)

Comme chez cet autre « maudit », Verlaine, qui écrivait à la même époque dans son « *Prologue* » aux *Poèmes saturniens* (1866):

¹⁰² *Le Chat Noir*, 26 mai 1883, repris dans *Jadis et Naguère*.

Aujourd'hui l'Action et le Rêve ont brisé
Le pacte primitif par les siècles usé (Verlaine, 1992 : 10)

pour Mallarmé « que la vie étiole » (« Les Fleurs »), la tentation idéaliste ne prend forme, que comme rejet de la société réelle, soucieuse de vanités et uniquement occupée à des besognes vulgaires. Comme il l'écrit à Cazalis, toujours en 1863 :

[...] si le rêve était ainsi défloré et abaissé, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la terre dégoûte et qui n'avons que le rêve pour refuge. Ô mon Henri, abreuve-toi d'idéal. Le bonheur d'ici bas est ignoble [...] Dire « je suis heureux ! » c'est dire « je suis un lâche », et plus souvent : « Je suis un niais ». Car il ne faut pas voir au-dessus de ce plafond de bonheur le ciel de l'Idéal, ou fermer les yeux exprès. [...] Adieu, mon Henri : oui, ici bas a une odeur de cuisine (CLP : 143)

Aussi refuse-t-il avec véhémence l'idée d'un « Art pour tous » (1862) et supplie ses compagnons de ne pas devenir des « poètes-ouvriers »: « O poètes, vous avez toujours été orgueilleux; soyez plus, devenez dédaigneux » (DSM, I : 39)¹⁰³.

Idéalistes, souvent angoissés par le destin de l'homme dans une société dominée par le dogme scientifique, les poètes de la génération de 1880 privilégieront à leur tour le subjectif, l'imaginaire, le rêve. En 1889, dans *La littérature de tout à l'heure*, Charles Morice postulera que :

Les intuitions du Rêve [...] devançant la Science » et celle-ci devra conclu[re] au Mysticisme (Michaud, 1995 : 419).

Mallarmé lui-même a souligné avec lucidité dans « Crise de Vers » :

Décadente, Mystique, les Ecoles se déclarant ou étiquetées en hâte par notre presse d'information, adoptent, comme rencontre, le point d'un Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux

¹⁰³ Sa véhémence se rapproche de celle de Baudelaire, qui écrit dans un de ses « Projets de Préface » pour *Les Fleurs du mal* : « je sais que l'amant passionné du style s'expose à la haine des multitudes ; mais aucun [...] suffrage universel ne me contraindront à parler le patois incomparable de ce siècle, ni à confondre l'encre avec la vertu » (Baudelaire, 1968 : 127).

naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder rien que la suggestion (*IDD* : 247).

La racine latine du mot *décadence* - « *decadere* » c'est-à-dire « tomber de » - évoque un déclin, une chute, une perte de quelque chose. Or, en littérature cette « chute » est un mouvement de refus, mais aussi un commencement. Elle se traduit essentiellement par le rejet du projet réaliste et parnassien. Les poètes de la nouvelle génération prennent conscience que la littérature - en tant qu'expression de l'individualisme, pour reprendre Rémy de Gourmont - ne peut se confiner dans des cadres préconçus. Ceux-ci étaient à l'époque aussi bien les dogmes poétiques parnassiens de l'art pour l'art que les déterminismes naturalistes en vogue dans le roman. Le parcours de Huysmans illustre bien ce revirement. Son entrée en littérature s'était faite sous la bannière du Naturalisme de Zola. Cela se voit très clairement dans *Emile Zola et l'Assommoir*, publié en 1877. Avec *A Rebours*, l'auteur brise les principes et la logique du roman à la façon de Zola, assujetti, à ses yeux, à des préoccupations sociologiques étrangères à l'œuvre d'art. La célèbre « préface écrite vingt ans après le roman », que Huysmans ajouta à l'édition de 1903, évoque bien cette rupture :

Au moment où parut *A Rebours*, c'est-à-dire en 1884, la situation était donc celle-ci : le Naturalisme s'essouffait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observations que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s'épuiser. [...] Il [Zola] célébrait de la sorte les halles, les magasins de nouveautés, les chemins de fer, les mines, et les êtres humains égarés dans ces milieux n'y jouaient plus que le rôle d'utilités et de figurants... (Huysmans, 1978 : 47)

Et l'auteur d'affirmer :

[...] Il faut bien le confesser, personne ne comprenait moins l'âme que les naturalistes qui se proposaient de l'observer (Huysmans, 1978 :56)

A Rebours déjoue précisément ces conventions ressassées du roman naturaliste en vogue à l'époque, qu'elles concernent les déterminismes scientifiques ou

des aspects plus formels, par une rupture avec la linéarité du récit, la simplicité de l'intrigue ou le rôle du personnage. Il n'est pas non plus une peinture de la réalité concrète, bien au contraire. Il faut noter l'importance de la réalité idéale du protagoniste et la prépondérance de l'imaginaire dans sa vie quotidienne. Le roman de Huysmans ne délivre pas de message ou d'aboutissement. A l'encontre de la morne lecture « bourgeoise », Huysmans exige de son lecteur une réception reposant sur l'amour du mot raffiné le goût du jeu esthétique, et par-dessus tout, peut-être le besoin de sublimation du réel considéré comme banal, voire même déficient. Ce n'est pas par hasard que son héros retient et loue des auteurs comme Villiers, Baudelaire et surtout Mallarmé. Autant d'exemples à ses yeux de « vrais artistes », à un moment, comme il l'écrit au chapitre II où « il s'agit de remplacer [cette sempiternelle radoteuse (la nature)] autant que faire se pourra, par l'artifice » (Huysmans, 1978 : 80)

Dans ses *Promenades littéraires*, Rémy de Gourmont évoque à son tour la décadence comme une époque d'intense rénovation littéraire, en un mot, une renaissance :

Décadence : quelle erreur ! Jamais il n'y eut tant d'extravagance, peut-être parce qu'il n'y eut jamais tant de sève (Gourmont, 1963 : 94)

Par un curieux retournement, décadence équivaut donc à la recherche d'invention et de libération d'une esthétique qui s'exprime au sein du principal objet de la littérature : le langage. C'est ce qu'énonce Verlaine, de façon particulièrement suggestive, dans ses *Poètes maudits* (nous soulignons) :

J'aime le mot de décadence, tout miroitant de pourpre et d'ors. J'en révoque, bien entendu, toute imputation injurieuse et toute idée de déchéance. Ce mot *suppose* au contraire des pensées raffinées, d'extrême civilisation, une haute culture littéraire, une âme capable d'intenses voluptés. Il projette des éclats d'incendie et des lueurs de pierreries. Il est fait d'un mélange d'esprit charnel et de chair triste et de toutes les

splendeurs violentes du bas-empire... (D. Rincé, B. Lecherbonnier, 1986 : 552)

L'intérêt de cette citation tient avant tout à ce qu'elle peut ramener à l'unité l'esprit de décadence et l'esthétique symboliste : protestation contre la dimension positiviste du monde contemporain et volonté de forger un nouveau langage d'autant plus suggestif qu'il est chargé de *dire* au-delà du « sens immédiat de quelque chose » – pour reprendre une formule déjà citée de Mallarmé. Une des aspects les plus marquants des Symbolistes est d'avoir pris conscience de ce retournement. A bien observer le texte de Verlaine, on se rend compte que ce nouveau rapport au langage y est, d'une certaine façon, « mis en abyme ». En effet, la définition qu'il donne de « décadence » s'engage à rompre avec le sens littéral - par trop *immédiat* - du mot. A ses yeux, le mot « décadence » ne désigne pas tant un phénomène historique qu'un vaste projet de rénovation esthétique, recherché par toute une génération de poètes et qui tient essentiellement au travail sur la langue. La langue, le mot – celui-là même de décadence – ne peut plus être seulement au service de ses références « directes », de les nommer, mais doit irradier un monde d'éclats et de lumières, pour conserver l'image de Verlaine. La proximité avec Mallarmé est évidente, qui, lui aussi, compare souvent les mots aux pierres précieuses¹⁰⁴. On pourrait revenir au texte de l'enquête de Jules Huret. Critiquant l'entreprise naturaliste, le maître du Symbolisme y précise :

L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier même très bien, c'était faire des pierres précieuses. Eh bien, non ! La poésie consistant à créer. Il faut prendre dans l'âme humaine, des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme : là il y a symbole, il y a création et le mot poésie a ici son sens (*IDD*: 394).

¹⁰⁴ René Ghil a bien souligné la densité symbolique du mot pierrerie chez Mallarmé écrivant, dans le texte de la dédicace de son *Geste ingénu* (1887): « À/TOI/qui leur avères le grand-œuvre/ père et seigneur de /l'or/ des pierreries et des poisons... » (Ghil, 1923: 91).

Banni le mimétisme descriptif, les écrivains de la nouvelle école préconisaient, sous l'égide de Mallarmé, la quête d'un langage à significations multiples, qui fit rêver indéfiniment, dont les mots suggèrent non seulement la chose mais l'idée, l'apparence et la réalité transcendante, la forme et la vérité cachée.

Cette défense d'un art de l'âme et de l'idée, face aux réalistes, aux positivistes, aux matérialistes, est un principe commun aux écrivains de cette génération, et c'est à ce titre qu'ils imprimeront une orientation foncièrement différente à la poésie, à la littérature en général. Dans sa préface, Rémy de Gourmont insiste sur le fait que le ressort de la littérature symboliste revêt cette revendication métaphysique :

La littérature – écrit-il dans la Préface du *Livre des Masques* - n'est pas en effet autre chose que le développement artistique de l'idée, que la symbolisation de l'idée (Gourmont, 2002 : 120)

Dans un temps où l'on fait profession de ne connaître que le « réel », le sens profond de l'entreprise symboliste se trouve dans cette nouvelle perspective idéaliste du monde. Gourmont livre l'étendard de la « bataille symboliste » (Michaud) : le retour à l'esprit, le retour à l'idée :

Une vérité nouvelle, il y en a une, pourtant, qui est entrée récemment dans la littérature et dans l'art, c'est une vérité toute métaphysique [...] Cette vérité, évangélique et merveilleuse, libératrice et renovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde (Gourmont 2002 :122).

Il l'inscrit dans le sillage de la philosophie de Schopenhauer :

Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences ; toute vérité en soi nous échappe ; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire : le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ; ce qui est, c'est ce que je vois (Gourmont 2002 :122)

L'univers se présente ainsi aux yeux des Symbolistes comme un mystère à décrypter. La littérature est donc une tentative de décryptage du monde, un développement de l'idée par le langage poétique. Le symbole est le véhicule privilégié de cette représentation, car l'homme ne peut assimiler en lui une idée que symbolisée. Essentiel au poète, le symbole est revêtu d'une fonction précise : celle de servir de médiateur entre le *réel* et *l'idée*. Aussi Gourmont rejette-t-il les conceptions naturalistes d'un Zola, dont l'univers romanesque, peuplé des fléaux de la société contemporaine, anéantit l'idée et transforme le symbole en allégorie :

Ses [de Zola] tranches de vie » sont de lourds poèmes d'un lyrisme fangeux et tumultueux, romantisme populaire, Symbolisme démocratique, mais toujours pleins d'une idée, toujours gros d'une signification allégorique. *Germinal*, la Mine, la Foule, la Grève (2002 :121)

Pour Gourmont, le Naturalisme ne pouvait survivre à Zola qui a fait œuvre plus de scientifique que de romancier. Et le critique d'affirmer avec véhémence :

Le crime capital pour un écrivain, c'est le conformisme, l'imitativité, la soumission aux règles et aux enseignements (2002 :123)

Contre cette tendance - fausement - représentative, il n'y avait qu'une attitude possible: la révolte, la « révolution ». Rémy de Gourmont rappelle que le credo poétique de toute une génération se fondait sur un retour à la transcendance, un retour à une philosophie de l'idée, dont les sources se trouvent au cœur du romantisme allemand :

Revenant aux nécessités antérieures, éternelles, de l'art, les révoltés crurent affirmer des vérités nouvelles, et même surprenantes, en professant leur volonté de réintégrer l'idée dans la littérature (2002 : 122).

Tel qu'il est défini par Rémy de Gourmont, le Symbolisme est la forme esthétique d'un idéalisme philosophique. La littérature ne doit pas se limiter à

représenter la réalité phénoménale, elle doit quérir au-delà de cette réalité que cachent les apparences. Ce projet littéraire a été possible parce que la conception même de l'homme avait changé au XIX^{ème} siècle. Dans le sillage de Novalis, de Schopenhauer, la poésie symboliste concevait l'originalité littéraire comme évocation de l'origine. Il s'agit de quérir, de creuser, d'affiner le langage jusqu'à entendre la rumeur du mystère. Pour ce faire, le poète doit – à l'image d'Igitur - « descendre l'escalier de l'esprit humain » et en faire émerger les sens latents. C'est bien ce que prônait, en 1896, Mallarmé dans le « Mystère dans les lettres » :

[...] il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché qui habite le commun [...] elle s'agite ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment (*IDD* : 274).

Si « le monde est ma représentation », le langage gagne une fonction vitale, car c'est lui qui peut faire surgir cet autre monde de l'*idée*, un monde mystérieux, plein de sens à déchiffrer.

Les Symbolistes belges, Maurice Maeterlinck notamment, auront mieux que quiconque su puiser dans des sources extérieures à la tradition française - Novalis, Carlyle ou Emerson - le fondement de cette nouvelle conception de la représentation. Sous l'invocation de « l'invisible », de « l'inconscient », de la « mère de mystères »¹⁰⁵ qui habite l'homme, Maeterlinck ouvre de nouvelles voies de représentation. Rémy de Gourmont envisage « l'originalité de Maeterlinck »¹⁰⁶, dans un texte aux accents psychanalytiques :

Maeterlinck a renouvelé la vie, notre manière de sentir la vie. Il a découvert toute sorte de petits ruisseaux dont est fait le grand fleuve, toute sorte de richesses ignorées dont il nous a appris à jouir, avant qu'elles aillent se perdre dans le courant de l'inconscience (Gourmont, 2002 : 96).

¹⁰⁵ Ce sont des termes ou expression de sa « Confession de Poète » (1890), texte sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

¹⁰⁶ Article publié dans *Promenades Littéraires*, V^{ème} série (1891)

Détourné du Naturalisme qui pourtant « flattait ses instincts matériels de Flamand » par l'influence de Villiers de l'Isle Adam, explique toujours Rémy de Gourmont, Maeterlinck s'ouvre tôt à des études de l'âme et bâtit, dans son premier théâtre comme dans ses essais, un « réalisme mystique » :

Un irréel nouveau et hallucinant, où se trouvait resserré et rendu visible tout ce qu'il y a de fantomatique dans l'âme [...] des cris de terreur inouïs, des effets de mystère irrêvés, et parmi une atmosphère d'angoisse les cœurs s'arrêtaient soudain comme des horloges mourantes... (2002 : 100).

« La conscience [...] est l'indice du mensonge » : ainsi s'exprimait Maurice Maeterlinck, en 1890 dans « Confession de poète », son premier texte métapoétique. La nouvelle approche littéraire de sa démarche créatrice est subjective, toute intérieure. Préférant « une pauvre nébuleuse intérieure, infiniment tremblotante [...] mais inextinguible » (Maeterlinck, *O*, I : 454) aux formes d'art conscients, le poète s'est tourné vers ce monde du *dedans* mystérieux :

Je voudrais guetter [...] les flammes de l'être originel, à travers toutes les lézardes de ce ténébreux système de tromperie et de déception au milieu duquel nous sommes condamnés à mourir (*idem*, 456).

Cette forme toute personnelle d'« intégrer l'idée dans la littérature » – pour reprendre l'expression de Gourmont - est guidée par un geste cognitif, à dessein ontologique : il s'agit bien, selon Maeterlinck, d'« entrevoir [...] une lueur de l'être énigmatique, réel et primitif ». C'est bien cette « enceinte d'artifice où nous sommes enfermés » qu'il s'agit de pénétrer, de creuser, aussi profondément que puissent y mener l'instinct et l'intuition. L'opération poétique s'attachera dès lors à dévoiler, autant que possible, « cette mer de mystères que nous portons en nous », « unique atmosphère où une âme puisse se développer », écrit Maeterlinck, qui évoque explicitement Carlyle. Selon ce dernier, « le fait véritable est le sentiment intérieur des hommes » - tout le texte

de Maeterlinck en est visiblement imprégné. L'importance accordée à l'intuition, à la nuit, au rêve, l'imagerie même de la flamme associée aux manifestations de l'esprit, sont autant d'éléments qui permettent de rapprocher Maeterlinck de Mallarmé. Il est troublant de voir, dès les années 1870, sous la plume du jeune auteur d'*Igitur*, les prémisses de cette poétique dont l'idéal est de saisir cette réalité intérieure, mouvante et en perpétuel devenir:

Minuit sonne – Le Minuit où doivent être jetés les dés. Igitur descend les escaliers de l'esprit humain, va au fond des choses : en « absolu » qu'il est (*O*, I : 474).

Le moyen d'arriver à l'absolu, à l'idée cachée derrière l'apparence, c'est la suggestion, justement par ce que ce procédé suppose d'infini, de mystère et d'*aspiration* pour reprendre le mot d'Albert Mockel. On peut en effet lire dans « Poésie et idéalité » (1905) repris dans *Esthétique du Symbolisme*¹⁰⁷, cette phrase courte mais condensant de façon admirable l'essence même de la « doctrine » :

Le propre des aspirations est d'ignorer toute fin physique, ou de n'entrevoir qu'indirectement leur objet, à l'état d'image vague et fondante (Mockel, 1962 : 212)

« Peindre non la chose, mais l'effet » prône Mallarmé dès 1864, à la genèse d'*Hérodiade*, œuvre prélude à une nouvelle conception poétique, celle qui dit indirectement, qui laisse deviner, qui fait *allusion*, pour reprendre le mot utilisé par Mallarmé dans l'enquête de Jules Huret. Mais sans remonter à *Hérodiade* – et anticiper sur ce qui sera le sujet des prochains chapitres -, on peut rappeler la célèbre « définition de la poésie », donnée par Mallarmé à *La Vogue* en avril 1886 (la même année, capitale pour l'affirmation du mouvement, de l'« Avant-dire » au *Traité du Verbe* de René

¹⁰⁷ Ouvrage édité par Michel Otten en 1962, comprenant *Propos de Littérature* (1894), *Stéphane Mallarmé, un héros* (1899) et *Textes divers* d'Albert Mockel, tout comme une étude de M. Otten intitulée « Albert Mockel, théoricien du Symbolisme ».

Ghil)¹⁰⁸. Pourvu alors du simple titre « définition de la poésie », ce texte date, en fait, de juin 1884. Le maître de la nouvelle esthétique y énonçait le projet de la génération de 1880 :

La poésie est l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle.

En une phrase aussi simple qu'incisive, Mallarmé condense les principes essentiels et les valeurs esthétiques assignées à la littérature par la nouvelle école et qui apparaît à la lecture des textes doctrinaux les plus connus, tous postérieurs à cette « définition »:

1. un nouveau rapport au monde ;
2. une méthode d'appréhension du monde ;
3. un moyen d'appréhension : le langage.

La mission du poète est de s'employer à déchiffrer ce monde intérieur plein de signes et de sens. « Le rythme essentiel » : Mallarmé désigne ainsi ce monde de l'intérieur, de l'âme ou de l'idée qu'il a entrevu dès les origines de son œuvre, comme nous essaierons de le démontrer le moment venu. Le travail sur le langage doit mettre à jour ce monde originel. En recherchant dans le monde intérieur, l'écrivain déchiffre un nouveau langage, dit les impressions qu'il a ressenties, les images qu'il a entrevues. Issu d'un monde originel, perçu à la source du sens, le langage est foncièrement original, inédit et inouï.

Là se trouve le revirement esthétique fondamental des Symbolistes : la poésie devient l'espace d'une recherche, elle constitue avant tout une expérience. Sa fonction n'est ni didactique ni sentimentale, mais ontologique : son but est de saisir les rapports entre l'homme et l'univers. En ce sens, elle constitue une preuve de l'existence de notre

¹⁰⁸ Communément considéré par la critique comme l'expression de l'art poétique de Mallarmé. Il est à ce titre significatif que le poète reprenne ce texte successivement en 1891, 1893 e 1896.

esprit et authentifie notre séjour. Laissons encore une fois la parole à Albert Mockel qui, dans ses *Propos de Littérature* (1894), dit ceci:

Mais mouvante, toujours et sans cesse changée, l'âme existe en tant que Rythme, en tant que direction vers un but à l'infini [...] et c'est par sa projection dans l'œuvre que le moi tend à prendre conscience ; *c'est en se créant qu'il se crée* (Mockel, 1962: 82).

Avec Mallarmé la poésie a tôt acquis cette visée cognitive et ontologique que l'on retrouve souvent à la source du discours comme de l'activité poétique des poètes de la génération de 1885. Comme l'a bien formulé Eric Benoît, chez Mallarmé, cette conception de la poésie se trouve « au point de convergence de l'Homme, du Monde et du Langage, elle est le sens, donné par le langage, de la sensation que l'Homme a sur le monde » (Benoît 1998^A: 76).

Pour faire surgir ce « rythme essentiel » du langage, pour suggérer le mystère, le monde de l'Idée, de la spiritualité, une réflexion sur l'outil qu'est le langage s'est très tôt imposée à Mallarmé. On peut la repérer dans la définition précédente : en cherchant les rythmes essentiels de l'existence à travers le langage, le poète justifie notre présence sur terre et lui donne un sens. Ce pilier métaphysique de la pensée de Mallarmé est inséparable d'un autre, esthétique, comme il est perceptible dans plusieurs autres définitions de la visée du poète. On la retrouve à la même date, dans l'importante lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885, destinée à l'article des « Poètes maudits » - celui-là même, rappelons-le, qui déclencha la vague de célébrité que nous avons évoquée plus haut :

[...] l'explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence.... (IDD : 373-374).

Comme l'a bien formulé Eric Benoît, dans ses analyses des brouillons du *Livre*, chez Mallarmé « l'Esthétique est Métaphysique » (Benoît, 1998^B: 29)

Accédant au plus secret et au plus mystérieux de l'homme, l'opération poétique révèle la Nature profonde dans l'univers différencié de l'œuvre où le langage – où son langage spécifique - renferme le « secret » à déchiffrer par le lecteur, d'où l'obscurité du texte mallarméen, en fait originelle et nécessaire. Revêtue de fonction analytique, l'œuvre littéraire n'est jamais sa propre fin : elle est un moyen de dévoiler et d'irradier ce monde essentiellement mystérieux, richement suggestif. C'est en raison de cette dynamique de dévoilement que l'œuvre n'est jamais refermée sur elle-même mais ouverte à tous ceux qui sauront en discerner le sens, mobile et flottant, comme dans une gymnastique de l'esprit. On se souvient ici de la résonante image des mots projetés sur les parois de grotte, du « Mystère dans les Lettres » :

Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours... (IDD : 278-279).

Utiliser les mots poétiquement, c'est faire jaillir d'eux toute une série de virtualités, c'est les faire passer « du fait à l'idéal », grâce à une opération poétique nommée « transposition ». La transposition est donc un élan de métamorphose du langage, dont il découle, comme il a été dit plus haut, un « défi » de lecture tout aussi exigeant. Il revient au lecteur, à la semblance du poète, de donner à son tour « un sens plus pur aux mots de la tribu », comme l'a écrit Mallarmé dans le « Tombeau d'Edgar Poe » (OC, I : 38). Dans l'important texte de « l'Avant-Dire », Mallarmé a bien distingué le « double état de la parole », un, *essentiel*, qui serait la poésie proprement dite, par opposition à l'autre, *brut ou immédiat*, qualifié d'« universel reportage ». Nous devons revenir sur ce texte de septembre 1886 :

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour

qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure (IDD: 251).

À quoi bon écrire de la poésie si ce n'est pas pour qu'en émane le jeu même de l'écriture, fondé sur la pluralité sémantique qu'implique l'image symbolique ? En niant ces postulats de *mimésis*, de saisie directe et immédiate de la réalité, en faveur de l'invention/ fiction de la littérature, Mallarmé et les poètes qui l'ont suivi, ont, pour utiliser une image de Rémy de Gourmont « rallumé le flambeau » d'une tradition née au cœur du romantisme allemand. Tous ceux qui illustrent ce courant s'accordent à définir la poésie comme un art d'invention, rendu possible par l'ouverture sur l'inconnu, selon la célèbre formule de Novalis :

Le poète est l'inventeur de symptômes *a priori*. De même que le philosophe, au sens ordinaire du mot, est en quelque sorte le chimiste analytique au sens mathématique de ce mot, de même le poète est l'analyste oryctognostique, au sens mathématique, trouvant l'inconnu par le connu. Les mots appartenant aux symptômes, la langue est une invention poétique, et ainsi toutes les manifestations et phénomènes, en tant que systèmes symptomatiques d'origine poétique, sont la poétique de la nature. Enfin, le philosophe ne serait lui-même que le poète intérieur, et ainsi le réel serait entièrement poétique (Novalis, 1992 : 276).

En dépit de leur éclectisme et par-delà leurs différents horizons culturels, un vif sentiment de communauté a rapproché les jeunes auteurs de la génération de 1880 de Mallarmé. Dans le sillage du poète de « Crise de Vers », ils postulaient pour la littérature une fonction essentiellement artistique. Ils préconisaient donc une poésie libérée des procédures imitatives de représentation - la peinture de la réalité quotidienne, à travers ses lieux, ses milieux sociaux, son niveau de langage - au profit d'un art basé sur les ressources de l'allusion ou la suggestion. Cette phrase, énoncée par René Ghil en 1886 dans le premier numéro de *La Décadence*, formule un programme qui fait fortement écho au grand principe poétique de Mallarmé :

« Symboliser est évoquer, non narrer et peindre » (Ghil, 1923 : 33)

Un tel art était bien différent de la perspective « réaliste » qui avait dominé la littérature pendant tout le XIX^{ème} siècle. Aux yeux des jeunes écrivains contemporains de l'impressionnisme et du wagnérisme, le temps était venu de revendiquer un retournement des pratiques poétiques. Ce « Credo » est bien exprimé en 1892 par le poète américain Stuart Merrill :

Il [le poète] ne doit pas se contenter, comme les Romantiques et les Parnassiens, d'une beauté toute extérieure, mais par le Symbolisme des formes de beauté il doit suggérer tout l'infini d'une pensée ou d'une émotion [...] La Poésie, étant à la fois Verbe et Musique, est merveilleusement apte à cette suggestion... (Michaud, 1995 : 409-410)

Et en 1886, dans « Nos Maîtres » Théodor de Wyzewa, poète d'origine polonaise,¹⁰⁹ propose une nouvelle définition de la poésie par son rapprochement avec la musique en mettant en relief le travail précurseur de Mallarmé :

La littérature a produit un art symphonique, la Poésie, évoquant l'émotion par l'agencement musical des rythmes et des syllabes [...] le premier, M. Mallarmé a tenté une poésie savamment composée en vue de l'émotion totale (Michaud, 1995 : 456-457).

Au seuil du Symbolisme, la large diffusion de la pensée poétique de Mallarmé renforçait en eux le sentiment d'appartenir à une nouvelle ère poétique. Ils y percevaient le substrat de la littérature nouvelle. Guy Michaud a abordé cette question dès son *Message poétique du Symbolisme* :

Resté longtemps à l'état de forces latentes [le Symbolisme] jaillit brusquement en 1885, à l'heure où la génération montante saisit le message de quelques aînés méconnus et y découvre une vérité nouvelle (Michaud, 1947 : 9)

¹⁰⁹ Très wagnérien, ce poète a pris part à la vague cosmopolite de l'époque. Il a collaboré à la *Revue wagnérienne* et la *Revue Indépendante*, a écrit des articles sur la poésie de Mallarmé, qui a bien salué ses exégèses (CII : 88). Il a également donné la traduction de *Qu'est-ce que l'Art* de Tolstoï à la *Revue Blanche* en février 1898. Son biographe Paul Delsemme a bien montré son rôle d'intermédiaire entre la France et l'étranger à l'époque. Voir P. Delsemme, 1969 et 1989 : 13-26.

Et a bien souligné l'importance de la pensée poétique de Mallarmé dès la première heure du mouvement :

[...] Pour la première fois, la nouveauté de sa [de Mallarmé] tentative s'imposait à l'attention des jeunes (Michaud, 1947 : 178)

Tout comme le texte de Gourmont, l'article « Le Symbolisme » publié par Emile Verhaeren en 1887 dans *L'Art Moderne*¹¹⁰ est peut-être la meilleure expression de l'évolution qui a conduit au Symbolisme et du rôle de catalyseur de Mallarmé. Il est d'ailleurs à juste titre cité comme la première formulation de la doctrine symboliste par Guy Michaud (1995 : 393). On sera sensible aux réminiscences qui s'établissent, par le choix même des termes, avec les textes de Mallarmé :

Définir le Symbolisme, qui donc y réussirait ?

[...]

On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâchée, goûtée, pour en faire naître l'évocation de la somme par l'idée (Verhaeren, 1928 : 113)

Pour bien marquer l'opposition entre les deux perspectives - *évocation et description* ; *idée et faits* -, Emile Verhaeren met l'accent sur la nouvelle posture des poètes face au réel, en opposition avec les procédés naturalistes :

Un poète regarde Paris fourmillant de lumières nocturnes, émiétté en une infinité de feux et colossal d'ombre et d'étendue. S'il en donne la vue directe, comme pourrait le faire Zola, c'est-à-dire en le décrivant dans ses rues, ses places, ses monuments, ses rampes de gaz, ses mers nocturnes, ses agitations fiévreuses sous les astres immobiles, il en présentera, certes, une sensation très artistique, mais rien ne sera moins symboliste. Si par contre, il en dresse pour l'esprit la vision indirecte, évocatoire, s'il prononce : « une immense algèbre dont la clef est perdue », cette phrase nue réalisera, loin de toute description et de toute notation de faits, le Paris lumineux, ténébreux et formidable (Verhaeren, 1928 : 113-114).

¹¹⁰ Il s'agit du début de l'article « Un peintre symboliste » paru dans *L'Art Moderne* le 24 avril 1887. « Le Symbolisme », est en fait un titre ajouté par A. Fontaine qui a rassemblé trois séries de textes de Verhaeren, après la mort du poète scaldien, sous le titre *Impressions*.

L'émergence du Symbolisme résulte donc d'un changement d'optique. Dans *L'événement* du 28 septembre 1886, Gustave Kahn définissait le paradigme du seul « milieu » susceptible d'intérêt artistique :

Nous voulons substituer à la lutte des individualités la lutte des sensations et des idées et pour milieu d'action, au lieu du ressassé décor des carrefours et des rues, totalité ou partie du cerveau. Le but de notre art est d'objectiver le subjectif (extériorisation de l'Idée) au lieu de subjectiver l'objectif (la nature vue à travers un tempérament (Delsemme, 1974 : 3-4).

Comme l'écrit Emile Verhaeren dans le même texte, « le Symbolisme restaure la subjectivité » (Verhaeren, 1928 : 116) dans le poème - cette subjectivité que les Parnassiens essayaient précisément de proscrire du poème. Or aux yeux des Symbolistes, le poème est toujours un travail singulier, personnel sur le langage. Il provient d'une parole et donc il fait entendre une voix. Ce principe est bien perceptible dans le texte cité de « l'Avant-dire » de Mallarmé au *Traité du Verbe* de René Ghil (« je dis », ma voix »). Or, la voix que fait entendre le poème transcende celui-ci (« musicalement se lève ... l'absente de tout bouquet ») et ne se confond donc plus avec le poète. Grâce à la dialectique de l'écriture et de la lecture, l'ici et le maintenant sont toujours renouvelés. A chaque lecture, s'ouvre le mystère inhérent à la poésie, dévoilant ce sens « absent » du bouquet immédiat et tangible, « rose dans les ténèbres », ou simplement, *idée*. Albert Mockel a bien perçu cette dialectique, écrivant en 1894 dans ses *Propos de Littérature* que le poète doit *suggérer* un sens pour susciter une sorte de « seconde création » de la part du lecteur :

L'œuvre symbolique exprime la signification des formes par ces formes elles-mêmes, en les présentant sous une certaine clarté qui laisse deviner le sens caché. Mais le Poète doit chercher moins à conclure qu'à donner à penser, de telle sorte que le lecteur, collaborant par ce qu'il devine, achève en lui-même les paroles écrites.[...] C'est la suggestion (Mockel, 1962 : 92).

Et le symboliste liégeois de rappeler ce principe foncièrement mallarméen, où résonnent d'ailleurs fort bien les propos même du maître :

Préciser une idée, c'est la borner et c'est enlever d'avance au poème qui la contient ce frémissement *illimité* que donne le chef d'œuvre (*idem*).

Bien plus tard, en 1927, dans une conférence sur le Symbolisme, Albert Mockel reprendra la question centrale de la suggestion sous une forme synthétique, ce qui permet de mesurer l'importance de cette esthétique sur le cheminement de la littérature :

Son rôle n'est pas de décrire, mais d'évoquer, de nous faire songer (Gorceix [éd.], 1998 : 600).

CONCLUSION A LA PREMIERE PARTIE

La véritable croisade contre le mimétisme dont les textes et les contextes de la « Révolution symboliste » sont l'écho, se présente à la fois comme une lutte idéaliste et comme une défense de la dimension créative et fictionnelle qui constitue, aux yeux de toute génération, le fondement de la littérature.

Typiques comme celle de Gourmont ou de Mockel, controverses comme celles de Verlaine, de Kahn, de Verhaeren ou de Mauclair, plus ou moins teintées de pessimisme décadent ou de mystère existentiel, les positions et les essais de définition du Symbolisme nous aident à prendre toute la mesure de la complexité de la dénomination et du moment historique. Différentes qu'elles soient, ces formulations sont nées d'une double aspiration commune aux écrivains de la génération symboliste. Vis-à-vis de l'usage de la langue au temps de l'hégémonie d'une conception pragmatique de l'écriture, il s'agit de libérer le langage poétique d'une valeur monnayante, quotidienne, où il est censé être « numéraire », « facile » et « représentatif ». Vis-à-vis des tenants de la tradition rationaliste et descriptiviste en vigueur dans la poésie parnassienne et dans le roman de souche réaliste, les Symbolistes combattent pour un changement de paradigme artistique, où la liberté inventive est au premier front.

Quels que soient les « visages » que Mallarmé ait revêtu dans ces années d'intense activité –, préfacier, critique, conférencier, libre discoureur à ses mardis comme dans ses lettres, et jusqu'aux « Loisirs de la Poste », ou encore chroniqueur de mode –, il a mis son expérience poétique, sa réflexion et sa finesse de tempérament au service de cette cause. Il a prôné un défi aux poètes au temps de la « Crise de Vers » et de la

massification de la culture : de s'engager dans une conception noble et exigeante de l'art, de réagir esthétiquement vis-à-vis d'un ensemble de pratiques contemporaines qui procèdent à ses yeux non de la littérature mais de « l'universel reportage ». Conscient qu'une œuvre n'existe pas sans un récepteur, Mallarmé a voulu là encore poser de nouveaux défis, en vue d'une lecture bâtie sur des dispositifs fictionnels dont doit, à ses yeux, procéder l'œuvre d'art littéraire, au détriment d'autres lectures, plus directes, plus « mimétiques », plus fonctionnelles.

Un nouveau rapport au langage, une nouvelle conception de la représentation en littérature et un nouveau rôle accordé au lecteur se présente dans ses textes de la maturité plus qu'une aspiration, une véritable exigence. Que ses condisciples l'aient considérée pédagogique, précurseur ou prosélyte, une chose nous paraît sûre : mûrie durant plus de vingt années, la pensée poétique de Mallarmé a offert aux jeunes littérateurs une sorte de substrat commun où tous se sont reconnus.

Finalement, on aurait tort de croire que cette génération « décadente », qui prélude à l'apparition du mouvement symboliste, était seulement languide ou déchéante, séparée de son moment historique, à l'abri d'une tour d'ivoire, inconciliable avec la vie. Si les écrivains ont cultivé une certaine marginalité et une certaine « crânerie », comme le souligne Mallarmé à propos de Verlaine, ils se sont également révélés particulièrement engagés dans la recherche d'un renouveau littéraire en accord avec la situation historique de « crise » dans la littérature. Leurs actions, leurs réactions, leurs recherches et leurs œuvres ont favorisé l'émergence d'un courant extrêmement riche et diversifié, un mouvement « hors frontières ».

Le Symbolisme n'est pas un phénomène protéiforme seulement à cause de sa nouvelle conception de l'art littéraire, ou de ses importantes ouvertures sur le XX^{ème}

siècle¹¹¹. Le mouvement a pris - aussi - cette configuration, si caractéristique, grâce à l'interaction dynamique d'écrivains venus d'horizons géographiques très diversifiés, conscients de participer à un projet collectif. Cet esprit de convergence et de dialogue entre les écrivains de la génération de 1880, qu'il importe, dans la perspective tracée pour ce travail, d'envisager par rapport aux littératures francophones qui se constituent à cette époque, est perceptible dans la dynamique des échanges personnels comme dans ceux des revues. C'est ce que nous proposons de découvrir par la suite.

¹¹¹ Le début du XX^{ème} siècle voit l'écllosion d'une multitude de mouvements en -isme, parfois désignés sous la désignation de « Post-Symbolisme ». Voir le « post-scriptum » au *Symbolisme tel qu'en lui-même*, (1995 : 484 - 486) ou encore *La crise des valeurs symbolistes*.

DEUXIEME PARTIE : SOUS LE SIGNE DE L'ECHANGE

« La Conférence, cette fois lecture,
mieux Discours, me paraît un genre à
déployer hors frontières »

(Mallarmé, « La Musique et les
Lettres », *IDD* : 370)

CHAPITRE I – UNE DYNAMIQUE COSMOPOLITE

C'est à juste titre que les mots *réaction* ou *révolution* reviennent souvent pour caractériser le Symbolisme. Plus qu'une doctrine, ils traduisent une attitude commune à une vaste génération de poètes éminemment hostiles aux conceptions matérialistes de la vie et de l'art et communiant d'une esthétique et d'une éthique nouvelles, plus conformes aux valeurs mystérieuses de l'être. Or, la nouveauté du courant réside aussi bien dans cet état d'esprit subversif vis-à-vis le positivisme philosophique et le réalisme littéraires- que retentit bien le célèbre vers de Laforgue « Aux armes citoyens, il n'y a plus de raison » (Michaud, 1995 : 175), publié dans *La Vogue* en 1886 - que dans sa diversité constitutive et dans sa dynamique cosmopolite. Le moment va créer des liens et des échanges exemplaires entre écrivains et revues de plusieurs pays et, de façon tout à fait singulière, entre ceux de langue française.

De nombreux écrivains qui participèrent à la mouvance parisienne, dont les « mardis » de Mallarmé constituent un pôle incontournable, venaient, nous l'avons indiqué, de pays et de cultures différentes. Dans un élan qui est à la fois identitaire et cosmopolite, ceux de la jeune Belgique francophone participent avec une intensité particulièrement significative au développement du Symbolisme et à son irradiation européenne.

Au-delà des polémiques et des compartimentations habituelles en histoire de la littérature, au-delà même de la problématique identitaire, que nous aborderons plus loin, nous envisagerons tout au long de ce chapitre, le Symbolisme comme un moment exceptionnel d'échanges non seulement inter-personnels mais aussi entre les revues, qui constituent à cette époque un lieu central des débats et des recherches. Ce mouvement

a, en effet, su regrouper une diversité d'auteurs venus d'horizons géographiques caractérisés par des spécificités culturelles, ethniques et nationales, distincts, également, dans leur talent respectif, mais partageant de nombreux traits communs, comme il ressort de l'analyse des revues littéraires. Nous nous proposons ainsi de découvrir cette dynamique d'intégration et d'interactions, afin de donner une mesure de la présence et du rôle du poète français à son époque historique et esthétique.

1. Une composition franco-étrangère

Homogène, dans ses principes essentiels, le mouvement symboliste concilie des situations multiples. Les auteurs regroupés sous la bannière du Symbolisme, et qui ont participé à son éclosion, forment un ensemble assez hétéroclite et leurs origines sont diverses. La génération symboliste de la grande époque du courant - communément rattachée par la critique à la période 1885-1896 - est, en fait, essentiellement constituée de noms non français ou, au mieux, « franco-étrangers ». Le Grec Jean Moréas, l'Italien G. d'Annunzio, les Belges Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach et Albert Mockel, outre René Ghil qui est également d'origine belge, les Américains Stuart Merrill et Francis Viélé-Griffin, ou encore le Polonais Tédor de Wyzewa : autant de noms qui ont indéniablement apporté un sang nouveau à la littérature française de l'époque. Mais ils se sont surtout révélés capables de trouver les passerelles entre les intérêts particuliers, de désamorcer les clivages, de dépasser les distances, pour défendre un territoire qui n'a jamais cessé de s'étendre. De là, l'ouverture de cette étude sur une perspective qui n'entend pas le mouvement symboliste uniquement comme désignation d'un courant français ou parisien, mais comme un moment unique et déterminant de libre-échange intellectuel, de grandes modifications des pratiques littéraires. Et quoique l'on ne puisse parler à cette époque d'une défense de la francophonie ou d'une défense

de la culture francophone, le fait est que la confluence des œuvres écrites en français est exemplaire d'un élan créatif qui contrarie l'idée de frontière et confère un sens particulier à l'expression universalité. C'est le cas d'Emile Verhaeren, poète si mobile, à la fois « poète national » - ainsi qu'il a été lors du jubilé de l'indépendance belge (1905) – et « passeur » exemplaire, médiateur des relations artistiques et littéraires dans cette période charnière, du Symbolisme au début de la première guerre mondiale¹. C'est le cas aussi de Maurice Maeterlinck, prix Nobel de la littérature en 1911, nom phare du Symbolisme, dont le théâtre des années 1890 a donné « au Symbolisme un théâtre – son théâtre », selon la formule de Michel Décaudin (Décaudin : 1982 : 109). Dans la foulée, déjà, du mouvement, on pourrait encore mentionner les noms de Blaise Cendrars, d'origine suisse mais surtout mentor d'une poésie « du monde entier », et celui même de Guillaume Apollinaire. Né en 1880, à Rome, d'une mère polonaise, grand voyageur aussi à travers l'Europe, la richesse et la diversité esthétique de son œuvre contemple un filon symboliste². Il s'agit de quatre simples noms, parmi tant d'autres qui, sans être d'origine française, ne sauraient pas mieux illustrer la diversité et le prestige de la littérature en langue française à la transition du siècle.

Les termes ne sont pas hasardeux quand Mallarmé reconnaît chez Verhaeren un « des poètes de la génération actuelle *ici ou là-bas* de qui il y a lieu d'attendre le plus de nouveauté » (*Corr*, III : 162), comme il le lui écrit en janvier 1888. Ou quand le romancier belge Camille Lemonnier, pourtant reconnu par ses contemporains comme le

¹C'est le titre du Dossier pédagogique « Emile Verhaeren, le passeur » réalisé par Véronique Jago-Antoine et Fabrice Van de Kerckhove publié par les Archives et Musée de la Littérature à Bruxelles en 1997, dans le cadre de l'exposition sus-mentionnée. Voir aussi l'article déjà cité de Vic Nachtergaele, « Emile Verhaeren et les milieux littéraires parisiens -1880-1914 », (Nachtergaele, 1984), tout comme la biographie du poète par Jacques Marx (*Verhaeren. Biographie d'une œuvre* [1996]).

² Nous pensons par exemple au poème *Le Brasier* du recueil *Alcools* (1913). Mais on ne peut oublier que c'est ce même poète qui, avec la pièce *Les Mamelles de Tirésias* (représentée en 1917 mais écrite dès 1903) qui inventa le mot « surréalisme », repris par le mouvement d'Aragon et de Soupault. Et n'écrit-il pas dans « Les Collines » (*Calligrammes* [1914]) « Profondeurs de la conscience / on vous explorera demain / et qui sait quels êtres vivants / seront tirés de ces abîmes/ avec des univers entiers » (Apollinaire, 1996 : 30).

« maréchal » des jeunes lettres de Belgique³ célèbre un « éveil » réalisé dans l'échange littéraire. Dans *La vie belge* (1905), pages d'« un témoin qui écrit au passé » (1905), l'écrivain se rappelle avoir dit à ses jeunes condisciples : « *là ou ici*⁴, qu'importe, puisqu'on peut exprimer son âme partout ! » (Gorceix [éd.], 1997 : 139)⁵.

On ne saurait trop souligner l'influence d'un climat cosmopolite exemplaire dans l'histoire de cette période et dans le devenir du mouvement en France et au-delà des frontières hexagonales. Il est reconnu aujourd'hui que le Symbolisme est le premier courant français cosmopolite, bien avant le surréalisme : « au lieu de désigner un phénomène français bien daté qui « gagne » de pays en pays, le terme peut recouvrir un projet et une situation littéraires que des écrivains de langues différentes ressentaient comme communs », peut-on lire dans l'article « Symbolisme » de l'Encyclopédie *Universalis* (Etiemble, 1985 : 503).

Comme l'a montré Paul Delsemme, on assiste, à Paris, conjointement, et non sans paradoxe, à une autarcie politique qui contraste nettement avec un bouillant cosmopolitisme artistique et littéraire (Delsemme, 1964 :43-49). Grâce à son éclectisme, à la liberté d'esprit qui y règne, Paris s'impose comme la « capitale du XIX^{ème} siècle », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Walter Benjamin⁶, qui a essayé de retracer le profil de la ville dans ses aspects historiques, sociaux et civilisationnels. Les transformations urbanistes issues des travaux de Haussmann, les expositions universelles, l'avènement du *modern style* dans la décoration d'intérieurs, la mode et la profusion imaginaire des écrivains, - l'œuvre de Baudelaire se révélant particulièrement

³ Son roman *Un Mâle* (1881) incarne également, au-delà du naturalisme, une ardente valorisation du substrat flamand, aspect relevant aussi dans la poésie d'Emile Verhaeren (voir par exemple le recueil *Les Flamandes* (1883) et tout particulièrement le poème- « Aux Flamandes d'autrefois ».

⁴ Mallarmé utilise une expression très identique dans une lettre de janvier 1888 à E. Verhaeren (voir plus loin, page 156 de notre travail)..

⁵ Nous soulignons, dans les deux citations.

⁶Ce titre est la traduction française d'un ensemble hétéroclite de textes, certains fragmentaires, écrits par l'auteur entre 1927 et 1929, puis entre 1934 et 1940 rassemblés en 1982 par Rolf Tiedemann, éditeur allemand des œuvres de Benjamin sous le titre générique *Das Passagen-Werk*.

chère à l'essayiste-, autant d'aspects de ce renouveau à l'avant-goût très moderne sur lesquels Benjamin pose son regard dialectique⁷.

Un fait est sûr : plus que jamais, la ville lumière luit dans toute sa splendeur et aimante des poètes et des artistes venus de toutes parts. La langue française connaît une période de rayonnement international incontesté⁸, ce qui se révèle un facteur déterminant dans le réseau de rencontres, d'amitiés et d'échanges qui se tissa entre écrivains et artistes.

De Belgique, pays récemment constitué, viennent de nombreux artistes et écrivains belges ; ils circulent entre Bruxelles et Paris⁹, se mêlent aux milieux littéraires et artistiques et collaborent avec eux¹⁰. Plus qu'une nouvelle sensibilité, cet esprit cosmopolite était une manière de vivre. On peut mesurer l'importance de Paris dans l'esprit des jeunes écrivains à la lumière de ces déclarations du jeune Georges Rodenbach, qui, en 1879, écrivait à son compatriote Emile Verhaeren :

[...] à Paris, on vit fiévreux, on vit double, on est en serre chaude et tout d'un coup la sève bout et la pensée fleurit¹¹.

Et même dans l'isolationnisme frileux auquel le contraignait et la ville de Calvin et la maladie, le poète suisse Louis Duchosal confiait, en novembre 1885, à son compatriote Edouard Rod, établi à Paris :

⁷ Largement redevable d'une conception marxiste de l'histoire, comme le remarque Rolf Tiedemann dans son « Introduction » à l'œuvre : « Le matérialisme historique de Benjamin ne peut guère être séparé du messianisme politique » (Benjamin, 2000 : 28).

⁸ L'on se souviendra également que les écrivains russes du XIX^{ème} siècle maîtrisent et utilisent le français, comme tout un public cultivé à travers toute l'Europe.

⁹ Une étude des échanges littéraires et intellectuels entre la France et la Belgique ainsi que des fondements historiques des rapports entre les deux pays durant la période 1848-1914, est mise en perspective dans *France-Belgique 1848-1914. Affinités-Ambiguïtés -Colloque des 7,8 et 9 mai 1996 à la Bibliothèque Royale Albert Ier, à l'initiative des Archives et Musée de la Littérature en collaboration avec le Musée d'Orsay*. (dir. Marc Quaghebeur et Nicole Savy).

¹⁰ Une belle exposition a retracé, en 1997, au Grand Palais, à Paris, la multiplicité des relations artistiques Paris-Bruxelles au tournant du XX^{ème} siècle.

¹¹ Lettre de l'été 1879, citée par Vic Nachtergaele, « Emile Verhaeren et les milieux littéraires parisiens -1880-1914 », (Nachtergaele, 1984 : 78).

Ah, si j'avais des jambes, j'irais à Paris, et tous ces jeunes fiévreux verraient ce que peut un Genevois qui a quelque chose dans le ventre et les nerfs en feu (Raggenbass, 1994 : 1)

L'immense circulation des idées va féconder un champ littéraire tout à fait original par sa diversité géographique et culturelle. La situation du champ littéraire « français » des années 1880 a ceci d'exemplaire qu'il n'est pas un domaine statique, mais plutôt un espace éclectique d'échanges et d'influences. Par-delà les frontières et les divergences particulières, le Symbolisme fut un mouvement dans et par lequel les écrivains venus de pays différents ont nourri le rêve d'une seule et même communauté littéraire, capable de transcender les questions identitaires pour que triomphe l'intérêt supérieur de la littérature. La dynamique cosmopolite de ce mouvement traversé par une diversité d'auteurs de cultures distinctes, renvoie à l'arrière plan le problème de l'appartenance à une nationalité. Ce ne sont pas tant les frontières politiques qui comptent, mais un but commun : la découverte et l'innovation littéraire que défiait la « crise » de l'époque. C'est bien ce qu'affirmait en 1891 le poète H. de Régnier dans sa « Réponse » à *l'Enquête* de Jules Huret :

D'Amérique, de Belgique, d'Angleterre, de Suisse, les écrivains tourmentés du même besoin¹² viennent à Paris chercher la bonne parole parce c'est là que la crise est plus aiguë et qu'elle doit aboutir (Michaud, 1995 : 426).

A la prolifération des œuvres, à la diversité des revues, le moment joint un autre mérite, qui est celui du dialogue personnel qui s'établit entre les auteurs. Nous avons vu ci-dessus combien le profil du Mallarmé des banquets, des mardis, des conférences et de la correspondance, s'intéressant à la production de tous les écrivains qui le sollicitent, s'articule à cet esprit européen qui caractérise le groupe nombreux et international des Symbolistes.

¹² Le poète fait référence à l'idée défendue plus haut « on fait du symbole la condition essentielle d'art ».

Leur expérience est variée mais elle reflète d'abord la recherche commune d'une littérature conçue comme une entreprise de déchiffrement de l'univers par une exploration analytique de la langue. Ces écrivains avaient le sentiment de participer à un programme commun : la libération de contraintes imposées à la littérature. Dans ce but, ils ont poussé aussi loin que possible leur réflexion et leur pratique sur le langage, principal matériau de l'écrivain et lien dynamique entre l'homme et cette existence intérieure de l'individu, dont l'écrivain a l'intuition, et qu'il se donne pour mission de traduire. C'est ce que synthétisait la « définition de la poésie » de 1886 de Mallarmé et c'est à ce changement de paradigme qu'invitait – non sans défi - la même année charnière du mouvement, un texte aussi capital que « Crise de Vers ». C'est aussi ce qu'explique, dix ans plus tard, la « préface » au *Livre des Masques* de Rémy de Gourmont.

Les œuvres qui poussent plus loin ces nouveaux « défis » de la littérature de l'époque sont nées dans cette dynamique cosmopolite d'échanges et se sont nourries des principes poétiques typiquement mallarméens, tels que l'emploi artistique du langage, le goût pour la musique interne du texte et l'attention au « rythme essentiel » de l'homme.

2. Mallarmé et les passeurs de la Belgique littéraire

Ces nouvelles valeurs littéraires ont eu de fécondes réalisations dans les œuvres des poètes belges de cette jeune génération, tous familiers du poète de la Rue de Rome et ses plus fervents admirateurs. Entrés en littérature dans cette dynamique d'échanges et, dirions-nous d'« interaction productive », Emile Verhaeren, Georges Rodenbach et Maurice Maeterlinck sont salués par Octave Mirbeau en 1896 comme chantres d'une « Belgique [...] où dort tout un passé de gloire, où rayonne encore la gloire éternelle et

protectrice de tant de génies » (Mirbeau, 1925 : 195). Et en 1914 dans *La Belgique littéraire*¹³, Rémy de Gourmont s'attache à révéler des noms qui font du jeune pays la « terre d'une magnifique fécondité littéraire » (Gourmont, 2002 : 64). Au fil de cinq chapitres, l'auteur présente avec beaucoup de pertinence critique la sensibilité délicate d'un Rodenbach, la « richesse tourmentée » d'un Verhaeren, le sens de « l'ineffable » d'un Van Lerberghe, le « panthéisme » d'un Lemonnier, la « gravité » de Maeterlinck. Mais Rémy de Gourmont ne se contente pas de montrer l'originalité esthétique de ces écrivains. Il se révèle particulièrement sensible à l'influence que leur origine ou leur substrat ethnique particulier ont exercée sur cette même originalité. « Verhaeren, souligne Rémy de Gourmont, a emprunté à la France son langage et quelques idées générales, mais il n'a cessé de peindre la nature qui l'entourait, la nature flamande » (Gourmont, 2002 : 65) ; comme chez Rubens, explique-t-il, « sa race a parlé plus fort que sa culture » (*idem*). Quant à Rodenbach, « le nom de Bruges et [le sien] sont indissolublement liés » (Gourmont, 2002 : 51) et, même chez Maeterlinck, le « réalisme mystique » mis en œuvre au théâtre (Gourmont, 2002 : 100) s'accorde à ses origines flamandes. « Tout en écrivant en français, affirme le critique reconnu du Symbolisme, ces écrivains si variés de ton et d'inspiration, sont demeurés foncièrement attachés à leur pays natal » (Gourmont, 2002 : 64).

Dans l'article « Symbolisme (Littérature) » de *l'Encyclopédie Universalis*, le courant est caractérisé comme un « phénomène diffus mais plein de prétentions » (Etiemble, 1985 : 501), mais son auteur affirme nettement que « le Symbolisme est un mouvement franco-belge » et distingue chez les Belges, Albert Mockel, en particulier,

¹³ En une période de crise historique, d'où la note affective de la Préface « il [ce livre] me fut inspiré par le désir de rendre justice aux meilleurs représentants d'un petit peuple héroïque et malheureux » (Gourmont, 2002 : 39). Rémy de Gourmont avait déjà consacré des études de ses *Promenades littéraires* (1891) à Verhaeren et à Maeterlinck ; son *Livre des Masques* (1896) inclut également les portraits d'Eekoud, d'Elskamp et de Fontainas dans les deux séries, outre celui des deux autres auteurs.

« quelques uns des meilleurs théoriciens et praticiens de la doctrine » (Etiemble, 1985 : 504).

Le cas des écrivains venus de Belgique est tout à fait typique de ce que put être la participation d'écrivains « franco-étrangers » à la vie littéraire parisienne, et, comme nous le verrons par la suite, à l'affermissement même d'un mouvement qui a eu une représentativité moindre en ce qui concerne les auteurs proprement français¹⁴. Dans une lettre du 27 mars 1888 à Berthe Morisot, Mallarmé évoque plaisamment :

[...] l'invasion du Brabant entier, l'autre jour, tout ce monde était chez moi [...] et l'enchantement a été si unanime ! (*Corr*, IV: 526)

Parmi ces figures belges des Mardis, cinq ont été plus particulièrement liés à Mallarmé : Emile Verhaeren, depuis 1884, Georges Rodenbach¹⁵, plus intime à partir de 1887¹⁶, Albert Mockel, qui nous a par ailleurs laissé une des études critiques les plus aiguës sur l'œuvre de son ami français dans *Stéphane Mallarmé, un héros* (1899), Maurice Maeterlinck, et André Fontainas¹⁷. Dans *Mes souvenirs du Symbolisme*, ce dernier évoque l'éclectisme de ces soirées mais aussi l'esprit véritablement communautaire qui remplissait «... la petite maison de Socrate »¹⁸:

Le mardi soir, quand autour de Mallarmé on se pressait à l'écouter, chacun perdait le sentiment d'être différent (Fontainas, 1991 : 114)

Et ajoute, un peu plus loin :

¹⁴ M. Michel Décaudin a bien souligné à cet égard tout ce que le Symbolisme doit à Emile Verhaeren : « Alors qu'en France le Symbolisme se divise en nombreux rameaux [...] Verhaeren est pour les Belges un maître admiré et respecté, qui par le seul rayonnement de son œuvre, impose sa marque au mouvement » (Décaudin, 1958 :102).

¹⁵ Sur les relations privilégiées entre les deux poètes, nous rappelons l'œuvre déjà citée de François Ruchon, *L'Amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach* (1949).

¹⁶ D'après les indications d'Adrienne Fontainas, Rodenbach a rencontré Mallarmé « dès 1878, chez Théodore de Banville [et] lorsqu'[il] s'installe à Paris en 1887, il noue avec Mallarmé, son aîné de treize ans, des relations très suivies » (Adrienne Fontainas, 1999 :15).

¹⁷ André Fontainas avait par ailleurs été élève d'anglais de Mallarmé, à Paris, au Lycée Fontanes.

¹⁸ Nous empruntons cette phrase, extraite d'une lettre de Mallarmé à Léo d'Orfer, et citée par J.-L. Steinmetz (Steinmetz, 1998^B : 251).

Nous venions, assidus, Rue de Rome, dissiper une cécité. Nous nous élevions, ces soirs-là, outre nous-mêmes ; nous n'étions plus absents de nous (*idem* : 115).

Les liens personnels, épistolaires et poétiques entre *Mallarmé et ses amis belges*¹⁹, pour rappeler le titre d'un essai d'Adrienne Fontainas, sont réguliers, multiples et particulièrement intéressants à découvrir. Dans le seul volume trois, qui concerne les années 1886-1889, plus d'un tiers des lettres est adressé à des Belges. Certains sont des noms de proue, comme les Symbolistes Rodenbach, Mockel, Elskamp, Verhaeren ou Maeterlinck, d'autres sont moins connus, comme par exemple « ces messieurs du Parnasse de la Jeune Belgique » (Iwan Gilkin, Théodore Hannon ou Albert Giraud...), Arnold Goffin, Paul Bergmans, Jules Destrée ou encore Victor Remouchamps.

« C'est sans doute en Belgique que Mallarmé a été d'abord estimé à sa juste valeur, par des esprits d'élite » écrit Lloyd James Austin dans l'introduction de ce volume trois de la *Correspondance*. C'est un fait : même à *La Jeune Belgique*, qui, pourtant, s'avère un terrain peu accueillant aux innovations symbolistes, Mallarmé est salué comme « l'artiste le plus noble et le plus subtil des lettres françaises »²⁰.

Le rapprochement avec des auteurs symbolistes de la jeune littérature belge, dont le nom reste associé à ce moment capital de « naissance d'une littérature », pour évoquer le titre d'un ouvrage de Joseph Hanse²¹ s'avère d'autant plus pertinent que cette naissance se fait, essentiellement, sous le drapeau des lignes de la nouvelle esthétique, en parfaite harmonie avec les préceptes de Mallarmé : un art analogique plus que référentiel ; suggestif plus que mimétique ; proche de l'idée – donc musical

¹⁹ Dans ce texte très bien informé, Adrienne Fontainas passe en revue les liens de Mallarmé avec les principaux acteurs de l'éveil des lettres belges, tels que Rodenbach, Verhaeren, Picard, Maeterlinck, Elskamp, Fontainas, l'éditeur Edmond Deman, les peintres Félicien Rops, Théo Van Rysselberghe et Georges Khnopff, tout comme les circonstances de ces rapports.

²⁰ *La Jeune Belgique*, 5 octobre 1888, VII, pp.329-330.

²¹ J. Hanse, *Naissance d'une littérature* (1992). Les travaux de cet auteur préfigurent les études sur les lettres francophones de Belgique, dès 1928 avec la publication de sa thèse de doctorat consacrée à Charles De Coster, auteur de *La légende de l'Ulenspiegel* (1862).

par essence – jeu littéraire hautement esthétique plus qu’asservissement à des théories scientifiques. Dans son introduction à l’anthologie *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique*, Paul Gorceix affirme que « l’impact des thèses de Mallarmé sur l’éclosion d’une nouvelle poétique en Belgique est considérable ». Il ajoute encore : « sans l’impulsion mallarméenne, le mouvement symboliste n’est guère concevable » (Gorceix [éd.] 1998 : 25).

Mallarmé reconnaît l’importante contribution de ces auteurs au mouvement et s’est intéressé de très près aux diverses expériences de ses confrères belges, ce qui retentit notamment au fil d’une correspondance qui excède largement celle entretenue avec d’autres noms étrangers. *Propos de Littérature* (1894) d’Albert Mockel est à ses yeux « le plus aigu de ces poèmes critiques dont j’ai souvent rêvé qu’il y eut quelques uns », comme il l’écrit à son correspondant belge lors de la parution de cet ouvrage (*Corr*, VII : 75).

Edmond Deman²², avec qui le poète français est mis en contact par l’intermédiaire d’Emile Verhaeren, est le principal éditeur de ses œuvres à partir de 1888 et même après sa mort. Son nom est signalé par Lloyd Austin comme un des principaux correspondants de Mallarmé dans la période 1886-1889. Après les polémiques entre Vanier et Dujardin, dans les années 1886-1887, c’est en effet avec Edmond Deman que le poète finira par s’entendre. L’éditeur bruxellois publiera les ouvrages majeurs du poète français : en 1888, les traductions de Poe par Mallarmé, *Les poèmes d’Edgar Poe* ; en 1891, ses poèmes en prose, sous le titre *Pages*, avec un frontispice à l’eau forte de Renoir (1891) et, posthumément, le recueil *Poésies* (1899) dont le poète français avait affirmé en 1888 : « ce sera l’édition par excellence » (*Corr*,

²² Sur ce point, nous renvoyons à la biographie d’Adrienne et Luc Fontainas, *Edmond Deman éditeur (1857-1918)* qui retrace avec minutie les activités et le rôle essentiel d’un des plus grands noms de l’édition à fin du XIX^{ème} siècle. Il publia notamment les Belges Verhaeren et Maeterlinck, les Français Mallarmé, Villiers de l’Isle-Adam, Barbey d’Aurevilly et Bloy. Renoir, Manet, Redon et Rops, Van Rysselberghe, Khnopff ou Lemmen, illustrèrent également ses livres.

III : 209). Le distique suivant, mis en exergue à une des lettres échangées avec l'éditeur bruxellois - véritable slogan – illustre bien la complicité qui a animé leurs relations – « Avec l'éditeur Deman / on n'a pas d'emmerdement » (*Corr*, III : 226). L'emploi récurrent de l'adjectif « exquis », de haute valeur dans l'idiolecte du poète, atteste bien les qualités qu'il reconnaît chez son éditeur : « vous êtes exquis, et ressemblez à vos éditions », lui écrit-il en août 1888 (*Corr*, III : 235)²³.

Le peintre belge Félicien Rops, qui a été l'illustrateur de Baudelaire et de Barbey d'Aurevilly, sera également l'auteur de l'eau-forte qui a servi de frontispice à l'édition photolithographiée des *Poésies* de Mallarmé de 1887²⁴. Dans une lettre adressée en septembre 1891 à Edmond Deman, le poète de la rue de Rome considère cette gravure comme un « absolu chef d'œuvre et mon vrai frontispice » (Mallarmé, *Corr*, IV : 302).

En mars 1887, Edmond Picard, qui, comme l'écrit A.J. Mathews, historien de *La Wallonie*, « was at the moment the most respected critical voice in Belgium » (Mathews, 1947 : 94) remercie le poète français de l'envoi d'un exemplaire dédicacé de *L'Après-midi d'un Faune* et rend hommage à « un poète que nous considérons ici comme un des plus puissants novateurs littéraires de ce temps » (*Corr*, III : 93).

A la même époque, Maurice Maeterlinck consigne dans une des notes de son agenda « A Stéphane Mallarmé, un poète essentiel et de tous admiré » (*O*, I : 21). A la réception du recueil *Pages*, dédicacé par Mallarmé²⁵, le poète gantois remercie le « Maître » de ce « livre divin », et lui écrit :

En quels volumes, en quels poèmes trouver ce qui se réalise ici, avec un

²³ Les cinquante-six lettres adressées à Edmond Deman témoignent du soin que Mallarmé apportait à l'édition du livre, dans ses moindres détails. Dans la lettre du 13 mai 1888, par exemple, il signale à propos de ses traductions de Poe : « simplement du blanc entre les paragraphes, peut-être même en ai-je indiqué la mesure sur le manuscrit ; sinon, comme elle est mobile, j'espacerai plus ou moins sur les épreuves, moi-même » (*C*, III : 197). Et dans celle du 7 août, concernant la même publication, le poète précise « la modernité ici viendrait des blancs en grand nombre et bien disposés, et de l'emploi exclusif du caractère noir » (*C*, III : 236).

²⁴ Et qui sera reprise par l'édition Deman de 1899.

²⁵ Mallarmé avait fait remettre à Maeterlinck, à Verhaeren et à Picard un exemplaire dédicacé de son recueil. Cf. lettre du 5 mai 1891 à Edmond Deman, in *Corr*, IV : 64.

exclusivisme si naturel, si habituel et si ardent que c'est vraiment la marque d'un dieu : tirer tout de ce qui n'était pas et des tremblantes racines noires de toute négation [...] dont la semence ne pourra plus se perdre (*Corr*, IV : 293).

Mallarmé écrit à Lugné-Poe, co-fondateur du théâtre de l'œuvre, en août 1894 qu'il « admire fervemment Maeterlinck » (*Corr*, VII : 43) ; il assiste et il accompagne la représentation des pièces du jeune dramaturge, dont il est toujours informé par Lugné-Poe ou Camille Mauclair. En mai 1893, écrivant à Mallarmé, ce dernier rappelle les « mille regrets [de Maeterlinck] de ne vous avoir visité [...] fatigué et impatient des solitudes de ses campagnes » (*Corr*, VI : 98 n. 2), annonçant qu'il part à Bruxelles pour représenter *Pelléas* au théâtre du Parc car, écrit-il :

[...] il est bon de montrer au public belge le drame du meilleur écrivain de là-bas (*idem*)

Et, en avril 1893, Mauclair demandait au poète de la rue de Rome « de nous aider de votre influence [car] il y en a pas mal qui voudraient voir jouer *Pelléas* [...]», « délivrés de cet insupportable Théâtre dont le nom seul éloigne les gens lassés » (*Corr*, VI : 79-80, n.1). Le 18 avril, Mallarmé répond à l'appel de Mauclair, promettant être « éloquent à ce propos » auprès de ses amis (*Corr*, VI : 80) et écrit le jour même au journaliste Octave Mirbeau dans ce sens²⁶.

Le parcours des frères J. H. Rosny²⁷ est un autre exemple d'écrivains belges qui font leurs débuts dans cette dynamique d'échanges. Coauteurs de romans, d'abord d'inspiration réaliste²⁸, ils commencent par se relier à Zola. Ils seront aussi en contact

²⁶ Lettre du 18 avril « non retrouvée, attestée par l'allusion » (C, VI, 81 et notes 1 et 2). Nous ne développerons pas davantage puisque nous aurons à revenir sur les convergences particulières qui s'établissent entre Mallarmé et Maeterlinck du point de vue du théâtre.

²⁷ Pseudonyme collectif de deux frères, Joseph-Henri Boex (1856-1940) et Séraphin-Justin Boex (1859-1948), originaires de Bruxelles.

²⁸ Comme *Nell Horn de l'armée du salut* (1886).

avec Mallarmé, avec qui ils échangent quelques lettres²⁹. Une lettre de Mallarmé, de mars 1890, rend compte de sa lecture attentive du *Termite*³⁰, dont il exalte l'originalité de la perspective « vous êtes à lire mot par mot [...], toute la portion amour me hantera, neuve, en littérature, et je ne crois que les passages de maladie aient été jamais non plus été traités ou songés ainsi, tant d'infini dans ces deux états notés par vous, on en est lavé et comme volatilisé » (*Corr*, IV :78).

Dans son introduction aux *Œuvres* de Georges Rodenbach, Camille Mauclair, familier comme lui de la Rue de Rome, rappelle les débuts du poète des *Vies encloses*, un des plus fervents amis de Mallarmé, dans les milieux littéraires parisiens :

A Paris, Rodenbach fut aimé aussitôt qu'accueilli. Il devint un des familiers d'Edmond de Goncourt, l'ami de Stéphane Mallarmé : et ce furent les deux écrivains dont on retrouve l'influence curieusement fondue dans sa propre nature. Il connut tous les artistes, car il était de tous les arts, le juge expert, passionné et clairvoyant [...] Rodenbach a été des figures les plus sincèrement chéries par l'élite de son époque³¹.

C'est, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, à Rodenbach que l'on doit les plus belles évocations de Mallarmé, dans les soirées de la rue de Rome :

Son allure un peu hautaine s'estompait d'une douceur blonde et de concessions aux opinions des autres [...]
Sa conversation étincelante avait le souci de n'accaparer personne ; il savait très bien écouter. Seules, la passion de son art, l'affection, l'admiration étaient chez lui violentes, toujours durables (Ruchon (éd.) 1949 : 151-152).

Attentif à l'invention formelle comme à la mysticité toute flamande des œuvres de son confrère, Mallarmé a comparé son art « à la fois subtil et précis³² [...] aux

²⁹ Six lettres ou cartes des Rosny sont conservées à Valvins, d'après les notes de Henri Mondor et Lloyd James Austin (*Corr*, IV).

³⁰ Dont *L'Echo de Paris* du 1er février annonçait la parution, en mai chez Savine, sous le signe du « scandale [puisqu'il met en scène de hautes personnalités de la littérature contemporaine], *apud Corr*, IV: 78, note 3.

³¹ Nous citons un passage de son « Introduction » aux *Œuvres* de Georges Rodenbach (Rodenbach, 1978 : XIII).

³² Cette conciliation entre la précision et la délicatesse, entre l'artisanal et l'inspiration caractérise également la personnalité poétique de Mallarmé et constitue, comme nous le développerons au

dentelles et aux orfèvreries des Flandres, où la *délicatesse* du point, l'extrême complication des motifs apparaissent *nettement*, grâce au fini du travail » (Ruchon (éd.), 1949 : 119). Il a encore souligné que l'étroite fusion de la poésie et de la musique dans ses pages – une des principales réformes du Symbolisme, comme nous l'avons vu - « procé[dait] du carillon » (*Corr*, VI : 73). Lecteur suivi des œuvres de son ami – les familles Rodenbach et Mallarmé se fréquentent assidûment -, il est dès lors impressionné par *Le Règne du silence* (1891) où, écrit-il, en avril 1891, « pour la première fois, le motif d'une œuvre se compose [...] presque de ce qui n'est pas dit, mais purement, plane, hante » (*Corr*, IV : 225). Un moment tout aussi délectable est celui de la lecture de *Bruges la morte*, dont, l'année suivante, il peut redécouvrir³³, au fil des pages, le charme subtil et mystérieux des canaux et des façades, les demi-teintes des crépuscules de brumes, le Béguinage et ses silences...

Mais c'est surtout la nouveauté formelle qui le frappe particulièrement. Il n'y décèle, en effet, pas moins que la réalisation de l'esthétique symboliste dans le roman. La poétisation de la prose, l'épuration dans le traitement des personnages, lieux, décors, s'apparentent, à ses yeux, à la condensation recherchée dans la langue même et qu'il avait définie, dès les origines d'*Hérodias* (1864), comme « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit » (*CLP* : 206). La lettre écrite en juin 1892 par Mallarmé à son jeune confrère, souligne le caractère tout à fait exemplaire, fondateur même de l'entreprise de Rodenbach, au moment de la crise du roman, qui s'était abîmé dans l'engouement pour la « tranche de vie » :

J'apprécie en ce livre le poème, infini par soi mais littérairement un de ceux en prose les plus fièrement prolongés.

chapitre suivant, une des affinités les plus immédiates avec Edgar Poe, envers qui Mallarmé a maintes fois reconnu sa dette.

³³ Comme nous le verrons un peu plus loin, le charme de cette ville que Mallarmé a visitée avec ses amis belges, lors de son voyage en Belgique lui inspire un très beau sonnet.

Votre histoire humaine si savante par moments s'évapore ; et la cité en tant que le fantôme élargi continue, ou reprend conscience aux personnages, cela avec une certitude subtile qui instaure un très pur effet. Toute la tentative contemporaine de lecture est de faire aboutir le poème au roman, le roman au poème mais sans doute qu'on s'embarrasse de trop d'éléments, avec une juxtaposition moins exacte qu'ici : et sans votre magie (*Corr*, V: 88-89).

On se souvient que dans « Crise de Vers » - « exquise et fondamentale » parce qu'elle crée, à la mort de Hugo, à la fois un interrègne et un tournant -, Mallarmé incitait justement les poètes des années 1880 à poursuivre leurs recherches dans le sens de la poétisation de la prose. Mallarmé proclamait ainsi dans « Crise de Vers » que « [...] la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ». Cet idéal esthétique « entre tradition et invention », comme nous l'avons vu, est implicite dans l'éclectisme poétique de Mallarmé. Ce dernier n'est pas seulement le poète joaillier du vers mais également celui qui crée une forme aussi libre et aussi nouvelle du « poème critique » pour présenter ses idées sur la littérature - de par l'utilisation de la ponctuation, le mélange de vers rimés et non rimés et l'alignement typographique. Il est également le poète du *Coup de Dés* où le jeu typographique pose un rapport ou une fusion entre différents codes esthétiques et différents modes de perception.

En harmonie avec les efforts des Symbolistes de rivaliser avec l'hégémonie descriptiviste, *Bruges la morte* est un roman fondé sur le « démon de l'analogie », aux antipodes, donc, du réalisme balzacien, revu par le déterminisme zolien. Au temps de la « crise de vers », qui, comme nous l'avons montré, était, plus généralement, une crise des représentations, une telle tentative dégageait le roman de ces limites strictes et contraignantes par ailleurs dénoncées par J.-K. Huysmans dans sa « préface » à *A Rebours*. L'enjeu et la réussite de Rodenbach, qui crée une oeuvre romanesque essentiellement poétique, rejoint les élans inaboutis de des Esseintes, soucieux d'écrire un roman aussi poétiquement condensé qu'une page poétique de Mallarmé :

[...] le poème en prose représentait pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazôme de la littérature (Huysmans, 1978 :222)

Cette même dimension active des principes symbolistes, et mallarméens, que l'on trouve dans le premier roman symboliste, né sous la plume d'un poète belge particulièrement lié à Mallarmé, on la trouve également à la base esthétique du premier théâtre symboliste apporté à l'histoire de la littérature par les pièces du belge Maurice Maeterlinck, comme nous prendrons le soin de le développer, plus loin dans ce travail. Ces œuvres furent d'une importance primordiale dans le contexte des recherches littéraires d'une époque où le roman et le théâtre sont pris dans le carcan des modèles romantique et réaliste imposés par le XIX^{ème} siècle.

Un autre « drapeau » de la bataille symboliste, nous l'avons vu, tournait autour du vers libre. Quand, dans les pages essentielles de « Crise de Vers » Mallarmé disserte de ce sujet, il cite les « noms typiques de Verhaeren, Mockel » (IDD : 243) et exhorte ses lecteurs à se reporter à leurs œuvres. Mallarmé est également un des premiers à remarquer et à mettre en valeur l'énergie novatrice du vers et de la langue d'Emile Verhaeren. Dès janvier 1888, Mallarmé félicitait son jeune confrère scaldien de l'originalité des poèmes de *Soirs*, dans la mesure où ils déployaient, de manière tout à fait prodigieuse, la liberté versificatrice chère à cette époque :

[...] chaque fois que je parle de vous, je dis notamment : que vous êtes des poètes de la génération actuelle ici ou là-bas de qui il y a lieu d'attendre le plus de nouveauté. Oui, c'est en vous que s'opère le mieux le renouvellement du vers...(Corr, III : 162).

Cette phrase révèle non seulement la complicité personnelle et poétique qui a animé les relations du Maître de la rue de Rome avec le poète belge, véritable «agent de liaison» entre les milieux littéraires et artistiques belges et parisiens³⁴, intermédiaire, également,

³⁴ Comme l'a montré Vic Nachtergaele dans son article « Emile Verhaeren et les milieux littéraires parisiens, 1880-1914 », (Nachtergaele 1984: 77-84). Voir aussi Charles Maingon *Emile Verhaeren critique d'art* (1984).

entre Mallarmé lui-même et l'éditeur bruxellois Deman³⁵, mais aussi l'horizon élargi à partir duquel celui-là envisageait le mouvement de 1880. Dans une autre lettre, datée également de janvier de la même année, Mallarmé écrit au poète scaldien, à propos de *Soirs*, de *Débâcles* et de *Flambeaux noirs*, qu'il a « lus », « étudiés » et signalés « à [ses] amis du Mardi » (*Corr*, III: 165). Parmi les nombreuses lettres échangées, retenons les termes de la suivante, de janvier 1892, écrite à propos du recueil *Les Apparus de mes chemins* (1891):

[...] les vers comme les vôtres [...] se prolongent, si vibrants, en moi, de tant de furie ceux-ci ou d'autres par le calme, chacun le trait intégral nécessaire à quoi semble, dans la rapidité, suspendu le poème entier : ah ! ce n'est pas verbeux, un chant pur presque de tout écrit, où fulgure le mot. Votre rêverie est plus que jamais poignante, et même unique (*Corr*, V : 29).

Entre 1887 et 1888, Verhaeren publie cinq importants articles sur la poétique de son confrère français dans la revue bruxelloise *L'Art Moderne*. La publication du «Pitre châtié», dans le numéro d'octobre 1887, ayant causé une vague d'indignation de la part du public, Verhaeren écrit un article dont le titre – «Réponse Mallarmiste» - rend bien, non seulement l'estime, mais aussi les affinités esthétiques qui unissaient ce poète belge à son congénère français :

Pourquoi ne dirait-on pas qu'un sonnet de Mallarmé est un palais tout en verreries glorieuses, qui reçoivent leurs lumières non du dehors, mais du dedans ? Ceux qui donnent la vision directe des choses matérielles [...] choisissent les mots les plus descriptifs. Celui qui peint l'idée, c'est-à-dire ce qui ne se voit pas, élit le terme le plus évocatif. Tel Mallarmé...» (Verhaeren, 1928 : 177).

Plus qu'une défense d'un confrère, l'article prend, en effet, l'allure d'une illustration de la nouvelle perspective poétique symboliste, celle de « l'intérieur», que Verhaeren oppose à «la vision directe des choses» et encore de la recherche du mot «évocatif», le seul susceptible de « pein[dre] l'idée», ce qui se rattache à l'esthétique

³⁵ Le premier à publier les œuvres poétiques de Mallarmé, *Pages* (1891, avec un frontispice de Renoir) puis, posthument, *Poésies* (1899).

idéiste et *suggestive* énoncée dans le texte de « l'Avant -Dire ». A la réception de la revue, Mallarmé souligne, chez le poète des *Moines* « quelque trait décisif qu'un de la famille seul peut noter... ».

Les mêmes éloges quant au vers verhaerénien reviendront souvent sous la plume de Mallarmé. En 1889, à propos des *Débâcles*, le maître français met encore en relief «... une invention du vers qui ne se fige jamais [...] mais prend la peine de se créer, lui-même et autre, comme la vie.». Au plus vif de sa lecture des *Flambeaux noirs*, dans une lettre du 14 avril 1891, le maître met en avant le « vers [...] à même et soi, nu et dévorant ses propres mots » (*Corr*, IV : 223-224). Lorsque paraissent les *Campagnes hallucinées* (1893), Mallarmé y annote le processus de transposition du rythme fulgurant « d'une humanité en pleine révolution ». Il écrit encore à Emile Verhaeren :

Vous êtes arrivé à cette heure, dans la vie de l'artiste, qui est la parfaite, où ce qu'il fait et lui ne sont qu'un (*Corr*, VI : 91-92)

La réception des *Aubes* fait l'objet d'une lettre particulièrement élogieuse à son condisciple. Mallarmé y exalte l'instauration définitive d'une nouvelle esthétique dans des poèmes :

[...] traversés d'un battement extraordinaires de ce Vers dont vous êtes seul capable ; l'ayant le premier lancé en tant d'effroi !

La suite de la lettre révèle bien l'esprit d'ouverture et de libre échange qui caractérise, comme nous avons essayé de le montrer, ce « Symbolisme en mouvement » :

Paul Claudel, vice-consul à Shang-Haï, à l'autre extrémité du monde, lira-t-il cela ? Envoyez-le lui donc : je crois qu'à l'autre extrémité du monde, il ne sera pas moins bouleversé et enchanté que moi (*Corr*, X : 133).

La force évocatrice du vers est, aux yeux du maître symboliste, la marque authentique de l'originalité de Verhaeren. C'est ce que corrobore ce beau « *Toast* » de

1896, écrit pour le Banquet Verhaeren à Bruxelles³⁶. Mallarmé se complaît à rapprocher les mots *Verhaeren* et *vers*. Ces deux mots sont des choses différentes, mais tous deux se définissent par une même qualité : le « génie humain » :

Toast A Emile Verhaeren

A Verhaeren
au neuf et grand poète
si je ne ceux pas un de ceux ici pressés, auprès de l'ami
valeureux
pour toast
j'élève, avec une solennité intime
en le lisant, ce soir, dans les dix livres de Poèmes aux
Villes tentaculaires
ma joie du grandiose, du vrai jusqu'au poignant et tendre, de l'étrange,
du tumultueux, du grave qu'accorde, entre eux, selon un génie humain,
son Vers (*OC*, II : 688)

D'un point de vue poétique, il vaut la peine d'observer que la succession énumérative des adjectifs attribués au vers verhaerénien - 'grandiose', 'vrai', 'poignant', 'tendre', 'tumultueux', 'grave' - acquiert une valeur suggestive toute particulière. Le poète français utilise, avec le même caractère excessif un procédé assez typique de l'ami célébré : - l'énumération. La poétique de Verhaeren dénote une nouvelle approche et perception du réel, une nouvelle représentation du spectacle de la nature, non en ce qu'elle est mais dans ce qu'elle suggère, dans *l'effet* qu'elle produit.

Une telle démarche présuppose une lecture aussi mouvementée, aussi énergique que la démarche de création elle-même. Elle donne lieu à un rapprochement avec l'idéal mallarméen de « peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit » qui vise toujours, chez Mallarmé, une réception active et jouissante : « l'âme du lecteur jouit absolument comme le poète a voulu qu'elle jouît » - écrivait-il au premier mois de l'année 1864 (*CLP* : 161). Et l'on perçoit à nouveau un fonds commun de principes poétiques chez les deux auteurs...

³⁶ Qui a eu lieu le 22 février. Mallarmé sera absent mais y fait lire ce poème.

A partir de 1887, Mallarmé se lie également d'amitié avec les avocats bruxellois Edmond Picard et Octave Maus, fondateurs de la revue *L'art Moderne* et du *Cercle des XX*, respectivement. Au cœur de l'avant-garde poétique et artistique, caractérisés par un grand cosmopolitisme, leurs activités respectives, dans le domaine de la littérature comme de l'art favoriseront la diffusion et les échanges à une échelle européenne. Ces deux grands animateurs de la vie littéraire et artistique de la Belgique organiseront la tournée de conférences de Mallarmé dans ce pays. A Bruxelles, le poète découvre « une capitale de l'art [qui] anticipe sur les jugements et adresse à Paris nos primeurs » (Adrienne et Luc Fontainas, 1997 : 149), et décrit à sa fille Geneviève sa « joie chez les Picard, de [se] retrouver presque en famille » (*Corr*, IV: 57).

Ainsi, en février 1890, Mallarmé fait-il une série de conférences, inspirées notamment sur l'ami commun récemment disparu, Villiers, à Bruxelles, au *Cercle artistique*, au Salon des *XX*, et dans plusieurs villes belges, Anvers, « une merveille [...] visitée en compagnie enthousiaste et aimable » écrit-il (*Corr*, IV: 53) - il s'agit de Max Elskamp³⁷ et de Maeterlinck, Gand, Liège, Verviers, Bruges. Quelques jours plus tard, dans une lettre à Robert Picard fort élogieuse quant à l'entreprise du père et de *L'Art Moderne*, Mallarmé rappelle avec émotion la *Confession de poète* de Maeterlinck :

Comme c'est vivant et pénétré *Confession de poète*, un extrait, n'est-ce pas, de la causerie aux *XX* de samedi ! (*Corr*, IV : 73).

Edmond Picard avait, en effet, à l'occasion, fait une conférence sur les « Trois poètes belges d'élection : Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe ». A Bruxelles, Mallarmé déjeune également avec les « MMs du Parnasse de la Jeune Belgique » (Gilkin, Gille, Giraud), rivaux littéraires de la symboliste *Wallonie*.

³⁷ Neuf ans plus tard, dans une lettre adressée par Max Elskamp à Albert Mockel le 9 février 1899, le remerciant de l'envoi du volume *Stéphane Mallarmé, un héros*, qui venait de paraître au *Mercur de France*, le poète anversoïis rappellera la joie de cette rencontre : « il était venu ici en tournée de conférences [...], et l'Escaut ; l'eau plutôt et les voiliers lui firent oublier les très humbles que nous étions autour de lui , et comme des anges (vous avez connu la magie qu'était sa parole), infiniment, il nous entretint de ces choses » (cette lettre se trouve actuellement à la Bibliothèque communale d'Anvers).

Malgré leurs critiques vis-à-vis des excès des symbolistes, les « trois G » vouent au poète français une admiration véritable. A cette occasion, en effet, ils lui offrent un volume relié de papier parchemin où « furent recopiés, ornés d'enluminures et embellis de lettrines, tous les poèmes que le « Maître » a publiés » (Steinmetz, 1998^B : 311). « Un véritable évangile, précieux grimoire qu'aurait vénéré des Esseintes », commente le biographe (*idem*) et que toujours selon lui le poète gardera en main « comme le plus rare des incunables » (*idem*).

Le 17 février, « la miraculeuse Bruges » accueille le conférencier. Durablement charmé par l'antique ville³⁸ et par les rencontres et la promenade avec les jeunes poètes belges³⁹, membres du « cercle Excelsior », le poète de la Rue de Rome écrira un très beau sonnet – « Remémoration d'amis belges » - dont le titre primitif était une dédicace : « A ceux de l'Excelsior ». Le poème parut à l'occasion de la publication du *Livre d'or* commémoratif de la 10^e année du Cercle, en novembre 1893, à Bruxelles, dans *L'Art littéraire* et, dans l'édition de *Poésies*, de Deman (1899). Dans la bibliographie de cet ouvrage, Mallarmé a noté :

J'éprouve un plaisir à envoyer ce sonnet au livre d'Or du Cercle Excelsior où j'avais fait une conférence et connu des amis (p. 1477)

À ceux de l'Excelsior

À des heures et sans que tel souffle l'émeuve
Toute la vétusté presque couleur encens,
Comme furtive d'elle et visible je sens

³⁸ « Ah, les petites, Bruges, que c'est miraculeux [...] en voici deux photographies il en faudrait cent et elles ne disent rien », écrit-il à Marie et Geneviève Mallarmé, dans le train de Bruges à Bruxelles, le lendemain (*Corr*, IV : 61). Dans sa biographie, J.-L. Steinmetz écrit que cette visite animera les causeries des dîners à Paris, comme celui du 28 avril, chez les Rodenbach, où « Anna Rodenbach, Georges, Geneviève et Marie écoutent Mallarmé conter de nouveau sa mission belge et détailler en termes imprévus les beautés de Bruges dont deux ans plus tard Rodenbach suggérera le mystère » (Steinmetz, 1998^B : 313).

³⁹ Cette promenade qui eut lieu le 17 février, dans l'après-midi qui précéda sa conférence, « avait été un régal pour chacun – écrit François Vermeulen – Mallarmé découvrait le charme de Bruges, les Brugeois étaient séduits par le charme du causeur » (Vermeulen, 1953 : 817).

Que se devêt pli selon pli la pierre veuve

Flotte ou semble par soi n'apporter une preuve
Sinon d'épandre pour baume antique le temps
Nous immémoriaux quelques-uns si contents
Sur la soudaineté de notre amitié neuve

Ô très chers rencontrés en le jamais banal
Bruges multipliant l'aube au défunt canal
Avec la promenade éparse de maint cygne

Quand solennellement cette cité m'apprit
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne
A prompte irradiier ainsi qu'aile l'esprit. (OC, I : 32)

« Toute cité est un état d'âme », écrivait Georges Rodenbach, pour révéler, à travers l'âme de *Bruges la morte*, celle même de son héros. A l'instar de son ami, Mallarmé dresse dans ce sonnet, un tableau mental, éminemment subjectif, puisque filtré par la mémoire, de la vieille ville de Bruges, à l'aube. Dès la première strophe, l'impression qui se dégage du poème est qu'il est fidèle à la visée poétique de Mallarmé, qu'il définissait dès 1864 à Cazalis comme « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit », et qu'il réaffirmera sous le nom de suggestion. La suggestion consiste, ici, à évoquer comment, grâce à la lumière de l'aube, la brume se dissipe peu à peu (« pli selon pli »), tel un rideau qui s'ouvre, révélant « comme furtive d'elle et visible », la pierre « presque couleur encens » - soit les façades de la vieille ville⁴⁰. Aussi, plutôt que de dépeindre la ville, Mallarmé en suggère les éléments à travers des analogies : *vétusté*, *encens*, *baume*, *temps*, s'accordent à évoquer les églises de cette ville faite de passé et d'histoire – l'utilisation du mot « cité » corrobore la noblesse antique de Bruges- ; pour désigner l'eau et les canaux typiques de Bruges, illuminés par les reflets de la lumière, le poète utilise une périphrase non moins suggestive « Bruges

⁴⁰ A propos de la thématique du *pli* – intimement lié, dans l'univers imaginaire mallarméen, aux images, du livre, du lit, de l'aile, de l'éventail, voir Jean-Pierre Richard, 1961 : 177-180. L'auteur note à propos de ce poème « le plus bel effet de dépliage est rêvé par Mallarmé devant les vieilles pierres de Bruges : le temps lui-même se fait ici brouillard, pour se dégager « pli selon pli » de la « pierre veuve » » (*idem*, 226).

multipliant l'aube au défunt canal ». Par ce procédé, l'aube et la lumière éveillent la pierre immobile et le défunt canal, - l'attribut « jamais banal » renforce cette transfiguration du décor. L'utilisation de verbes très allusifs, tels que *sens*, *dévêt*, *flotte*, *émeuve*, *semble* – dénotent la perception toute abstraite de celui qui a aimé, intériorisé et recréé ce moment lumineux. Dès lors, l'inversion syntaxique, l'usage même des mots, détournés de leur sens ordinaire, s'associent à la vision abstraite du poète - et interdisent une lecture linéaire ou « immédiate ».

Alors qu'il remémore ce moment unique, le poète se relie à ses « amis » à travers des formes collectives - « nous immémoriaux » ; « notre amitié » - voués qu'ils restent, tous, à une action commune, la seule qui trompe le temps et la mort (deux thèmes latents dans la première strophe) : la poésie. L'ampleur de l'adresse du premier tercet « Ô très chers rencontrés » donne du relief à la présence vivante des poètes. Le véritable hommage consiste ici dans un parallèle entre leur promenade et celle des cygnes⁴¹. Le mouvement des oiseaux blancs sur le canal noir prolonge l'idée de renaissance associée aux reflets de l'aube sur le « défunt » canal. Les cygnes symbolisent ainsi les poètes, eux-mêmes sont des « êtres de lumière » dont l'« envol » « multiplie l'aube », c'est-à-dire la renommée, la leur et celle de leur pays : c'est ce qu'affirme le dernier tercet. La tonalité majestueuse de toute cette dernière strophe invite à suivre le vol rayonnant et symbolique des jeunes poètes belges.

« A prompte irradier ainsi qu'aile l'esprit »⁴² : ce dernier vers est celui de l'élan dynamique, du triomphe des cygnes-poètes, fils de la jeune littérature belge. Il incite le lecteur à en suivre l'envol, à le découvrir, « pli selon pli ». L'ordre inusité des mots, le

⁴¹ Comme le remarque Eric Benoit, l'image du cygne est dans ce poème éminemment positive, « débarrassée de ses ressources tragiques », bien au contraire, elle s'associe dans ce poème à « un versant exceptionnellement triomphal » (Benoit, 1998^A : 54).

⁴² Eric Benoit voit dans ce vers la représentation traditionnelle du Saint-Esprit comme colombe et, par extension « une Pentecôte des poètes faisant de cette cité de Bruges une nouvelle Jérusalem » (Benoit, 1998^A : 15).

jeu homophonique possible entre « cygne » et « signe » rend plus profonde encore la force d'évocation de ce dernier vers. A l'instar de ces jeux littéraires que Mallarmé pratique lorsqu'il veut exprimer le caractère sacré, le mystère de la poésie et de son obscurité magique, les « cygnes » et les « signes » s'élèvent d'une dimension prosaïquement représentative et dissipent peu à peu le brouillard, pour révéler le sens profondément symbolique de ce beau poème.

D'un autre côté, il est également incontestable que les poètes belges ont intériorisé de façon toute particulière le projet de Mallarmé. Ces réflexions de Georges Rodenbach nous conduisent de façon admirable au cœur de l'esthétique du mot chez Mallarmé. Celui-ci, explique le poète belge, a œuvré à détourner le mot de sa fonction habituelle, de sa place habituelle de son rapport à la réalité, pour créer, par un « jeu littéraire » très savant, très cérébral, une transposition de la réalité au rêve, du rêve à l'écriture et au sens, toujours unique, toujours nouveau :

[...] le poète ne considère plus [les mots] que comme des signes qui, par la contexture, par la place occupée, par leur mariage avec tel autre précédemment haï, évoquent des sensations vierges, des sens imprévus. Tout est ellipse, tropes, inversions, déductions spécieuses, gestes convexes, reflets, dans des miroirs, de jardins qu'on ne voit pas.

Une chose paraît sûre aux yeux du poète des *Vies encloses* : ces libertés poétiques sur le mot, l'usage différent de la grammaire habituelle, créent une certaine obscurité⁴³ ou une certaine énigme. Celle-ci ne crée pas une clôture du sens mais devra susciter le rêve personnel :

Parfois le sens s'enchevêtre, s'assombrit. Une série de vocables rares, d'une lumière inquiétante et trouble, jonchée de pierreries uniques dont la signification n'est pas donnée, pour laisser rêver à quelque collier désenflé de morte ou à quelque couronne, victime d'un rapt ancien, dont l'or s'est évaporé pour des crimes... (*apud* Ruchon (éd.), 1949 :132-133).

⁴³ « L'obscurité [de Mallarmé] fut un des thèmes propices à toutes les incompréhensions, les ironies, les huées » – ajoute Rodenbach un peu plus loin (F. Ruchon, 1949 : 140).

Si nous rappelons les termes de l'« Avant-dire », nous pourrions observer que Mallarmé veut que « musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet » : cette présence-absence que le vers doit susciter provient non tant des paroles mais du « flottement » alentour, voire du silence même. Il s'agit d'abolir la matérialité de la chose au profit de la sensation qu'elle provoque. Cette poétique est bien une poétique de « la notion pure », pour revenir à ce texte de 1886, à bien des égards fondateur, dans la mesure où il définit ainsi un procédé esthétique que l'on retrouve dans le processus d'écriture des meilleurs représentants du Symbolisme. De cette opération de « transposition » naît le très beau poème « Au fil de l'âme » de Georges Rodenbach, dont nous rappellerons un extrait :

Ne plus être qu'une âme au cristal aplani
Où le ciel propagea ses calmes influences ;
Et, transposant en soi des sons et des nuances,
Mêler à leurs reflets une part d'infini.
Douceur ! c'est tout à coup une plainte de flûte
Qui dans cette eau de notre âme se répercute
Là meurt une fumée ayant des bleus d'encens
Et mon âme se remplit de roses que je sens...
Au fil de l'âme flotte un chant d'épithalame ; (Gorceix [éd.], 1998 : 398)

Quant à Maurice Maeterlinck, qui publie ses *Serres chaudes* en 1889, Paul Gorceix reconnaît que « la suggestion mallarméenne est le principe générateur, le moteur d'écriture de ses poèmes », ajoutant « ce qui lui importe davantage c'est « l'effet » qu'il veut exercer sur le récepteur : le faire approcher du monde clos qui constitue son paysage intérieur » (Gorceix [éd.], 1998 : 302-303). Et le critique de déceler dans les « Chansons » de Maeterlinck des « tragédies condensées en une strophe » (*idem* : 306), ce qui rejoint la poétique du silence énoncée par Mallarmé dans les textes de la maturité, à l'aurore du mouvement, à l'époque même où le jeune écrivain gantois fait ses débuts à *La Pléiade*.

Rodenbach a bien perçu ce que l'esthétique de l'absence mallarméenne comporte comme ouverture au rêve et à l'imagination :

Ce qu'il y a de plus profond, y reste inexprimé et flottant et c'est au lecteur de lire entre les paroles et les vers en prolongeant en lui leur écho (Ruchon (éd.), 1949 :139).

C'est ce que son condisciple des *Serres chaudes* saura exploiter, en se forgeant un réseau singulier d'images – la cloche de verre, l'aquarium, la cloche à plongeur - et de correspondances – les états intérieurs, les « visions » simultanées ou successives qui sans cesse affleurent dans ses poèmes. Dès « Serre Chaude », poème liminaire du recueil, la serre apparaît comme le refuge où le poète peut avoir une vision indirecte des choses. La « suggestion [y] devient provocation contre la logique » (Gorceix [éd.], 1998 : 303), d'après l'expression de Paul Gorceix :

Ô serre au milieu des forêts !
Et vos portes à jamais closes !
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole !
Et sous mon âme en vos analogies !

Les pensées d'une princesse qui a faim
L'ennui d'un matelot dans le désert,
Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables... (Maeterlinck,

2001 : 31)

Ce qui requiert le choix de la serre c'est cette préférence pour l'intérieur et le clos à partir duquel le poète cherche à saisir ce qui échappe à la vue, à la raison. Il s'accorde ainsi à la visée poétique de l'auteur de *Confession de poète*, sous-tendue par la recherche d'une parole intérieure, qui habite l'homme, abri, « coupole » d'une autre vie, ou flamme, à peine saisissable et parfaitement tranquille. Comme on le verra à propos de son théâtre, c'est le *sous* qui importe : la pensée silencieuse d'une princesse, si puissamment tragique qu'elle devient balbutiante, la présence subreptice de la mort, dans le feuillage d'un saule pleureur, dans le regard vide d'un roi vieillissant ou d'un

aveugle. Un langage donc qui, dans la poésie comme dans le théâtre, est le langage de l'âme, spirituel, le langage délié de sa fonction purement référentielle, comme le voulait Mallarmé, le langage abstrait, capable de suggérer un au-delà.

CHAPITRE II –RENOUVEAU ET ENTRECROISEMENTS LITTERAIRES

La dimension cosmopolite du Symbolisme se manifeste avec force et évidence dans la circulation des textes au-delà de leurs frontières nationales. Avant de proposer un tour d’horizon des échanges littéraires qui se sont effectués en Europe francophone, entre les revues françaises et belges et, à un moindre degré, mais qui vaut la peine d’être signalé, avec *La Revue de Genève*, une parenthèse s’impose.

1. Conjectures et conjonctures

La situation n’est, en effet, pas la même dans les deux littératures francophones d’Europe. Si le « message poétique du Symbolisme » a pu avoir quelques résonances en Suisse romande, la caractéristique la plus remarquable de la littérature qui s’y est développée tout au long du XIX^{ème} siècle est sans doute l’impossibilité de la rattacher aux grands courants qui traversent l’histoire littéraire de la France, et plus généralement européenne. Par des facteurs liés au contexte local – que nous aborderons plus loin -, ni le Romantisme, ni le Symbolisme ni le Naturalisme n’ont eu en Suisse d’équivalent immédiat, la rénovation menée par les jeunes écrivains suisses romands s’inscrivant, avant tout, dans le fil de la tradition helvétiste héritée du XVIII^{ème} siècle. Au-delà de toute question de décalage, il est toutefois possible d’étudier quelques échos du Symbolisme en Suisse romande, précisément à cette époque charnière 1885-1886, du point de vue des écrits réflexifs et programmatiques, comme du point de vue de quelques publications. Certains textes publiés à Genève s’avèrent même cruciaux pour

une meilleure compréhension du Symbolisme et de la dynamique diffusion de la pensée de Mallarmé à l'époque en Europe.

Déjà lorsqu'on étudie la littérature belge de langue française de l'époque, une pluralité de facteurs invite à la rapprocher du Symbolisme français et particulièrement de Mallarmé. D'un point de vue historique, on notera que le véritable éveil de littérature belge se situe au lendemain de 1880, c'est-à-dire à l'avènement du Symbolisme. Malgré la récente constitution du pays, la littérature belge des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle vit un grand moment de son histoire littéraire, un « âge d'or », comme nous le référons plus haut. La production littéraire et artistique de cette époque symboliste est d'une abondance et d'une richesse exceptionnelle, tant sur le plan poétique que sur le plan critique. La profusion des revues et autres organes critiques mis en marche par la nouvelle génération joue un rôle pivot dans un jeu d'échanges avec Paris. A l'avant-garde de la scène artistique et littéraire jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale, les œuvres des symbolistes belges tels que Emile Verhaeren ou Maurice Maeterlinck ont acquis une renommée internationale. Robert Sabatier parle justement d'un « miracle poétique belge » (Sabatier, 1977 : 407). Avec les travaux de Michel Otten, de Paul Gorceix ou de Michel Décaudin, il est en effet aujourd'hui reconnu que les œuvres belges de cette époque bouleversent et rénovent les canons traditionnels de tous les domaines de l'activité littéraire. Dans *La Modernité belge*, Michel Biron signale à son tour que :

Le synchronisme des esthétiques littéraires belges et françaises est loin d'être parfait, mais il est sans équivalent dans le reste de la francophonie (1994 :11)

Rapprocher des œuvres nées sous la plume d'écrivains liés au Symbolisme mais appartenant à des pays différents, qui plus est à une époque d'émergence historique, ne peut faire économie d'une question délicate et sur laquelle reviennent souvent les

discours critiques sur les littératures francophones. C'est la question de l'identité. En ce qui concerne la littérature belge d'expression française, le sujet soulève aujourd'hui encore de nombreuses discussions, souvent polémiques. Dans ses études critiques et historiques, Marc Quaghebeur attire l'attention sur ce sujet, rappelant les nombreux conflits et les ruptures qui caractérisent le rapport de certains auteurs contemporains à leur propre littérature. L'auteur signale ainsi dans l'ouverture de ses *Balises pour l'histoire des lettres belges* (1982):

C'est à un creux que nous avons affaire. Cette absence lancinante se perçoit très vite dans le discours de tout un chacun comme un refus de soi où s'emmêlent complexe d'infériorité et de projection substitutive dans la grandeur, réelle ou supposée, d'autres espaces culturels, revendiqués comme siens et cependant tenus à distance... (Quaghebeur, 1998 : 9)

Il ajoute encore : « le fait que notre littérature ne paraisse pas aller de soi constitue une singularité qui mérite non seulement de retenir l'attention mais vaut d'être creusée » (*idem*).

On a remarqué que la plupart des écrivains belges de la génération symboliste étaient francophones de culture, au temps où la langue française fascinait toute l'Europe, mais ils procédaient d'origines flamandes, ce qui leur a permis d'introduire certains traits ou certains accents inédits à leurs œuvres. Cet aspect a dès lors été souligné comme un facteur de différenciation, voire une plus-value par leurs condisciples français. Force nous est de constater qu'un sort bien différent, et pour le moins arbitraire semble leur avoir été réservé par l'histoire littéraire. On peut partir d'une observation toute empirique. Les noms d'Emile Verhaeren, de Georges Rodenbach, de Maurice Maeterlinck, de Jean-Jacques Rousseau ou de Madame de Staël, entre autres, apparaissent, généralement, en France, confondus dans les mêmes anthologies, dictionnaires ou autres publications collectives que les auteurs français et leurs œuvres sont fréquemment rangées en bibliothèque et en librairie aux rayons

« littérature française ». On pourrait relever d'autres situations, enseignes d'appropriation d'œuvres et d'auteurs dont les conditions historiques, culturelles et sociales diffèrent de celles de leurs congénères françaises, même si elles relèvent d'un même courant esthétique. Cette sorte de cristallisation est en tout cas révélatrice du paradoxal rapport qu'il existe entre deux champs littéraires, ambiguïté, du reste, vérifiable à l'intérieur même de la littérature belge.

Engagé depuis toujours à attirer l'attention sur la spécificité de la littérature belge d'expression française, Marc Quaghebeur dénonce, toujours dans ses *Balises pour l'histoire des lettres belges* (1982), l'enjeu d'« une littérature qui ne paraît pas aller de soi ». Le rapport à la différence implique un esprit de curiosité, d'ouverture, que l'auteur ne retrouve pas chez ses contemporains: « ce monde ne supporterait-il pas l'existence d'un Autre, d'un tiers et d'un discours (forcément différenciateur) » (Quaghebeur, 1998 : 13)⁴⁴.

Il n'est pas notre propos d'élargir le long et non moins complexe débat sur la question du centre et de la marge, ou de prolonger celui, non moins complexe, de la question nationale, qui ouvrirait une infinité de cheminements sinueux, à commencer d'ordre historique. La question est abordée par Marc Quaghebeur dans ses « Balises » :

Par sa brièveté comme par la facilité avec laquelle elle mena le pays à l'indépendance, la révolte de 1830 ne peut en effet se comparer honnêtement aux longues luttes de libération nationale qui font tant pour la cohésion d'un groupe humain en le dotant notamment, sur le plan de la mémoire collective... (Quaghebeur, 1998 : 16)

Le manque de ce principe de cohérence collective créerait ainsi une « identité en creux » (Quaghebeur, 1998 : 19) d'autant plus tenace après les effondrements historiques que la première guerre mondiale. Il est communément reconnu que c'est à

⁴⁴ Rappelons que l'auteur est à la fois essayiste et écrivain.

partir du premier quart du XX^{ème} siècle, la littérature belge vit, une époque de doute⁴⁵ et son évolution se fait entre enracinements locaux et élans centrifuges. Nombreux écrivains de l'après-guerre choisissent de publier leurs œuvres à Paris et manifestent, en quelque manière, une certaine ambiguïté vis-à-vis de leur pays⁴⁶, vis-à-vis même de la langue, qui, comme on le sait, est le matériau premier de l'écrivain. « Il écrit littéralement sous le regard de l'Autre. Sa langue s'en ressent », constate Marc Quaghebeur dans *Lettres belges entre absence et magie* (Quaghebeur, 1990 : 15). L'auteur signale par ailleurs les difficultés auxquelles il s'est lui-même heurté, comme chercheur de littérature belge : « longtemps le tabou concerna le fait de choisir comme champ d'études le corpus littéraire belge » (*idem*:14). Et force nous est de constater que de nos jours encore, la critique comme l'enseignement en Belgique francophone privilégient les auteurs français. L'introduction de Marc Quaghebeur à l'*Alphabet des lettres belges de langue française* (1982), exprimait avec vigueur l'identité problématique et l'attitude d'une certaine façon auto-dévaluative qui caractérise les lettres belges francophones: « aujourd'hui la majorité des francophones de Belgique ne possèd[ent] aucune conscience d'un patrimoine littéraire qui leur serait propre. Situation qui n'est pas celle des Québécois, ou des Suisses, des Danois, de Flamands, des Hongrois ou des Finlandais... (Quaghebeur, 1982 : 11).

Le patrimoine littéraire belge est pourtant large, diversifié et d'une profonde originalité. Que l'on songe à la très prolifique « école belge de l'étrange » et aux œuvres fantastiques d'un Jean Ray, d'un Thomas Owen, d'un Frantz Hellens, ou d'un Sternberg, parmi tant d'autres, elles restent sans équivalent dans la littérature

⁴⁵ Qui n'est pas sans lien avec les cauchemars historiques associés aux deux invasions allemandes.

⁴⁶ Il est assez symptomatique que Georges Simenon (1903-1989) choisisse pour ses romans policiers un cadre français. Son célèbre personnage Maigret, créé en 1929 (l'année où Hergé invente Tintin) est commissaire dans la Police parisienne. Charles Plisnier, par exemple, s'installe en France après l'obtention du prix Goncourt 1937 et Henri Michaux renie même ses origines belges.

européenne du XX^{ème} siècle. Et l'on pourrait remonter un peu plus dans le temps et rappeler les activités littéraires et méta-littéraires des groupes surréalistes bruxellois ou du Hainaut, manifestement les plus cohérents et plus autonomes d'Europe vis-à-vis du mouvement parisien⁴⁷...

La dynamique symboliste belge a procédé d'un tout autre état d'esprit, non seulement cosmopolite mais marqué par l'échange, par le dialogue, par la participation à une aventure à la fois collective et personnelle. Or, la Belgique, comme aime à le souligner les critiques, est un pays « d'entre-deux », un pays « entre la France ardente et la grave Allemagne », comme l'écrit Emile Verhaeren dans *Charles le téméraire* (Gorceix [éd.], 1997 : 55), à la confluence donc de la latinité et de la germanité, de deux cultures et de deux langues, qui semblent à première vue incompatibles. Et si le Symbolisme belge manifeste une mixité intéressante à cet égard⁴⁸, un aspect non moins intéressant à découvrir et à creuser, est celui d'un mouvement qui répudie à l'idée de frontières nationales. Par l'action de ses écrivains comme par celle de ses revues, la jeune littérature belge participe activement à l'aventure symboliste, tout en déployant un processus d'autonomisation des lettres du jeune pays. Les interférences sont nombreuses de part et d'autre : « membres à part entière du mouvement littéraire français, ils [les auteurs belges] servent par ailleurs de modèle ou de référence pour les nouvelles générations littéraires en Belgique » comme le reconnaît Marc Quaghebeur

⁴⁷ « Au commencement il y eut Nougé ». Ecrite dans la section « Le surréalisme » dans l'ouvrage collectif *les avant-gardes littéraires au XX^{ème} siècle* (dir. Jean Weisgerber), cette phrase illustre bien l'importance du surréalisme belge, qui, dès le premier tract de *Correspondance* (en novembre 1924, c'est-à-dire un mois seulement après le célèbre *Manifeste* de Breton) énonce les lignes de force du mouvement, animé à Bruxelles par Nougé, Goemans et Lecomte. On peut voir notamment dans les « Réflexions à voix basse », du 20 avril 1925, signées par Nougé pour « A.B », ses refus et ses prises de distance vis-à-vis du surréalisme français et notamment vis-à-vis du concept d'écriture automatique (Voir Weisgerber (dir), 1986 : 416-421).

⁴⁸ Que s'est depuis toujours intéressé à étudier Paul Gorceix, notamment à partir de l'étude de l'œuvre de Maurice Maeterlinck, dès sa thèse de doctorat *Les Affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck* (1973).

(1990 : 23). Le fait est également souligné par l'auteur dans son article « les écrivains belges et la France - 1848-1914 » : cette époque décisive de l'émergence de la littérature belge est un moment d'ouverture, il « se produit au sein d'une réelle synergie et d'un vrai dialogue [...] entre champs littéraires belges et français » (1997^A : 160). « Leur halo est à la fois progressiste et internationaliste », écrivait déjà l'auteur dans *Lettres belges, entre absence et magie* (1990 : 23).

On ne saurait, sans contrarier une des principales caractéristiques du mouvement, amalgamer les symbolistes belges au courant français, tant leur esthétique émane d'un rapport particulier entre le littéraire et le culturel. Il convient de faire remarquer ici que la différence ethnique ou culturelle des symbolistes belges a été reconnue par leurs partenaires français, et, qui plus est, envisagée comme un enrichissement. Nous avons signalé plus haut les assertions de Rémy de Gourmont. Rappelons à présent le « Discours sur Emile Verhaeren », de Paul Valéry, qui a côtoyé les symbolistes belges :

Georges Rodenbach, Charles Van Lerberghe, Maurice Maeterlinck, et celui-ci, Emile Verhaeren – chacun suivant son génie, et tous suivant le génie de leur race – ont doté notre fonds littéraire d'œuvres nobles et précieuses, qui, profondes ou délicates, étranges ou familières, représentent désormais dans notre langage toute la nature flamande, avec ses caractères si marqués et ses contrastes fondamentaux (Valéry, 1957 : 758).

Et René Ghil salue à son tour chez Emile Verhaeren un « poète puissant et complexe entièrement personnel quand il dit l'épopée des Flandres » (Ghil, 1923 : 90).

On peut aussi rappeler la lettre adressée par Théodore Duret à Mallarmé, le 18 mai 1893, c'est-à-dire le lendemain de la première de *Pelléas et Mélisande*, à laquelle ils avaient assisté, aux côtés de Whistler, Debussy et Régnier :

Rentré chez moi, j'ai été poursuivi par le drame de Maeterlinck. Il m'en revient une saveur d'originalité [...] Il y a sans doute sous la forme de la langue française, un esprit en travail d'une autre race, un flamand

ajoutant cette réflexion significative

Si un parisien avait tenté cette manière, il eut fait un pastiche, œuvre de pure convention. Mais Maeterlinck n'est pas parisien, n'est pas français, il est flamand ; c'est l'homme d'un pays qui a un art, une vie littéraire intenses (*Corr*, VI : 93, note 2).

L'originalité du théâtre de Maeterlinck est soulignée par rapport à son substrat flamand. C'est ce facteur différentiel, d'ordre essentiellement culturel⁴⁹ qui, aux yeux de Duret a permis à Maeterlinck un façonnage dramatique tout à fait inédit. Et c'est également dans cet ordre d'idées que Mallarmé s'empresse de corriger les comparaisons un peu hâtives de Mirbeau, écrivant dans sa chronique « Théâtre » du *New observer* du 10 juin 1893 «Bruges, Gand, terroir de primitifs, désuétude... on est loin, par ces fantômes, de Shakespeare » (*IDD* : 229). Partisan, depuis *Hérodiade* et *Le Faune* d'un théâtre épuré et allusif dans sa forme, suggestif dans son dire et métaphysique dans sa portée, c'est grâce aux pièces de son jeune confrère belge qu'il se rend compte qu'un théâtre symboliste est finalement possible⁵⁰.

C'est pourquoi, sans négliger l'importance, la complexité, les enjeux ou même les contradictions que soulève la question identitaire dans toutes les études francophones⁵¹, il nous semble, du point de vue synchronique de notre travail, que la quête et que la reconnaissance d'une spécificité littéraire - belge, notamment -, à l'époque, est passée moins par une idée de démarcation nationale ou une opposition entre un « dedans » et un « dehors » que par un équilibre entre deux autres concepts, le « littéraire » et le « culturel ».

⁴⁹ Dans son introduction à l'anthologie *La Belgique Fin de siècle*, Paul Gorceix signale à ce propos que « l'imaginaire flamand poétisé n'est pas la moindre explication de l'étonnante réception de ces écrivains » (Gorceix [éd.], 1997 : 37).

⁵⁰ Comme il sera notre propos de le démontrer dans la quatrième partie de notre travail.

⁵¹ Mis en évidence dans la formule de Dominique Combe « le problème des littératures francophones, c'est d'être écrites en français » (*Poétiques francophones*, 1995). Cité dans l'introduction de Charles Bonn et Xavier Garnier à *Littérature francophone*, I, 1997 : 10)

Le premier est d'ordre collectif. L'éveil de la littérature belge s'est effectué dans un contexte marqué par une intensité de rapports, de contacts et d'échanges avec Paris. Le climat cosmopolite des deux dernières décennies a favorisé l'émergence d'un programme littéraire commun où tous se sont reconnus. Un aspect remarquable de la période étudiée, nous l'avons vu, est sa prodigieuse diversité constitutive, son éclectisme et sa force de conciliation d'auteurs et de cultures. Si les rapports entre Paris et Bruxelles ont été si féconds c'est, comme nous l'avons vu, qu'un même esprit et une même attitude permettait que différents écrivains « parlent le même langage », pourrait-on dire, au-delà de leurs spécificités particulières. C'est cette dynamique d'interaction productive des écrivains belges intégrés au mouvement parisien qu'il nous apparaît pertinent d'étudier, et de rapprocher de Mallarmé.

Le second, d'ordre individuel, s'attache à la question culturelle ou interculturelle. A observer les œuvres des écrivains belges de langue française, de l'époque, la question de l'interculturalité revêt une extrême pertinence. Ces auteurs flamands de naissance mais s'exprimant en français ont des racines spécifiques, ce qui détermine un certain rapport au monde et confère, ainsi, à l'œuvre un cadre de références et même un imaginaire qui lui est propre. Les références culturelles de la poésie d'un Verhaeren, d'un Rodenbach, comporte une dimension vécue, imprime une sensibilité spécifique de l'âme d'un pays. Dans *Lettres belges entre absence et magie*, Marc Quaghebeur souligne bien que « les textes littéraires écrits par des Belges parlent d'une réalité et d'un espace qui ne sont pas français » (Quaghebeur 1990 : 19).

Il suffit de parcourir quelques pages d'un Verhaeren, d'un Rodenbach, d'un Maeterlinck, force nous est de repérer une quantité impressionnante de références autochtones. L'évocation des paysages flamands, du climat brumeux typique du pays - perceptible aussi bien chez le poète des *Flamandes*, chez le romancier de *Bruges la*

morte ou chez le dramaturge de *La Princesse Maleine* - n'est nullement hasardeuse. Dans son introduction aux œuvres de Rodenbach, se référant à un jugement de son compatriote Emile Verhaeren, selon qui on aurait tort « de détacher [celui-là] de la grande littérature française », Camille Mauclair nuance cette appartenance, et met en relief le substrat flamand de l'originalité du poète :

Rodenbach reste Flamand avec une forte originalité, Flamand de mysticité douce, de tradition médiévale [...] Il est bien l'écrivain qui sied entre tous à la ville de Meninck⁵².

On comprend mieux dans ce contexte l'appréciation d'Henri de Régnier sur l'originalité de son condisciple de « la mêlée », Francis Viélé Griffin :

Il dote sa poésie d'une saveur spéciale et unique. Il excelle à la trouvaille du détail barbare [...] n'est-ce pas là une consanguinité de talent avec le poète anglais Charles Algernon Swinburne (Ghil, 1923 : 80)

La question de la littérature et de l'identité chez les écrivains de la génération de 1880 semble donc pouvoir trouver un équilibre du fait de la dynamique qu'ils ont eux-mêmes créée et développée. Plus que le mot influence, nous préférons donc celui de convergence, de rencontre, ou d'interaction. « Des communautés d'origine, des affinités d'âge et d'idées nous incitaient à présenter par groupe nos essais poétiques », rappellera, en 1924, le poète belge André Fontainas (Fratta ; Licani, 1994 : 238). Un tel esprit préside à la publication commune d'une *Anthologie contemporaine des écrivains français et belges*, sous la direction de l'éditeur belge Albert de Nocée⁵³. En août 1887, le X^{ème} fascicule, entièrement composé de poèmes en vers et en prose de Mallarmé, permet une plus large diffusion de l'œuvre du poète français en Belgique, ce dont il se réjouit⁵⁴.

⁵² Camille Mauclair, « Introduction » aux *Œuvres* de G. Rodenbach, *op. cit.* : XXI.

⁵³ Le premier numéro de la collection est dédié à Catulle Mendès.

⁵⁴ Voir la lettre de Mallarmé à A. de Nocée, *Corr.*, III : 135. Cf aussi la note 3 de la même page où sont énumérés les neuf poèmes parus sous la rubrique *Vers* et les quatre parus sous *Prose*.

Nous tâcherons à présent de faire apparaître les liens qui se sont établis entre les lettres françaises, en observant un échantillon des revues littéraires de l'Europe francophone. Placées « les unes en face des autres »⁵⁵ elles pourront révéler de nouveaux rapports miroitants et échos de ce « Symbolisme en mouvement ».

2. Des réseaux communicants : les revues

Le Symbolisme, nous l'avons vu, déborde toute frontière étroite de définition. Son caractère protéiforme est, par ailleurs, manifeste dans sa composition franco-étrangère et dans sa nouvelle conception de la littérature - non seulement comme pratique, mais aussi comme réflexion sur la littérature, dont se nourrira le XX^{ème} siècle⁵⁶. Une telle mixité se retrouve au sein des revues comme dans les réseaux d'échanges qui s'établissent en Europe francophone. Dans cette perspective, nous tâcherons d'accompagner la dynamique particulière de cette « école nouvelle et remuante » (Michaud, 1995 : 203) qu'annonçait *Le Figaro* en 1886.

2.1. La mouvance parisienne

Les années 1880 sont marquées du signe de l'effervescence. Le temps est, au dire de Guy Michaud, historien du Symbolisme, de « Découverte », de « Révolution », mais aussi de « Synthèse ». Le bouillonnement intellectuel anime les cafés, les salons, les cabarets et les cénacles. « Antres lumineux et bruyants, comme se plaît à rappeler Paul Valéry, [ce sont] les véritables laboratoires d'idées, des lieux d'échanges et de chocs, des moyens de groupements et de différenciation, où [règne] la plus grande activité intellectuelle, le désordre le plus fécond, la liberté extrême des opinions, le heurt

⁵⁵ Comme l'a écrit Verhaeren à propos des pages de Mallarmé (Verhaeren, 1928 : 86). Nous reviendrons sur ce passage de ses *Impressions* au quatrième chapitre.

⁵⁶ Nous signalons à ce propos Le « Post-scriptum » au *Symbolisme tel qu'en lui-même* (Michaud, 1995 : 484 – 486).

des personnalités, l'esprit, la jalousie, l'enthousiasme, la critique la plus acide, le rire, l'injure... » (Valéry 1957 : 701). Cette atmosphère se retrouve au sein des « petites revues ». Nombreuses, souvent éphémères, elles sont également des espaces d'échanges, d'émulation, de confrontation d'expériences, et d'idées, de passage occasionnel. Pour reprendre les témoignages du poète André Fontainas :

Aucune période littéraire n'a vu naître, je crois, autant de revues douées d'une vitalité plus ou moins résistante, que la période où se formait ce qu'on est convenu d'appeler le mouvement symboliste (Fontainas, 1991 : 47)

Souvent éclectiques, les revues sont l'expression des idéaux et des valeurs de la jeune génération. Dès son premier numéro, en février 1885, la *Revue Wagnérienne* s'affirme représentative d'« une période de transition » (*apud* Michaud, 1995 : 185). Elle s'assure dès lors la collaboration de Mallarmé, bientôt rejoint par d'autres mardistes (*idem* : 184). Le numéro de janvier 1886 publiait en hommage à Wagner une série de huit sonnets de Mallarmé, Verlaine, Stuart Merrill, Charles Morice, Ch. Vignier, Théodor de Wyzewa et Edouard Dujardin (Ghil, 1923 : 33).

Surtout, les revues donnent aux jeunes poètes de la « mêlée » la possibilité de présenter et d'illustrer leurs idéaux poétiques. Chacune à sa manière est le creuset à l'intérieur duquel de nouveaux chemins se déchiffrent, où se dessinent des recherches, où s'articulent échanges et débats. Petites ou grandes, souvent éphémères, elles ont su accompagner cette vague élargie et enthousiaste, résolument cosmopolite. André Fontainas rappelle cette fusion :

A côté des Français d'extraction inaltérée, de vrais autotchtones d'origine intacte, un très grand nombre provenaient de sources indécises ou mêlées [...] outre les Belges et les Suisses, si voisins de langue et d'usages, quelques-uns appartenaient à des nationalités étrangères ou avaient vu le jour à l'étranger (Fontainas, 1991 : 19).

En 1957, dans son introduction au catalogue de l'exposition *Le mouvement symboliste*, Robert Guiette rend compte de la dynamique d'échanges qui a caractérisé à l'époque, les publications, particulièrement entre Paris et la Belgique :

C'est à ce moment que les poètes belges s'incorporèrent pour la première fois depuis des siècles à la poésie française. Les novateurs, dans les deux pays, faisaient cause commune : ils luttaient côte à côte. Les poètes belges jouirent alors à Paris d'une audience particulièrement généreuse, tandis que bon nombre de textes importants des écrivains français étaient publiés en Belgique⁵⁷.

Dans *Les dates et les œuvres*, André Ghil se souvient en effet d'avoir exposé premièrement ses premières parties du *Traité du Verbe* dans la revue bruxelloise *La Basoche*⁵⁸, entre juin et octobre 1885, avec le titre général « Sous mon cachet »⁵⁹ (Ghil, 1923 : 36).

L'émergence de la jeune revue *La Pléiade*, en mars 1886, à Paris, s'accorde aussi à cet esprit de cosmopolitisme littéraire. Elle présente, à son premier numéro, une seule ambition : grouper des poètes ayant en commun « de l'amitié les uns pour les autres » et « la religion de l'Art divin »⁶⁰. Maurice Maeterlinck qui participe, y inclus monétairement, à sa fondation y publie ses premiers textes, aux côtés de deux condisciples belges, Grégoire le Roy et Charles Van Lerberghe et d'autres symbolistes « franco-européens », dont Pierre Quillard, Ephraïm Mikhaël et Rodolphe Darzens, « tous admirateurs du Maître [Mallarmé] », précise Guy Michaud (1995 :193). Quelques mois après cette expérience collective au sein d'une revue parisienne, les trois poètes belges collaborent à *La Jeune Belgique*. Georges Rodenbach, qui, comme nous

⁵⁷ Cité d'après Hermann Braet, (Braet, 1967 : 7).

⁵⁸ Fondée à Liège en novembre 1884 par deux étudiants de l'U.L.B., André Fontainas Ch.-Henry de Tombeur, *La Basoche* cesse de paraître en avril 1886. Elle est relayée par *L'Elan littéraire* entre février 1885 et mai 1886, qui devient *La Wallonie* en juin 1886 (Voir Braet, 1967 : 17-18).

⁵⁹ Le chapitre intitulé « Une musique du Vers » est « dédié au Faune de Mallarmé » (Ghil, 1923 : 36).

⁶⁰ Comme l'annonce, dès le premier numéro de la revue, le texte « Au lecteur » de Théodore de Banville. Voir Guy Michaud, 1995:163.

l'avons vu, est partie prenante de cette vague d'échanges, y accueille les « trois nouveaux poètes »:

[...] il [Charles Van Lerberghe] est parti pour Paris, en octobre, avec un autre jeune homme de Gand, son camarade habituel, Maurice Maeterlinck, qu'on m'avait signalé aussi comme écrivant des vers – et de superbes !

Je les rejoignis tous les deux, un soir du mois dernier, sur le boulevard, à Paris.

Ils se trouvaient enchantés de leur séjour là-bas ; ils y étaient tombés au milieu d'un groupe littéraire accueillant, et ensemble avaient fondé une jeune revue, *la Pléiade*, avec d'autres poètes : Éphraïm Mikhael, un somptueux, Rodolphe Darzens, un suggestif, Pierre Quillard, un mystique (*JB*, V, 1886 : 313).

Le parcours de nombreux artistes et écrivains belges illustre cette mixité. Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, Georges Rodenbach ou Albert Mockel collaborent simultanément à des revues parisiennes et belges. C'est aussi le cas de Camille Lemonnier ou de Georges Eekoud, qui est un romancier naturaliste. Originaire d'Anvers, ce dernier est salué à Paris en 1888 pour son roman *La nouvelle Carthage*,⁶¹ qui a pour toile de fond sa ville natale, et tient une chronique sur la vie culturelle de la capitale belge dans la revue parisienne *Le Mercure de France*. Octave Maus, principal animateur, à Bruxelles, des salons des XX ou *La Libre esthétique*, tient également une « chronique bruxelloise » dans la *Revue Indépendante* en 1886⁶², Georges Rodenbach est chroniqueur au *Figaro*...

A la fin de 1889, le petit groupe d'écrivains de *la Pléiade* décidait de créer une revue plus importante, ouverte à tous les talents, nonobstant leur école ou leur nationalité, donnant souvent des traductions d'auteurs étrangers, de originaux allemands ou scandinaves, entre autres. Des cendres de *La Pléiade* naît *Le Mercure de France*, en 1890, dirigée par Alfred Vallette. Très éclectique, le *Mercure* s'affirmera rapidement

⁶¹ Qui lui vaudra en 1892 le prix quinquennal de la littérature et sera traduit en cinq langues.

⁶² Dans laquelle Mallarmé publiait, à la même époque, ses « Notes sur le théâtre ».

comme la plate-forme du Symbolisme à Paris. Dès 1891, Rémy de Gourmont, un de ses co-fondateurs et important animateur, attirait notamment l'attention des lecteurs sur deux romans de Georges Eekoud⁶³, y décelant « un aspect particulier de la Belgique flamande » (Gourmont, 2002 : 8). Comme nous le notions plus haut, c'est également au *Mercure de France* que Gourmont publie les deux séries du *Livre des Masques* parmi lesquels figurent Maurice Maeterlinck, et Emile Verhaeren, en tête de la première série, Max Elskamp et Georges Eekoud, dans la deuxième. De ses affinités avec la littérature belge et de sa propension à la faire connaître rendent également compte ses chroniques sur *La Jeune Belgique*, *L'art Moderne* ou *La Société Nouvelle*, sans oublier ses essais sur Rodenbach, Verhaeren, Van Lerberghe, Lemonnier et Maeterlinck.

L'hebdomadaire *Le Symboliste*, dirigé par Gustave Kahn, n'a connu que quatre numéros, entre octobre et novembre 1886. Il rassembla toutefois les textes d'un éventail élargi de noms français et étrangers. On y trouve, aux côtés des aînés comme Mallarmé et Verlaine, les noms de Jean Moréas - qui est le rédacteur en chef de la revue -, Paul Adam, Charles Henry, Jules Laforgue, Maurice Barrès, Édouard Dujardin, Joris-Karl Huysmans ou Théodore de Wyzewa. Au fameux auteur du « Manifeste du Symbolisme » publié dans le supplément du *Figaro* du 18 septembre 1886, le poète de la Rue de Rome énoncera avec véhémence sa réprobation quant à l'aura journalistique de sa diffusion. C'est dans la lettre qu'il lui adresse le 28 octobre ⁶⁴ :

Ce que vous faites en ce moment illustre cette donnée exacte, qu'il faut, si l'on fait de la littérature, parler autrement que les journaux. Partons de là pour être tout à fait d'accord (*Corr*, III : 67)

Dès 1885, les très cosmopolites *La Pléiade*, *La Vogue*, *La revue wagnérienne* multiplient les articles sur les cheminements de la littérature contemporaine, comme les

⁶³ Il s'agit des *Fusillés de Malines*, en 1891 et du *Cycle patibulaire*, en 1892. *Apud* Rémy de Gourmont 2002 : 8.

⁶⁴ Nous avons vu plus haut qu'un des "défis" de la crise l'époque relevait du traitement journalistique qui, aux yeux de Mallarmé, était fait de la littérature.

poèmes. Mais d'autres revues vont rapidement éclore à Paris et devenir des lieux de rassemblement et des laboratoires poétiques du mouvement. *Le Lutèce*, *La Revue Indépendante*, la *Revue Blanche*, *La Plume*, *les Essais d'Art libre*, *l'Ermitage*, *La Plume*, *le Décadent*... Des noms comme René Ghil, Stuart Merrill, Albert Samain, Saint-Pol-Roux, Henri de Régnier, Robert de Souza, Rémy de Gourmont, Francis Viéllé-Griffin, publient leurs écrits critiques et poétiques dans ces jeunes revues, très souvent aux côtés des textes de Mallarmé.

Une fonction essentielle des revues tient au rôle de diffusion qu'elles remplissent. Pour nombreux écrivains de l'époque, la publication de leurs premiers textes dans les revues a constitué le moteur de leur carrière littéraire. André Fontainas rappellera le rôle du *Mercur de France*, de plus solide implantation :

Il n'est point de réputation littéraire entre 1890 et la guerre de 1914 qui ne soit issue du *Mercur* ou qu'il n'ait contribué à former (1991 : 46).

Dans la profusion de revues littéraires publiées à Paris, *La Revue Contemporaine, littéraire, politique et philosophique*, publiée entre janvier 1885 et novembre 1886, illustre fort bien la dynamique des échanges littéraires entre auteurs français et étrangers à l'époque. On y retrouve en effet, côte à côte, des textes de Villiers de L'Isle Adam, de Verhaeren, de Maeterlinck et de Mathias Morhardt. Poète suisse établi à Paris, ce dernier a eu plusieurs contacts avec Mallarmé, qui a en outre souligné la nouveauté formelle de *Hénor*, un poème dramatique dont l'hybridation s'accordait à son idéal esthétique⁶⁵. De leurs relations témoignent cinq lettres conservées à la Bibliothèque de Genève⁶⁶. Il est remarquable de trouver, dans le numéro de mai 1886, une recension des *Moines*, du poète belge Verhaeren, par son collègue

⁶⁵ Mallarmé voit dans cette «œuvre absolue» : «un drame pensif [...] toujours moderne de ce qu'on appelle le volume de vers : tout s'y équilibre par opposition de morceaux, qui diffère du dialogue et devient l'architecture lyrique », soulignant encore la « musique glorieuse ou voilée [...] qui flotte autour du vers toujours» (lettre du 5 octobre 1890, Stéphane Mallarmé C, IV : 142).

⁶⁶ Voir l'article de Philippe Monnier « Mallarmé et ses amis genevois » (1968).

suisse Morhardt, qui met en relief l'originalité du poète scaldien. La réception n'est pas la même à *La Jeune Belgique*, où Albert Giraud critique avec véhémence les libertés linguistiques du poète⁶⁷.

D'autre part, il faut mentionner que *La Revue Contemporaine* a été fondée par Edouard Rod – qui avait déjà collaboré aux premiers numéros de *La Revue Wagnérienne*⁶⁸ - et Emile Hennequin, collaborateur du *Temps*, deux autres écrivains suisses d'expression française, que l'on peut considérer comme transfuges du champ littéraire romand de l'époque. En effet, le penchant naturaliste de Rod, ses défenses de l'autonomie de l'art et du «Libre échange intellectuel»⁶⁹, qu'il partageait d'ailleurs avec Hennequin, la critique littéraire novatrice – analytique plus qu'historique - de ce dernier, retenue par Mallarmé à propos de son article sur «Edgar Allan Poe»⁷⁰ - ne cadreraient pas avec la sensibilité du champ culturel romand et avec les conventions assez austères qui guidaient la plupart des écrivains d'outre-Jura, comme le montre bien la tonalité des articles de *La Bibliothèque Universelle*, la revue qui a dominé le champ littéraire romand pendant tout le XIX^{ème} siècle.

Il s'agit là d'une différence significative, qui contraste nettement avec le climat d'échange et de perméabilités réciproques qui caractérise, à la même époque, les relations entre la Belgique francophone et Paris. Nous en tiendrons compte plus loin, lorsque nous les activités de *La Revue de Genève*, encouragées à partir de Paris par Rod

⁶⁷ Voir Hermann. Braet, 1967 : 19.

⁶⁸ Notons au passage une curiosité : la *Revue Wagnérienne* de Dujardin compte parmi ses appuis celui d'un très riche mécène Genevois, Agénor Boissier. Dans *Mallarmé par un des siens*, Dujardin rappelle le soutien essentiel apporté par ce « grand patron » (Dujardin, 1936 : 218).

⁶⁹ C'est le titre même d'un de ses articles publiés dans le *Journal des Débats* le 21 février 1895.

⁷⁰ Cet article publié dans le premier numéro de *La Revue Contemporaine* (janvier 1885, pp. 24-56) retient l'attention de Mallarmé qui félicite le jeune auteur suisse de la rigueur de son texte «d'une intense et concise éloquence et mathématiquement chantant[e]», à l'encontre de certains « moyens ordinaires de la critique historique, milieux, précédents, etc. » (lettre du 2 février 1885 (*Corr*, II : 278). Nous avons évoqué cet épisode dans le chapitre précédent, au début de la section 3 « Le poème e[s]t son double ».

et Hennequin, mais menées dans la cité de Calvin à contre courant de la sensibilité dominante.

Les revues qui animent la vie littéraire en Belgique à l'époque ont également constitué un terrain propice à la poussée de création avec un pouvoir remarquable d'échanges et de diffusion mais elles sont aussi un lieu de débats et d'affrontements esthétiques et identitaires.

2.2. Apports à l'état naissant : de *La Jeune Belgique* à *La Wallonie*

Dans les deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle, la Belgique vit une période d'expansion économique intense⁷¹, qui en fait non seulement l'un des pays les plus riches d'Europe, mais un pôle essentiel de la vie artistique et littéraire du continent. « Tout ce pays déborde de vie » (Gorceix [éd.] : 1997 : 60), écrit Stefan Zweig en 1910, rappelant ce foisonnement des auteurs et des œuvres. Verhaeren, Rodenbach, Knopff, Maeterlinck, Van Lerberghe, Rops, Mockel sont présentés comme autant d'exemples de la poussée « d'un sentiment vraiment européen, vaste et complexe, tout nouveau ». Et Zweig d'éclairer un tel esprit européen :

Pour eux, l'idée de patrie ne saurait se borner au pays belge ; elle embrasse toutes les nations voisines. Patriotes et cosmopolites à la fois, ils sont nés dans ce carrefour de l'Europe auquel viennent aboutir tous les chemins, mais d'où partent aussi ces mêmes chemins (Gorceix [éd.], 1997 : 60-61).

C'est un fait : malgré un certain climat de crise en rapport avec le développement économique⁷², les activités culturelles connaissent en Belgique une époque d'intense fécondité. Dans les années 1880, où le pays célèbre le cinquantenaire de son indépendance, Bruxelles est la plaque tournante de la vie artistique et littéraire

⁷¹ Non seulement dans son territoire comme au-delà de la métropole. La colonie du Congo, par exemple, est dix fois plus étendue que la Belgique.

⁷² « La prospérité de la bourgeoisie au pouvoir contraste violemment avec la paupérisation galopante d'un prolétariat urbain issu des campagnes », constate Paul Gorceix (Gorceix [éd.] 1997 :15).

d'Europe, et sa prospérité n'est, selon Paul Gorceix, comparable qu'« à la Modernité viennoise » (*idem*, 1997 : 14).

Le contexte d'autonomisation nationale a joué un rôle déterminant dans l'affirmation énergique des écrivains du jeune pays. Ainsi l'attestent les nombreuses revues⁷³ qui apparaissent à cette époque. « Patriotes et cosmopolites » elles sont à l'image même des écrivains belges de la génération de 1880. Elles créent des réseaux dynamiques d'échanges avec les revues parisiennes, en même temps qu'elles affichent un sentiment identitaire et national. C'est avec l'emblématique « Soyons nous » que *La Jeune Belgique* déclare, en décembre 1881, son objectif de « mont[rer] qu'il y a une Jeune Belgique comme il y a eu une Jeune France »⁷⁴. Conscients de participer à l'histoire littéraire de leur pays, les écrivains avaient communément adopté cette devise.

Dans *La vie belge*, Camille Lemonnier, véritable mentor de la jeune littérature belge, rappelle l'élan culturel, identitaire, inaugural et historiquement fondé de la quête littéraire de ses confrères de la génération de l'« éveil » :

C'était l'âge héroïque et religieux ; on avait la foi et on aspirait au sacrifice. On partait pour le combat comme pour une messe [...] C'était là la flore vivace des terreaux nouvellement hersés; c'était la poussée d'une âme belge encore inconnue (Gorceix [éd.], 1997 : 139).

Avocats de formation, pour la plupart, ils avaient volontairement délaissé le barreau pour embrasser la cause de la littérature. La plupart étaient d'origine aisée, mais refusaient les valeurs prudentes et traditionnelles de leur milieu culturel. Ainsi l'évoque toujours Camille Lemonnier :

Tous étaient pauvres et pas un ne pensait à l'argent. Les âmes étaient jeunes, ingénues, passionnées : elles préféraient à l'or de Zola la pauvreté de Barbey et de Villiers (*idem*)

⁷³ Vingt-cinq revues ou journaux littéraires paraissent en Belgique dans la décennie 1874 –1884. Cf Herman Braet, *L'accueil fait au Symbolisme en Belgique, 1885-1900* (1967).

⁷⁴ Voir à ce propos Michel Biron « Le 'nous' de *La Jeune Belgique* » (*op.cit.*, 1994 : 68 et suiv.)

Rodenbach, Verhaeren, Maeterlinck, Eekoud, Théodore Hannon, Mockel, Giraud, Gilkin, Mockel, et bien d'autres encore, sont des noms de ces tout jeunes écrivains qui, avec Lemonnier pour « maréchal », initièrent le public belge à une nouvelle littérature. « Paladins héroïques », comme les caractérise Lemonnier, ils opposaient fièrement leurs « crinières » aux « perruques » des générations précédentes. Et c'est sous le signe de l'ouverture à la culture française que se fait cette renaissance :

Même dans les Flandres, d'essence plus germanique, les cœurs furent français [...] Tout changea : les mœurs, la politesse, l'art, la cuisine et jusqu'à la culture [...] rendant à [la France] le règne du cœur et des esprits (*idem*, 1997 : 134)

Emile Verhaeren rappelle à son tour les élans de toute une nouvelle pléiade de jeunes poètes, dont son camarade Georges Rodenbach, pour vivifier une littérature tombée en apathie :

Le temps et les gens étaient hostiles. Une littérature rancie de rapports somnifères, de discours officiels, de cantates nationales régnait... C'est contre cette littérature d'amateurs que Georges Rodenbach et ses amis réagirent. Comme lui, la plupart d'entre eux étaient avocats ; ils quittèrent le barreau, se fermèrent volontairement toutes les carrières jugées bonnes, productives, honorables; s'intitulèrent hommes de lettres tout simplement⁷⁵.

Lemonnier rappelle le rôle important joué par les revues dans le combat anti-académique et dans l'affirmation de l'indépendance et de l'originalité de l'écrivain. Ce double élan est bien perceptible dans l'exergue adopté dès les premières livraisons de *la Jeune Belgique* :

« Ne crains ! » était la devise. Celle-ci aurait pu s'enrouler autour de l'olifant, à l'âge des paladins héroïques. Eux aussi, d'ailleurs, ces jeunes aventuriers partis pour la conquête, embouchaient la trompe, sonnait la vie et le réveil aussi bien du côté des plaines de la Flandre, que du côté des monts de Wallonie (Gorceix, [éd.] 1997 : 135).

⁷⁵ Cité par Camille Mauclair dans l'« Introduction » aux *Œuvres* de G. Rodenbach, (Rodenbach, 1978 : VIII-XIX.

Si leur cri de combat affichait un élan nationaliste, les jeunes poètes belges ne se sentaient pas moins attirés par la ville lumière :

Je leur montrais Paris là-bas, dans un lointain lumineux ; ils me répondaient : Là ou ici, qu'importe, puisqu'on peut exprimer son âme partout ! (Gorceix [éd.], 1997 : 139)

Et s'enorgueillissaient des sympathies et des encouragements reçus en France :

Je n'oublierai jamais ce mot charmant de Daudet m'écrivant : « Venez, vous verrez chez moi Flaubert, Goncourt, Zola : vous êtes de la famille » (*idem* : 135)

« On partait voir aussi Goncourt, Banville, Mendès, Coppée, Hérédia, Mallarmé, Verlaine, Barbey (*idem*: 141) écrit toujours Lemonnier, rappelant les débuts héroïques de ces jeunes aventuriers, avides de renouveau. A l'apathie des décennies précédentes succédait ainsi une « ivresse de littérature » (*idem* : 142), selon le mot de l'auteur.

C'est donc dans ce climat d'affirmation enthousiaste et de fermentation littéraire que se formait, en 1880, autour du jeune poète Max Waller, le mouvement des Jeunes Belgique, destiné à accomplir la véritable « renaissance » des lettres belges, comme l'a rappelé André Fontainas :

Max Waller a fondé en Belgique le mouvement d'art littéraire ; il a assuré une glorieuse Renaissance, et, ne marchandant aucun sacrifice, ne redoutant aucune avanie [...] il a réveillé le goût éteint » (*apud* Fratta ; Licani, 1994 : 208)

Dans *La Belgique littéraire*, Rémy de Gourmont a souligné le rôle de premier plan de *La Jeune Belgique* dans l'affirmation même de l'esprit national :

C'est à cela qu'on reconnaît qu'un pays, ne fut-ce qu'une province, manifesta la volonté de se créer une littérature, c'est que les écrivains y naissent, y vivent, y meurent, qu'ils y ont cherché un public dans la capitale du terroir, qu'ils défendent ses mœurs et ses idées (Gourmont, 2002 : 44).

Dès cette année 1881 paraissaient ainsi les premiers numéros de *La Jeune Belgique*, animée par Max Waller et par Ivan Gilkin et *L'Art Moderne*, animée par

Edmond Picard et par Octave Maus, deux revues qui créaient un terrain propice à l'éveil de la littérature et des arts. Alliées, au départ, dans leur lutte pour un réveil littéraire et artistique, elles se divisent par la suite. *La Jeune Belgique*, d'orientation parnassienne, défend, avant tout, une langue et d'une versification impeccables ; *L'Art Moderne*, engagée, dans la figure d'Edmond Picard, à défendre le principe d'une « âme belge », prône un art national, socialement engagé⁷⁶. S'il faut les distinguer par leur orientation esthétique, leur éclectisme semble pourtant évident. Du moins le premier numéro de *La Jeune Belgique* affirme hautement son éclectisme et indépendance :

La Jeune Belgique ne sera d'aucune école. Nous estimons que tous les genres sont bons s'ils restent dans la modération nécessaire... (Gorceix [éd.], 1997 : 18)

Elle se révèle pourtant rapidement un des principaux organes de réactions adverses vis-à-vis du Symbolisme. Aux yeux de ses animateurs, les libertés linguistiques et formelles de ce mouvement représentaient une menace pour une jeune littérature en mal d'assise littéraire. C'est ce qu'expliquera Valère Gille en 1932 :

[...] n'ayant point, pour nous soutenir et nous guider, une antique tradition littéraire, nous pouvons facilement errer. Si la littérature de France peut se permettre des fantaisies... celle de Belgique, trop fragile encore, ne le peut pas [...] Il faut donc former avant tout une littérature classique (*apud* Braet, 1967 : 89, n.3).

Cela explique pourquoi, sans renier les mots d'ordre de *La Jeune Belgique* – « Soyons nous », « Ne crains » -, les principaux acteurs de cette renaissance littéraire se sont vite tournés vers d'autres revues plus ouvertes aux nouvelles tendances, comme *L'Art Moderne*, et, à partir de 1886, *La Wallonie*.

En cette année capitale du Symbolisme, tout en collaborant régulièrement au *Mercure de France*, le liégeois Albert Mockel, fonde avec Pierre-Marie Olin celle qui s'imposera comme la revue du Symbolisme : *La Wallonie, revue mensuelle de*

⁷⁶ Justifié, aux yeux d'Edmond Picard, par les inégalités sociales issues de l'essor économique.

littérature et d'art. Son histoire est dès lors marquée par une étroite collaboration franco-belge. « On lit *La Wallonie* à Paris ; on la considère comme un organe représentatif de l'avant-garde symboliste », écrit Michel Otten (Mockel, 1962 : VI), soulignant le « sens des valeurs et de la nouveauté » (*idem*) de son dirigeant. A Paris, Mallarmé reçut de la main d'Albert Mockel tous les numéros publiés à la date d'août 1887. La prospérité de la revue ne cesse d'accroître. Dans une lettre de janvier 1888, adressée à son confrère liégeois, il encourage vivement son entreprise écrivant que « la *Wallonie* [lui] paraît le recueil jetant avec le plus de matin la note présente » (*Corr*, III: 161). Quelques jours plus tard, Albert Mockel, remerciant Mallarmé, lui demandait de publier ladite lettre dans sa revue. Dans la mesure où celle-ci « cont[enait] l'approbation précieuse de M. Mallarmé, elle serait un drapeau et une égide à la fois » dans le combat en faveur de l'art mené contre « le courant mesquin d'une Société provinciale, parmi l'entêtement un peu brutal de concitoyens⁷⁷ ». En 1888, sa traduction des *Poèmes d'Edgar Poe*⁷⁸, éditée par Edmond Deman est recensée à *La Wallonie* par Albert Mockel et à *L'art Moderne* par Emile Verhaeren.

Pendant ses sept années d'existence, cette revue belge apparaît donc comme un terrain de diffusion commune pour le Symbolisme français et belge. Des textes de Verlaine, Mallarmé, Moréas, Régnier ou Stuart Merrill voisinent avec ceux de Verhaeren, Rodenbach, Maeterlinck, Elskamp, Van Lerberghe, Le Roy, Séverin et, en premier chef, Albert Mockel. Dans *Les Dates et les œuvres*, René Ghil se rappelle d'une revue « dirigée avec un éclectisme très artiste [...] publiant et les Aînés et les nouveaux poètes, attentive au mouvement qui venait de Paris » (1923 : 103). En 1932, dans son « Discours » de réception à « l'Académie Royale de langue et de littérature française de

⁷⁷ Lettre inédite, citée par H. Mondor et Lloyd J. Austin, *Corr*, III : 160-161 note 1.

⁷⁸ Mallarmé en exprime son vœu dans une lettre à Edmond Deman : « Vous avez eu le *Figaro* et le *Gil Bas* [...] Et la Belgique ? Envoyez donc à la *Wallonie* » (lettre du 15 septembre 1888, in *Corr*, III : 263)

Belgique », le poète américain Francis Viélé-Griffin, qui en a été un collaborateur assidu, énoncera sa gratitude envers la *Wallonie*, qui l'a accueilli à ses débuts littéraires et l'évoque comme « un des plus lumineux foyers du Symbolisme »⁷⁹.

En août 1887, quand les *Ecrits pour l'Art* cessent à Paris, *La Wallonie* accueille le « Groupe Symbolique-Instrumentiste »⁸⁰, animé par René Ghil. « Nous eûmes là une place relativement large et, pour ma part, toute latitude pour l'exposition de ma pensée générale » (1923 :104), se souvient Ghil toujours dans *Les dates et les œuvres*. Les polémiques autour de « l'instrumentation verbale »⁸¹ se poursuivent au sein de la revue liégeoise, notamment sous la plume d'Albert Mockel. A l'instar de Ghil et des symbolistes, Mockel veut rendre à la poésie ses origines musicales. Or, partisan de la liberté de l'art, il dénonce le caractère strict de la méthode de Ghil, à ses yeux trop dogmatique : « Ce *Traité* a tous les défauts d'une *règle*, avec sa rigidité paralysante » (Braet, 1967 : 52n.), écrit-il dans le numéro de juin 1887 de *La Wallonie*. C'est de ce danger que Mallarmé alertait Ghil dans une lettre de mars 1885, quelques mois avant la parution du *Traité du Verbe* - avec son « Avant-Dire » (nous soulignons) :

Je vous blâmerai d'une seule chose : c'est que dans cet acte de juste restitution, qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique [...], vous laissez un peu s'évanouir le vieux dogme du vers. [...] *Vous phrasez en compositeur plutôt qu'en écrivain* (*Corr*, II : 286).

⁷⁹ Albert Mockel, « Discours » in « La réception de M. Francis Viélé-Griffin », in *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique*, 5 novembre 1932.

⁸⁰ Dans le *Figaro* du 28 août, une lettre de Ghil annonce la rupture avec la revue « L'école décadente », annonçant « Notre seul organe est désormais en Belgique, à Liège, à *La Wallonie* » (*apud Corr*, III : 134, note 3). A *La Wallonie*, Ernest Mahaim publie un article-défense des théories de Ghil et de ses condisciples dans le n°, II, pp. 246a/254a (cf. « l'affaire Ghil : l'instrumentation verbale » in Herman Braet, 1967 :51-57). Dans *Les dates et les œuvres*, René Ghil signale cet article et « les attaques [venus] de *La Jeune Belgique* » (Ghil, 1923 : 104).

⁸¹ Pour l'auteur du *Traité du Verbe*, un son correspond non seulement à une couleur - comme l'avait préconisé Rimbaud - mais à un instrument de musique déterminé et évoque une idée spécifique. Dans *Les dates et les œuvres*, Ghil précisera son intention de créer « une musique de saveurs, de couleurs, de rumeurs », ce qui établit aussi des réminiscences avec les correspondances de Baudelaire (Ghil, 1923 : 5).

Dans les années 1888-1890, alors que *La Vogue*, *La Pléiade* et presque toutes les revues symbolistes cessent de paraître à Paris, *La Wallonie* devient le principal pôle des publications franco-belges du mouvement. On retrouve, parmi les collaborateurs de la revue, les poètes du groupe parisien, tels que Henri de Régnier – qui partage la direction avec Mockel et P.M. Olin – Moréas, Viélé-Griffin ou Stuart Merrill – ce dernier y publie originairement ses poèmes, en 1890. À partir de cette date, des noms pionniers de la littérature du XX^{ème} siècle y font leurs débuts : Francis Jammes, André Gide⁸², Paul Valéry, entre autres.

La connotation régionaliste du titre - un néologisme forgé par Mockel « pour son élégance » (apud Mathews, 1947 : 45) - n'apparaît pas comme une démarcation par rapport à la France, mais constitue, au contraire, «un appel direct à la mentalité française» (*idem* : 46). En fait, il s'agit plutôt, pour Mockel, de se démarquer culturellement de la sensibilité flamande, dont l'esprit tout matériel s'accordait mal à l'expression de «l'âme wallonne», aux nuances philosophiques et musicales. Symboliste dans son essence même - Mockel affirme que «le symbole est l'essence de la Wallonie» (*LW*, 1886, I : 192)- la revue véhicule des principes poétiques qui la rattachent bien aux idées de Mallarmé, dont celle de la réalisation d'une poésie *suggestive* par l'exploitation de la parole dans ses aspects sémantiques et phonologiques. Mockel énonce sa conception idéaliste de la littérature, dans une phrase à résonances mallarméennes :

[...] dans la poésie que nous cherchons, l'Idée est baignée aux flots des syllabes qui la complètent par leurs sonorités suggestives (*LW*, III : 301).

⁸² Sous le pseudonyme d'André Walter, comme le rappelle André Fontainas dans « Monde Nouveau », 15 septembre 1924 ; cité d'après Anna Fratta et Carmen Licani, 1994 : 238.

A la suite de Mallarmé qui envisage le langage sous son double aspect «brut ou immédiat ici, là essentiel»⁸³, Mockel postule que «la parole doit [...] perdre toute visible semblance avec le quotidien langage, afin que chaque mot d'un poème révèle sa nouveauté merveilleuse» (*LW*, VII : 347). Quant à l'idée de Mallarmé de reprendre pour la poésie certains traits de la musique – tout en restant elle-même -, c'est encore un des motifs de l'admiration de la part de Mockel qui mettra l'accent sur la « radieuse perfection mélodique » de son illustre aîné (Braet, 1967 : 100). En connaisseur de la musique de Wagner, le critique liégeois prône souvent une synthèse de la musique et de la poésie⁸⁴. Dans la chronique suivante, il se complait à le mettre en évidence par le choix même des termes, illustrant le traitement musical de la poésie réussi par ses confrères :

René Ghil a donné un fragment du *Meilleur Devenir* où sombrent en mugissant les longues voix de la terreur, et le pêle-mêle des vagues monstrueuses... Stuart Merrill a une petite pièce d'une éclatante harmonie... Albert Saint-Paul arrive ensuite avec un sonnet aux sonorités fines... Enfin Emile Verhaeren a sculpté des sonorités profondes et tristes, vibrant parmi les syllabes en deuil (*LW*, 1888, III : 302-303).

Dans un des premiers numéros de *La Wallonie*, celui d'octobre 1886, Mockel publie un important article intitulé *Pro Arte*, où il défend l'autonomie de l'art littéraire. Cet idéal restera par ailleurs une ligne de force de la revue liégeoise. Critiquant la conception d'art social qui caractérisait sa congénère bruxelloise *L'Art Moderne*, le poète wallon lui oppose un autre idéal, purement esthétique : «l'artiste doit poursuivre un seul idéal, le beau» (*LW*, 1886, I : 144)⁸⁵. La musique du poème «... traductrice éthérée de l'indéfinissable » (*LW*, 1886, I : 143), apparaît à Mockel comme l'expression

⁸³ Un aspect important de la doctrine poétique mallarméenne, qui se trouve dans «L'Avant-dire» au *Traité du Verbe* ; repris dans « Crise de Vers» (*IDD* : 251).

⁸⁴ C'est là un des traits poétiques les plus marquants d'Albert Mockel lui-même, évoqué par Camille Lemonnier dans *la Vie belge* comme un « mélodiste du vers », celui qui « chantait des fables tendrement euphoriques, anciennes et naïves, d'une simplicité savante et délicate » (Gorceix [éd], 1997 :140).]

⁸⁵L'apologie de « la religion du Beau » réapparaît sous sa plume l'année suivante (*LW*, 1887, II : 232).

la plus véritable – parce que la plus suggestive – de cet idéal, combinant mystification et intellectualité. Dans ce même numéro, Mockel donne une première définition du symbole, toute empreinte d'idéalisme - une notion dont il restera un des plus importants théoriciens de l'école⁸⁶ :

le symbole [...] c'est l'intime et vague rêverie de l'artiste, l'idée indéfinie qui gît au tréfonds du livre, la conception qu'il semble avoir réduite en fluide pour la répandre sur l'œuvre entière, d'où il émane ensuite comme un parfum subtil (*LW*, 1886 : 149).

Toute la dimension subjective, librement expansive et envoûtante de la poésie, prônée par le Symbolisme, est condensée dans cette phrase. On peut notamment en dégager l'analogie recherchée entre l'idée et la sensation («*l'idée...un parfum subtil*»), association *alias* perceptible dans le texte de L'«*Avant-dire*», cité plus haut («*idée même et suave*»), deux textes, signalons-le, publiés à deux mois de distance.

A la suite de Mallarmé, qui envisage le langage sous son double aspect «brut ou immédiat ici, là essentiel» (*IDD* : 251), Mockel postule que «la parole doit [...] perdre toute visible semblance avec le quotidien langage, afin que chaque mot d'un poème révèle sa nouveauté merveilleuse». (*LW*, VII : 347). Quant à l'idée de Mallarmé d'attribuer à la poésie des intentions musicales, révisée face aux opéras de Wagner, on la retrouve à la base de la doctrine de Mockel, qui est un profond admirateur de l'œuvre du musicien autrichien, comme le témoignent les nombreux articles qu'il lui dédie.

Cosmopolite par excellence, *La Wallonie* établit, dès son premier numéro, des alliances explicites avec ses congénères parisiennes, telles que *La Vogue* ou *La Pléiade*, et consacre de nombreux articles à la défense et à l'illustration des nouveaux principes symbolistes. Comme le rappelle Edouard Dujardin dans *Mallarmé par un des siens* « les premiers poètes du vers libre [...] s'expérimentèrent justement en 1886, dans trois

⁸⁶ Comme l'a montré, en 1962, l'étude de Michel Otten « Albert Mockel, théoricien du Symbolisme » dans Albert Mockel, 1962 : 3-64.

revues cosmopolites : *La Vogue*, *La Revue Indépendante*, *La Wallonie*. Ils signaient, respectivement, J. Laforgue, Gustave Kahn et A. Mockel » (Dujardin, 1936 : 165).

En 1888, Albert Mockel exhorte les poètes à libérer le vers de la régularité classique, en faveur de la « libre expansion de l'idée » :

[...] cette régularité n'est plus qu'un préjugé de tradition, et bien nuisible, puisqu'il est un obstacle à la libre expansion de l'idée et de sa musique essentielle (*LW*, 1888, III : 301-302).

Comme nous l'avons vu à partir du texte de Rémy de Gourmont, un des principaux drapeaux de la « bataille symboliste » concernait la question de la versification. Aux yeux des symbolistes, le vers libre était une façon de se libérer de contraintes extérieures – qui entravent la créativité – pour apporter une « note individuelle » à chaque poème. Dans « Crise de Vers » (1892), Mallarmé avait bien signalé les qualités expressives du vers libre, qu'il retrouvait chez les poètes contemporains :

Envisageons la dissolution maintenant du nombre officiel [...] Tantôt une euphonie fragmentée selon l'assentiment du lecteur intuitif, avec une ingénue et précieuse – naguère M. Moréas ; ou bien un geste, alangui, de songerie, sursautant, de passion, qui scande – M. Viélé-Griffin ; préalablement M. Kahn, avec une très savante notation de la valeur tonale des mots. Je ne donne des noms, il en est d'autres typiques, ceux de MM. Charles Morice, Verhaeren, Dujardin, Mockel et tous, que comme preuve à mes dires ; afin qu'on se reporte aux publications (*IDD* : 243).

Une autre note individuelle était apportée par la fusion du vers avec la musique. Comme nous l'avons montré plus haut, le rapprochement avec les arts – musique, peinture et poésie – formait le climat intellectuel de cette fin de siècle. Mallarmé a abondamment réfléchi sur cette question dans « La Musique et les Lettres » (1894). Au début de son texte - qui était, rappelons-le, préliminairement une conférence - l'auteur constate :

On a touché au vers. (*IDD* : 351)

A ses yeux, « l'épanouissement de ce qui naguères obtint le titre de *poème en prose* » tient à « une heureuse trouvaille » :

Le vers libre, modulation (dis-je souvent) individuelle, parce que tout âme est un nœud rythmique (*IDD* : 352)

Et à Jules Huret qui, en 1891, le questionnait sur cette « scission » vis-à-vis des préceptes parnassiens, le maître de la nouvelle école n'hésite pas à dénoncer leur classicisme désuet :

Les Parnassiens [sont] amoureux du vers très strict, beau par lui-même. [Les nouveaux venus] tendent à mettre plus d'air dans le poème, à créer une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers de grand jet [le vers sera] plus libre, plus imprévu, plus aéré...

Et Mallarmé de prédire :

Le volume de poésie future sera celui à travers lequel courra le vers initial avec une infinité de motifs empruntés à l'ouïe individuelle (*IDD* : 390)

C'est ce même genre de réserves que l'on retrouve sous la plume de Mallarmé, dans une lettre adressée aux « MM du *Parnasse de la Jeune Belgique* », en janvier 1888 à propos de la publication du recueil portant ce même titre - *Parnasse de la Jeune Belgique* -, à Paris, chez Vanier⁸⁷. Tout en saluant les qualités poétiques des noms de l'ouvrage, certains familiers - « vous êtes des poètes, cela je le savais pour plusieurs d'entre vous » écrit-il (*Corr*, III : 163),- le maître des symbolistes ne manque pas d'insinuer que le titre du recueil est dépassé, par rapport à l'évolution de la poésie dans la dernière décennie, par rapport même aux poèmes du recueil :

Vous rendez à l'effort de notre jeunesse, aujourd'hui divergent, un hommage par ce titre repris de Parnasse : or vous vous groupez avec la

⁸⁷ Il s'agit de Messieurs Iwan Gilkin, Albert Giraud et Théodore Hannon. L'anthologie contient 175 poèmes de 18 poètes belges, parmi lesquels Charles Van Lerberghe, Grégoire Le Roy et Maurice Maeterlinck, qui y signe pour la première fois de son vrai nom. *Apud* Herman Braet, 1967 : 21 et notes.

variété de différences plus nombreuse dans votre livre, et surtout cela d'hier qui y circule, le vers aéré, mobile, procédant de ses seuls élans et de tous, musique spontanée de la parole, non un coin littéraire (*Corr*, III : 164).

Emile Verhaeren, dont on remarque l'absence dans cet ouvrage collectif, est, des poètes belges, celui qui revient le plus souvent sur la question de la liberté formelle. A ses yeux, il faut affranchir la poésie du servage métrique, afin qu'elle acquière une musique individuelle, amplement suggestive. Sa recension des *Cantilènes* de Moréas, en août 1886, dans *L'Art Moderne*, devient une apologie du vers libre :

On est lassé...des alexandrins passant tous en même uniforme pareils à des élèves de lycée... Plus de liberté que diable ! Autant de sentiments, autant de rythmes et de tournures... En un mot : composer non point sur le patron des lois exposées dans les lexiques et les dictionnaires, mais en écoutant la musique intérieure (Verhaeren, 1928 : 123).

De telles revendications ont provoqué des réactions de la part des tenants de *La Jeune Belgique*. Malgré son éclectisme avoué, cette revue, si importante dans l'éveil des lettres belges, se révèle absolument hostile aux réformes linguistiques, métriques et prosodiques des symbolistes. Le fameux *Manifeste* de Moréas, publié à Paris en septembre 1886, est accueilli dans la « Chronique littéraire » de *La Jeune Belgique* comme :

Un singulier cas d'aberration artistique, un mépris de la langue, la déformation du verbe, une tendance au charabia dont le simple bon sens fait raison (*JB*, 1886, V : 315)

Albert Giraud, Iwan Gilkin et Max Waller, qui dirigent ce périodique, ne peuvent, en effet, dissimuler l'orientation parnassienne de leur revue. C'est au nom du principe de « l'art pour l'art » qu'ils dénoncent les « contorsions » symbolistes, tant au niveau du vers, comme à celui du style. C'est dans le même numéro de la revue, dans un article intitulé « Six années » et signé par Max Waller :

Nous avons ramené notre ambition littéraire dans l'art d'écrire à la clarté et à la netteté de l'idiome (*JB*, 1886, V : 482)

C'est au nom de ces principes conservateurs qu'ils réitérent leurs railleries ou autres commentaires mordants aux symbolistes. Ils les accusent notamment de pervertir la tradition séculaire sur laquelle le vers repose. La question semble, aux yeux d'Iwan Gilkin, encore bien vivante en 1895, comme on peut le constater dans cet extrait de son article intitulé « Quelques propos » :

Abolir la rime et le rythme syllabique c'est violer la versification française dans son essence [...] Le vers libre, cette mélopée sans loi objective, qui n'a d'autre règle que le caprice de chacun (*JB*, 1895, XIV :109)

Corrélativement, l'obscurité déclarée des symbolistes est envisagée comme une sorte de nouvel idiome, un « culte du contre-sens, du non sens » (*JB*, 1892, XI : 354) Les égarements syntaxiques de Mallarmé sont par ailleurs indiqués comme exemple d'une rude infraction au glorieux passé des lettres françaises :

Admirateurs passionnés de la claire harmonie que la belle langue française fait épanouir dans le style d'un Voltaire ou d'un Anatole France, nous demeurons stupides devant les rébus patients que veut nous proposer M. Mallarmé⁸⁸.

La parution, en 1891, chez Charpentier, des textes des soixante-quatre interviews accordées à Jules Huret par des personnalités littéraires de l'époque est prétexte à de fortes invectives de la part d'Albert Giraud, dans la *Société Nouvelle*⁸⁹ de septembre. On retrouve l'écho de cette polémique dans une lettre adressée le 4 octobre par Mallarmé à Edmond Deman, où le poète demande à son destinataire de lui adresser ledit numéro - « où j'apprends – écrit-il - que je suis très malmené » (*Corr*, IV : 316).

⁸⁸ Eugène Gilbert, *Revue littéraire mensuelle*, dans *Revue Générale*, 1899, LIX, I : 552. Cité d'après H. Braet, 1967 : 90.

⁸⁹ « Dans la *Société Nouvelle* de septembre, Giraud fait le procès des Symbolistes, à propos de *L'Enquête sur l'évolution littéraire* » écrit Herman Braet dans *L'accueil fait au Symbolisme en Belgique*, 1967 : 31.

Par rapport à cette question linguistique, Emile Verhaeren est des plus invectivés par ses compatriotes de *La Jeune Belgique*, à cause de sa « langue tourmentée ». En 1886, à l'occasion de la publication des *Moines*, Albert Giraud accuse sans ambages chez son compatriote une « ignorance profonde [...] de la grammaire, de la logique et du bon sens »⁹⁰. En 1895, quand paraissent *Les Villages Illusoires*, c'est le tour d'Ivan Gilkin de dénoncer violemment « une langue qui n'a rien de français, un baragouin d'Apache, faisant rouler les syllabes pêle-mêle et bouleversant les mots dans un irrémédiable gâchis »⁹¹. Quant aux *Villes tentaculaires*, Giraud donne une explication aussi simple qu'ironique au « barbarisme » du poète scaldien : Verhaeren écrit en français, mais dans une langue étrangère :

Flamand autochtone, la langue française n'est pour lui qu'une langue adoptive⁹².

Et Albert Giraud de renchérir, l'année suivante :

Tous en effet, à des degrés divers, sont des étrangers, des barbares ; à tous le génie de la langue française est resté inconnu, à demi-rebelle (*JB*, 1897, XI : 258)

Ces chassés-croisés d'opinions, ces ripostes entre revues permettent de mesurer l'intensité et la vitalité des débats, mais aussi l'assiduité des rapports qui se sont tissés entre revues dans la période symboliste. S'ils ont été souvent polémiques, ils n'ont pas été moins importants pour l'affirmation de la nouvelle sensibilité.

On a remarqué combien l'idée de transgression était associée au mouvement par la critique conservatrice, qui ramenait la recherche d'innovation des symbolistes au culte du bizarre et de l'étrange, tant sur le plan thématique, formel ou linguistique. Or, l'enjeu essentiel du mouvement symboliste réside, précisément dans la subversion,

⁹⁰ Albert Giraud, « Les moines », *La Jeune Belgique*, 1886, V, pp. 308/309. Cité d'après Braet, 1967 : 58.

⁹¹ Ivan Gilkin, « Deux livres belges », *La Jeune Belgique*, 1895, XIV : 153 (*Idem* : 59).

⁹² Albert Giraud, « Chronique littéraire » dans *La Jeune Belgique*, 1896, XV, p.257. (*Idem* : 61).

qu'elle concerne la langue, la métrique ou la pensée : autant d'aspects mis au service d'une nouvelle conception de l'art littéraire. Pour être originale, la littérature doit être résolument individuelle, ouverte au mystère ; spontanée et instinctive elle doit « objectiver le subjectif » et non « subjectiver l'objectif » pour rappeler la formulation de G. Kahn.

Ces lignes de force de la bataille symboliste seront surtout véhiculées, en Belgique, par *La Wallonie*. Pendant ses sept années d'existence, son action se manifeste sur le plan non seulement critique mais aussi expérimental et pratique. Malgré les nombreuses divergences individuelles, et particulièrement entre Mallarmé et l'auteur du *Traité du verbe*, la célèbre affaire Ghil⁹³ se déroule entièrement au sein de *La Wallonie*, ce qui montre bien le rôle capital de cette revue née d'une étroite collaboration franco-belge, dans les débats sur la nouvelle esthétique qui opposait, en Belgique, comme en France, traditionalistes et rénovateurs.

Le Symbolisme belge éclot dans un contexte historique, culturel et social propre, indiqué dans le choix même des titres des principales revues. Mais la circulation des textes et des auteurs, leur ouverture à Paris et à l'effervescence régnante à une époque qui est également de « tournant » esthétique, a certainement joué un rôle important dans leur cheminement, dans la valeur et dans l'intérêt que leurs œuvres ont rapidement dévoilé.

⁹³ Qui a eu des échos « dans toute la presse européenne, avec attaques et injures, avec enthousiasme aussi dans les avant-gardes » comme le signale également Robert Sabatier (Sabatier, 1977 : 340)

CHAPITRE III – IMPULSIONS POÉTIQUES A GENEVE

On ne saurait donner une réelle dimension de l'importance et de la portée des échanges entre les poètes de l'époque symboliste, sans porter un regard sur l'autre littérature francophone d'Europe. Malgré les conditions locales manifestement adverses à l'effervescence cosmopolite et créatrice des deux autres capitales francophones, la publication de *La Revue de Genève*, dirigée par le poète Louis Duchosal, comme son oeuvre poétique même, si rebelles aux contraintes imposées par la doxa romande, engendrent des interactions littéraires inédites ou même symboliques dans les rapports entre les deux pays.

La Revue de Genève se présente comme une revue littéraire très éclectique, dont les douze numéros paraissent entre octobre 1885 et septembre 1886. On observera dès lors que cette période coïncide avec l'apogée même du mouvement symboliste en France et en Belgique et avec le foisonnement des petites revues aussi éphémères qui pullulaient à Paris et qui ont constitué d'importants foyers de diffusion de la nouvelle école. Sous l'impulsion du poète Louis Duchosal, y est mené un combat énergique pour la poésie symboliste. Tout aussi surprenant, sinon paradoxal, est de trouver au sein de cette revue une importante exégèse de Mallarmé par le poète et critique Edouard Dujardin – qui dirigeait à la même époque *La Revue Wagnérienne*. Ce texte publié à la *Revue de Genève* en juillet 1886, sous le titre « Richard Wagner et la poésie française contemporaine » proposait «une interprétation du mouvement poétique français contemporain, de l'idée wagnérienne, et de l'œuvre du poète Stéphane Mallarmé». Il serait diffusé à Paris, reçu et commenté par le poète de la Rue de Rome.

Le privilège accordé au rêve, au subjectivisme, au mystère et à la suggestion par le poète genevois dans son *Livre de Thulé*, publié en 1891, dénote une harmonie évidente avec les principes de la nouvelle école. Au-delà de l'inspiration baudelairienne, qui y apparaît assez manifeste, on essaiera de relever ces traits thématiques, formels, et stylistiques qui, se rapprochant du Symbolisme, concourent surtout à affranchir la jeune littérature suisse romande d'une pesante tradition protestante.

Dans *L'invention de la littérature romande*, un ouvrage en pleine connaissance de cette littérature dans toute la complexité de sa genèse historique et de son affirmation, Daniel Maggetti souligne le caractère exceptionnel de l'entreprise de Louis Duchosal, alors âgé de vingt-trois ans⁹⁴, en 1885-1886 à la tête de la *Revue de Genève* :

[...] il participe directement aux luttes qui se déroulent au centre du champ, en se rattachant [...] à l'offensive pour la conquête de la légitimité menée par la jeunesse naturaliste et symboliste – à tel point que Duchosal est taxé de « décadent », voire de « partisan de la pornographie » (Maggetti, 1995 : 298).

Nonobstant le ton excessif de certains textes qu'y publie Louis Duchosal, notamment ses « Carnets fantaisistes »⁹⁵, par sa défense de l'autonomie des arts et des lettres, cette revue préfigure l'esprit de révolte des périodiques tels que *La Semaine littéraire* (1893) et surtout *La Voile Latine* (1904), dirigée par Charles-Ferdinand Ramuz, véritables mentors de la rénovation essentielle des lettres suisses romandes, contre l'austérité du XIX^{ème} siècle. Mais avant de rapprocher l'entreprise de Duchosal du phénomène symboliste, et en raison de la spécificité du climat intellectuel en Suisse romande, nous commencerons par tracer, brièvement, le paysage littéraire et culturel dans lequel s'est développée son entreprise.

⁹⁴ Louis Duchosal est né en 1862 et mort en 1901.

⁹⁵ Comme celui où il écrit « il est vrai que je suis décadent, comme M. Jourdain était prosateur sans le savoir ». Publié en décembre 1885, il lui vaudra son exclusion de la revue en janvier 1886. Voir Maggetti, 1995 : 298 et notes.

1. Spécificité du contexte suisse romand

A l'instar de la littérature belge, plus souvent rapprochée de sa congénère française, la littérature suisse a pris forme dans la foulée des grands mouvements de nationalisme qui marquent l'histoire européenne du XIX^{ème} siècle. Comme l'autre littérature francophone d'Europe, la littérature en Suisse romande participe à la construction et à la défense de l'identité nationale.

Or, à la différence de l'espace belge, l'espace romand ne cherche guère à établir des liens avec Paris, ni avec d'autres littératures francophones. Alors que l'éveil de la littérature belge d'expression française déploie une production littéraire abondante et diversifiée, accompagnée d'une profusion des revues et dans la synergie déjà constatée avec sa congénère française, l'autonomisation de la littérature en Suisse romande s'assume, au contraire, dans l'atmosphère d'une certaine autarcie intellectuelle, la question de l'identité n'y étant pas envisagée sous l'angle de l'échange mais plutôt sous celui du repli.

L'helvétisme hérité du XVIII^{ème} siècle se répand en Suisse francophone. Il s'agit, suivant la définition donnée par Daniel Maggetti, « d'une construction mentale produite a posteriori, au XIX^{ème} siècle, dans un cadre nationaliste, et qui réunit dans un même objet intellectuel des phénomènes distincts » (Maggetti, 1995 : 19). A « l'âge d'or de la 'littérature nationale' » (Maggetti, 1997 : 135) cet esprit helvétique se manifeste dans la valorisation du climat, des paysages et des bonnes mœurs autochtones, recommandées par d'illustres prédécesseurs d'antan, tels que Béat de Muralt et le Doyen Bridel⁹⁶.

La fidélité aux valeurs helvétistes – nous les rappelons en citant M. Francillon : « travail, économie, frugalité, piété rigoureuse, exaltation de la famille » (Francillon

⁹⁶ Voir également ce sujet l'article de Roger Francillon « Comment peut-on être français ? » publié en 1989 dans le numéro 16 de *La Licorne*, entièrement consacré à « La Suisse romande et sa littérature ».

1989 : 27) - est bien perceptible au sein de la revue qui a régné en maître sur le champ littéraire pendant plus d'un siècle : *La Bibliothèque Universelle*. On peut y discerner une acception classique de la littérature, réductible à la triade « vrai, beau, bien », héritée des Lumières.

L'ouvrage collectif *La Bibliothèque universelle» (1815-1924)- miroir de la sensibilité romande*, dirigé par Yves Bridel et Roger Francillon, s'avère une source indispensable pour découvrir les tendances littéraires et critiques à tous égards conservatrices du périodique. Un tour d'horizon sur cette œuvre permet de dégager quelques axiomes qui caractérisent génériquement les attentes littéraires du public romand pendant pratiquement tout le XIX^{ème} siècle.

Le caractère nationaliste de *La Bibliothèque Universelle* est bien mis en exergue dans l'«Avant-propos» du premier numéro de l'année 1858, au moment où la revue signalait la nouvelle direction de William de La Rive :

La Bibliothèque Universelle [...] revendique hautement les charges, la responsabilité et l'honneur d'une revue nationale (Bridel et Francillon, 1998 :39).

Ce patriotisme, qui se manifeste de façon plus incisive jusqu'au dernier quart du XIX^{ème} siècle, explique la valorisation critique, voire la recommandation, d'œuvres empreintes du «génie du lieu». L'idéalisation du paysage végétal et humain autochtones correspond à une stratégie d'affirmation d'une identité propre, vis à vis de la France. Comme l'a observé M. Francillon, « [le] caractère manichéen qui oppose les vertus de la vie naturelle aux vices de Paris se retrouve dans maints récits de cette époque, comme si l'identité helvétique ne pouvait s'affirmer qu'en opposition aux modes de vie de la métropole culturelle » (Francillon, 1989 : 31).

C'est encore au nom des valeurs helvétistes – la religion, l'ordre et la liberté – qu'un critique assidu de la revue, le Genevois Joël Cherbuliez, faisait en 1848

l'apologie d'une bonne littérature populaire : « des biographies des récits de voyage ou autres textes qui éclairent le peuple sur la nature des obligations sociales et [...] qui montrent une belle morale », contrepartie des écrits à tendance socialistes des écrivains français, qu'il rend responsables de révolutions néfastes. C'est un fait incontournable : à de rares exceptions près, « les rédacteurs de la Bibliothèque universelle abordent les œuvres et les mouvements littéraires d'un point de vue idéologique » (Bridel et Francillon 1998 :234), « la morale l'emporte nettement sur les exigences esthétiques » (*idem* : 229). L'influence de la culture calviniste se manifeste ainsi doublement : pour être bonne une œuvre doit être moralisante et pédagogique, privilégier le réel concret à l'imagination. Elle doit véhiculer « le sérieux moral et l'élévation de la pensée », comme le préconise Philippe Godet, un des principaux collaborateurs de la *Revue*⁹⁷.

On comprend alors que la littérature française de tout le XIX^{ème} siècle soit accueillie, au sein de *La Bibliothèque Universelle*, de manière franchement comminatoire, tant sur le fond que sur la forme. Ainsi, Balzac y est-il accusé de « manque de goût et de simplicité » (*idem* :237), tant par la thématique de ses romans que par l'utilisation de néologismes ; le roman *Lélia* de Georges Sand est considéré un exemple dangereux pour l'éducation des femmes (*idem*: 235); les poésies de Lamartine sont porteuses d'une mièvrerie malade, et les innovations formelles d'*Hernani* un embrouillage de contradictions⁹⁸. Quant aux réalisme – qui est qualifié d'« apothéose de la laideur »⁹⁹ -, on accuse son maître Flaubert d'« animalisme bien caractérisé », à propos de *Madame Bovary* (*idem*: 243). Le critère de l'originalité – thématique ou formelle est manifestement un facteur discriminant.

⁹⁷ Que nous citons après Daniel Maggetti (1995 : 362).

⁹⁸ « Pourquoi - demande le chroniqueur - voulant faire de la prose, l'auteur s'est embarrassé de la rime ; ou pourquoi voulant faire des vers, s'est-il débarrassé de la rime ? » (Bridel et Francillon, 1998 : 238).

⁹⁹ D'après l'expression de Marc Monnier dans un article de 1855 ; cité dans Bridel et Francillon, 1998 : 243.

Dans ce cadre puriste sur la forme, et puritain sur le fond, il va de soi que, au point culminant même de son rayonnement européen, le Symbolisme, caractérisé par sa recherche de nouveauté linguistique et formelle, par une esthétique suggestive, anti-descriptive, individualiste et sans prétentions sociales, soit totalement ignoré par la revue, d'autant plus que celle-ci s'était toujours montrée très mesurée en ce qui concernait la publication de poèmes, pour les raisons éthiques et esthétiques mentionnées¹⁰⁰.

Une opposition évidente sépare la Suisse romande des espaces francophones outre Jura. Alors que Paris et Bruxelles vivaient une époque cosmopolite par excellence, du point de vue des échanges littéraires comme du point de vue de la recherche de nouvelles voies esthétiques, à Genève l'enjeu est essentiellement d'offrir au public local de saines, sereines et sévères lectures.

2. L'offensive *Revue de Genève*

Le « frisson nouveau », si caractéristique des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle en Europe, a toutefois su ébranler l'esprit et la plume de quelques écrivains locaux qui, dédaignant tout préjugé extérieur à la littérature, ont proscrit les «lois internes» pour prôner et pratiquer des critères essentiellement esthétiques.

En dépit de la maladie personnelle¹⁰¹, en dépit des conditions locales antagoniques, Louis Duchosal fonde *La Revue de Genève*, qui se rapproche dès lors de ses congénères belges et parisiennes par sa défense de l'autonomie de la littérature. Il s'agit de faire connaître les œuvres nouvelles, en marge des étiquetages hâtifs et réducteurs de son homologue romande. Dans le neuvième numéro de la *Revue* - en juin

¹⁰⁰ Gille Revaz fait observer à ce propos « [dans la période 1884-1927] Tallichet s'opposait à la publication de poésie en faisant valoir des raisons morales » (Bridel et Francillon, 1998 : 293).

¹⁰¹ Atteint d'une invalidité locomotrice depuis ses seize ans, Louis Duchosal disparaîtra à l'âge de trente-huit ans

1886 - Adrien Wagnon, un des co-rédacteurs, précisait cet aspect tout à fait essentiel pour les fondateurs du périodique :

Nous égrènerons toute la gamme de l'art littéraire depuis les plus mystiques jusqu'aux réalistes les plus exaspérés. Nous comprenons que la largeur de notre cadre soit trop vaste pour l'étroitesse de certains esprits [...] mais nous nous refusons à entrer dans les petits compartiments de leur classification (Raggenbass, 1994 : 62).

Un regard sur la « Table des auteurs et des matières » suffit en effet pour dégager l'éclectisme du périodique. En marge de la sensibilité du public genevois, la revue accorde une large place à la publication de poésies. On peut y relever, particulièrement, d'admirables poèmes de Louis Duchosal, certains en prose, et le poème «Crépuscule» de Mathias Morhardt, dont les jeux allitératifs créent une atmosphère toute de nuances, de sensations fugitives et d'images imprécises, qui accompagnent, en sourdine, la tombée du jour. La recherche de cette musique intérieure est, comme on le sait, une des principales réformes du Symbolisme. L'éclectisme du périodique se retrouve aussi dans la publication d'études sur le Naturalisme et sur Edouard Rod, classifié *persona non grata* à *La Bibliothèque Universelle* par son penchant zolien et, surtout par son esprit centrifuge¹⁰². La publication d'études sur le Naturalisme de Zola, ou les «Carnets Fantaisistes» de Duchosal, qui ne manquent pas de sel, explique les attaques assez violentes de la part de la grande rivale - *La Bibliothèque Universelle* (Maggetti, 1995: 297-298).

En 1886, Edouard Tallichet, directeur de cette revue, dresse un commentaire qui illustre, sur le mode sarcastique, toute l'hostilité de la *doxa* vis-à-vis des élans centrifuges des écrivains romands :

¹⁰² Sa vie et ses activités d'écrivain, de critique et de professeur font d'Edouard Rod un des grands représentants du cosmopolitisme de la fin du XIX^{ème} siècle. Voir à ce propos Charles Beauchat, *Edouard Rod et le cosmopolitisme*.

Si les décadents s'en vont à Paris, c'est parce la Suisse ne leur offre pas un terrain favorable : là où est le cadavre, là s'assemblent les vautours... (Revaz, 1997 : 117).

La dynamique cosmopolite de la *Revue de Genève* est perceptible dans l'éventail des collaborateurs : à côté des Suisses, disons « internes », tels que Duchosal, Wagnon, Alexandre Médine, Emile Bonjour ou Paul Hugonnet, on peut relever, parmi les collaborateurs, des noms marquants du mouvement symboliste parisien, tels que Léon Bloy ou Edouard Dujardin. Parmi les « transfuges » parisiens¹⁰³ qui collaborent à la revue genevoise, on compte, outre Edouard Rod, Mathias Morhardt ou Emile Hennequin, deux noms activement mêlés au mouvement parisien¹⁰⁴. Le numéro du 20 janvier 1886 publie un article où Hennequin entreprend l'illustration du Symbolisme. Intitulé « Les poètes symbolistes », l'auteur y présente, avec une précision étonnante, les principaux points de l'esthétique nouvelle, en prenant des exemples dans la poésie de Mallarmé, Verlaine, Morice, Laforgue et également chez son co-citoyen Morhardt dont « le vers plein et ferme » et la conception de poésie comme une « transposition symbolique des rêves... » le range « incontestablement [...] parmi ses émules » (*RG*, 1886 : 237-38). Cette défense et illustration des principes symbolistes place *La Revue de Genève* en parfaite harmonie avec les jeunes revues de la mouvance belgo-parisienne.

Mais il y a plus significatif encore. C'est dans *La Revue de Genève* de juillet 1886, c'est-à-dire à l'apogée du Symbolisme et en plein rayonnement de la pensée poétique de Mallarmé en France et en Belgique, qu'est publié un des textes les plus

¹⁰³ Ceux qui s'éloignaient du champ local, en raison, notamment, de ses aspects contraignants. Voir Maggetti, 1995 : 343-356 (« Fuir, là-bas, fuir... »).

¹⁰⁴ Ils collaborent aux petites revues symbolistes et intègrent cette génération élargie. Emile Hennequin publie notamment dans la cosmopolite *Revue Contemporaine* (janvier 1885 - novembre 1886) fondée et dirigée à Paris par son compatriote et, comme lui, « transfuge » du champ littéraire romand, Edouard Rod. A l'instar de leur confrère Daniel Baud-Bovy, Hennequin et Morhardt sont en contact assidu avec Stéphane Mallarmé.

incisifs sur sa doctrine poétique. Écrit par Edouard Dujardin, qui avait déjà consacré de nombreuses pages de sa toute cosmopolite *Revue Wagnérienne* à l'œuvre du poète français, cet article, intitulé « Richard Wagner et la poésie française contemporaine », se donne également pour but de faire connaître au public suisse la signification « du mouvement poétique contemporain, de l'idée Wagnérienne, et de l'œuvre du poète Stéphane Mallarmé »¹⁰⁵.

Dujardin y fixe un moment important de la poésie française : « alors qu'avec Hugo, les poètes en France - les romantiques, Baudelaire, le Parnasse - cherchaient une forme d'art qui dirait la vie totale de l'être en le langage de la littérature » (*RG*, 1886 : 254), le Symbolisme, influencé par Wagner, cherchait une large synthèse des valeurs poétiques et musicales du mot. Le trait d'union entre le musicien autrichien et Stéphane Mallarmé, mentor de la nouvelle génération poétique, résulte, aux yeux de Dujardin, d'une même recherche d'un « langage de la vie profonde », dont la musique apparaît comme l'expression supérieure.

Dujardin y définit ainsi la conception de drame idéal chez son confrère à la *Revue Wagnérienne*, l'année précédente, et bientôt collaborateur à sa *Revue Indépendante*:

[un drame] expliquant la nature, analyse de l'homme et, synthèse de la nature, l'homme – M. Mallarmé dira le monde de l'âme, totalement, son être sensationnel et d'émotions, et purement ; point de légende, point de mythe ; ce seul drame, le spectacle fictif de la réalité ; et voici que sera exprimé tout ce qui est la réalité du moi, de l'être, et pourquoi il est (*RG*, 1886 : 257)

Ce passage révèle bien la double visée - esthétique et métaphysique - de l'entreprise mallarméenne, qui rejoint également la « définition de la poésie » citée plus haut, et publiée en avril de la même année dans *La Vogue*. Les allusions aux textes critiques *du poète français*, publiés à la même époque à Paris permettent à Dujardin d'

¹⁰⁵ D'après la note introductive de l'article (*RG*, 25 juillet 1886 : 252).

expliquer la nouvelle conception poétique de Mallarmé, qui oppose « à la représentation de la réalité, qui est une apparence du vrai, et donc une illusion » (RG, 1886 :259), toute la beauté et toute la vérité de la littérature qui « *refait* [avec] le mot-image, le mot musique, le mot idée» (RG, 1886 : 265) cet autre monde : le « spectacle fictif de la réalité». Il cite à l'appui de ses dires des extraits de *L'après-midi d'un faune*, de la « Prose pour des Esseintes » et du sonnet « Le Cygne ».

Dujardin y souligne bien la conception ontologique de l'entreprise mallarméenne : récréer le monde pour se révéler/dévoiler soi-même. Accédant au plus secret et au plus mystérieux de l'homme, l'opération poétique dévoile la nature profonde de l'homme dans l'univers différencié de l'œuvre. Cristallisée à la source même du langage, celle-ci ne nécessite point - récuse même - des modèles qui ont déjà leur propre univers référentiel - tels que le mythe ou la légende ; elle est autonome vis-à-vis de la réalité, vis-à-vis même du poète, puisqu'elle se constitue en un autre univers, un « spectacle fictif » avec sa propre réalité, avec son propre langage. Revêtue de fonction analytique, l'œuvre littéraire n'est nullement sa propre fin : elle est une « descente » - pour évoquer *Igitur* ou *Hérodiade* - dans ce monde intérieur, mystérieux, suggestif, puissamment analogique, qui est celui de l'être.

Outre les articles sur le genre poétique, *La Revue de Genève* divulgue une large panoplie de sujets, de la musique au théâtre, de la philosophie à l'art et une large variété de textes : poésies, chroniques, nouvelles. Ces dernières, toutes produites par des écrivains suisses, renversent délibérément les *a priori* ethico-esthétiques qui dominaient la littérature romande. Il est encore un aspect remarquable : la coexistence de textes parfaitement ancrés dans la réalité romande, tels que «Chronique genevoise» ou «Vie romande», avec d'autres qui dénotent une perspective d'ouverture à l'étranger comme

c'est le cas des « Notes parisiennes » ou encore la section « Revue des revues » qui aborde tout un éventail de faits internationaux.

La *Revue de Genève* crée ainsi un espace d'écriture à la fois autochtone et international. Son esprit cosmopolite et symboliste rapproche non seulement cette revue de ses congénères parisiennes et belges, notamment de *La Wallonie* – comme la place au cœur des débats qui contribuent à faire évoluer la littérature au tournant des années 1885-1886. L'engagement de Louis Duchosal au sein d'une telle entreprise frappe par sa différence vis-à-vis des « attentes » locales, et contrarie l'image intra-muros souvent accolée au poète de *Thulé*, dont Virgile Rossel notait en 1903, citant un article du *Journal de Genève* : « La vie de Duchosal s'est écoulée sans événements, dans l'étroite prison où la maladie l'avait enclose » (Rossel, 1992 : 592).

3. *Thulé* comme refuge

C'est sur l'œuvre proprement poétique de Louis Duchosal que nous aimerions à présent nous pencher, plus particulièrement sur quelques poèmes du *Livre de Thulé*, publié en 1891, chez Payot, avec une préface d'Edouard Rod.

Dès décembre 1890, le poète genevois avait soumis son recueil à Mallarmé, accompagné d'une lettre dans laquelle il demandait également à son confrère parisien de lui céder le texte qu'il venait de publier sur Villiers de L'Isle Adam¹⁰⁶, disparu l'année précédente, afin de « faire connaître cet admirable Villiers au public suisse »¹⁰⁷. La lettre réponse écrite par le maître de la Rue de Rome, en janvier 1891, dit ceci :

¹⁰⁶ Il s'agit du texte hommage « Villiers de L'Isle Adam » publié par Mallarmé dans *La Revue d'aujourd'hui* du 15 mai 1890, issu de sa tournée de conférences en Belgique. Mallarmé reprendra ce texte dans la section « Médaillons ou portraits en pied » de *Divagations* (1897).

¹⁰⁷ La lettre de Duchosal à Mallarmé est reproduite dans *C*, IV : 182, note 4.

J'ai souvent rouvert, depuis la première lecture, le *Livre de Thulé*, mon cher poète, mais sans qu'il fut besoin : à cause de la hantise particulière à ce palatial ensemble, où éclate, avec certitude, majesté, sourire et sérénité, l'affirmation de tout ce que fut le rythme du vers jusqu'à présent, fixé là de main sûre ; et quelle substance belle de rêveries et de gloire. Votre main, merci du don (*Corr*, IV : 182 -183).

Emerveillé par le recueil - l'expression « palatial ensemble », mérite dès lors d'être relevée - Mallarmé met en avant deux aspects intimement liés à l'esthétique symboliste, telle qu'on peut la retrouver dans les textes poétiques et doctrinaires déjà analysés plus haut : un substrat « *idéiste* » - le privilège accordé au monde de l'intérieur, de l'âme, inhérent à la rêverie - au détriment de la saisie directe « immédiate », du cadre référentiel « réel » objectif ; une singulière maîtrise du vers, imprégné, comme il se doit, de rythme et de musicalité, à contre-pied de sa traditionnelle rigidité. On a vu qu'aux yeux des symbolistes, la poésie devait s'affranchir du servage métrique, pour gagner des variations individuelles, et devenir plus suggestive : « Tout âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, selon la flûte ou la viole de chacun (*IDD*: 244) », écrivait à cette époque Mallarmé dans « Crise de Vers » (1892). Quant à *rêverie*, si le mot éveille de nombreux textes poétiques et méta-poétiques de Mallarmé, il ne convoque pas moins les discours d'un Mockel, par exemple, qui définissait le symbole comme « l'intime et vague rêverie de l'artiste, l'idée indéfinie qui gît au tréfonds du livre » (*LW*, 1886 : 149).

L'importance qu'acquiert chez Mallarmé et chez les symbolistes un mot comme *rêverie* s'accorde à leur conception de la poésie comme un univers intérieur, individuel et ouvert, associé à la notion de subjectivité et à la potentialité suggestive du langage. Le mot revêt une importance extrême dans l'idiolecte mallarméen. Il convient tout particulièrement au *Faune*, un poème entièrement construit sur un rêve, déployant une action essentiellement intérieure, dans la mesure où elle a eu lieu dans la mémoire du personnage. Le mot *rêverie* va jusqu'à désigner une forme particulière d'écrit,

combinant poétique et réflexion, dans le célèbre article « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » (1885), que nous aurons à analyser en détail, plus loin dans ce travail. Le type de relation qui s'y instaure entre le critique et le sujet traité diffère largement du discours critique canonique - objectif et distancié en faveur d'un processus inter-subjectif.

Ce n'est pas donc pas un hasard si Mallarmé utilise ce mot pour caractériser la poésie du *Livre de Thulé*, tant elle procède de cette nouvelle approche toute intérieure et toute subjective de la réalité prônée par les symbolistes et privilégiée par lui-même dès ses premières œuvres. Ce monde de intérieur, de l'âme ou de l'idée plein de signes et de sens à déchiffrer, que Mallarmé définit en 1886 dans *La Vogue* comme « le rythme essentiel », ouvre une très grande liberté thématique et formelle aux poètes de la nouvelle génération.

S'il faut identifier les thèmes à partir desquels la poésie prend forme chez Duchosal, ce serait justement le rêve et l'écoute du monde intérieur et secret, seule source de vérité pour le poète, contrepartie d'un réel jugé plus déficient que la maladie, et surtout d'une conception menaçante - vraisemblante et bienséante - de la littérature, au nom de laquelle l'on aseptise la liberté individuelle. La riposte de Duchosal vis-à-vis de la mentalité de la cité de Calvin – qu'il ne ménage pas dans ses « Carnets Fantaisistes »¹⁰⁸ - prend également forme dans *Le Livre de Thulé*.

Le titre choisi par le poète genevois, marque, en effet, à lui seul, une distance ironique aucunement négligeable. Significativement, *Thulé* évoque la terre la plus septentrionale du monde connu. D'après ce que nous avons pu observer concernant les valeurs de la littérature locale, ce recueil est d'abord, et au plein sens du mot, une terre étrange ou inconnue. Par sa portée symbolique, le titre dénote, dès lors, une opposition

¹⁰⁸ Comme celui où il la caractérise d'« austère, étroite, guindée, empesée, ramollie en un mot ». Publié dès le 1^{er} numéro de *La Revue de Genève* (RG, 1885 : 196).

assez nette vis-à-vis du critère référentiel « le génie du lieu » ou « alpestrerie » - selon la formule d'Eugène Rambert, « auteur exemplaire » de l'esprit nationaliste (Maggetti, 1997 : 136) - destiné à définir une identité spécifiquement helvétique. En figurant une énigme volontaire, le titre brise le cadre « référentiel » des attentes du public romand. Bien au contraire, il ouvre sur une géographie imaginaire typiquement symboliste - une mythologie nordique, ressuscitée par le romantisme allemand, qui fait des paysages brumeux l'atmosphère typique du rêve ou de l'idéal. Le poète symboliste Adolphe Retté - qui a été co-fondateur de la deuxième *Vogue*, en 1889 et secrétaire de *L'Ermitage* à partir de 1892 -, publiera en 1896 *Thulé des Brumes*, une œuvre qu'il qualifie lui-même de « mémoires du rêve », sorte d'échappée loin des « barbaries du Vivre », comme il l'écrit dans sa « Préface » (Michaud, 1995 : 245).

Ile du songe, Thulé évoque ces mondes étranges et mystérieux où se sont mus de nobles voyageurs en quête de l'ailleurs : Mallarmé, Villiers, dans le sillage de Baudelaire et d'Edgar Allan Poe. Cet ailleurs, qui chez Baudelaire, débouche sur le gouffre, occupera le centre des méditations poétiques de Mallarmé, et deviendra, après la « Crise de Tournon » une utopie potentiellement féconde, c'est-à-dire un *vide* destiné à stimuler la création. En tant qu'instrument d'accès à ce monde essentiel et nouveau, la poésie doit s'affranchir du poids du réel et dépasser le cadre étroit des références immédiates. Ainsi le préconisait le poète de « Crise de Vers » :

Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation, dites, allusion, je sais, suggestion (*IDD* : 248).

A travers la suggestion, le poète dévoile peu à peu et déchiffre successivement le mystère qu'enserme l'existence, pour revenir à la « définition de la poésie » de Mallarmé, ces « *ultima thule* », ou régions extrêmes de l'esprit vers lesquelles se tournent ses condisciples - parmi lesquels on peut placer Louis Duchosal. Son *Livre de*

Thulé offre en effet une poésie dégagée de toute tentation descriptive, où l'au-delà, le mystère, le rêve apparaissent comme la matière de son écriture. Le poème « Mon âme est la forêt » (1912 : 121-123) révèle que le poète s'est tourné vers ce dedans mystérieux et obscur qu'il définit lui-même comme « mystère » :

Mon âme est la forêt, immense du mystère
Où, dans l'obscurité d'un taillis solitaire
S'exhale le soupir d'une douleur sans nom...

Dans ce domaine intérieur se concentrent les forces de l'âme. Le terrifiant et le miraculeux, l'ombre et la lumière se croisent comme dans un tourbillon. La répétition du mot « taillis » renforce le caractère labyrinthique et indéfinissable de ce monde d'obscurité d'où, pourtant, jaillit la beauté, même si l'on en perçoit qu'une frange infiniment petite :

O taillis lamentable, ô forêt de Memnom
Où le moindre sanglot a des échos funèbres,
Et dont le moindre éclat dissipe les ténèbres

Creusant une identique « Chimère », Mallarmé, avait entrevu « Une rose dans les ténèbres »¹⁰⁹.

Dans la grande nuit de l'inconnu, les sensations ne parviennent pas de façon immédiate, mais se révèlent au moyen d'analogies – d'où l'utilisation récurrente de verbes allusifs, comme « il semble », « on dirait que ». La musique est la plus subtile manifestation de ce monde mirifique. En 1903, dans son *Histoire littéraire de la Suisse romande*, Virgile Rossel rapproche Duchosal de Verlaine, écrivant que son « vers [...]

¹⁰⁹ Dans le sonnet « Surgi de la croupe et du bond » que Mallarmé a publié en 1887 dans *La Revue Indépendante*, formant un ensemble avec « Ton orgueil fume-t-il du soir » et « Une dentelle s'abolit » avant d'être recueilli dans *Poésies*.

est souverainement musical : il a la sonorité, la cadence et l'harmonie » (Rossel : 1992 : 38). Écoutons le poète :

Il m'a semblé, parfois, qu'un amateur divin
Jouait en vous avec une lyre d'or fin,
Pour que l'humanité vît son heure ravie,
Et put changer d'épaule à la croix de la vie ;

La musique est présente tout au long du poème, soit par l'évocation des sonorités – « soupirs », « sanglots », « échos », « murmures », « appels », « bruit », « chanson », « cri » - soit par la mention d'instruments « lyre », « orgue », « rossignol », liste à laquelle on peut ajouter « chœur », ou encore par l'utilisation de verbes associés à la musique – « joue », « chante », « fredonne ». D'un point de vue prosodique, l'écriture progresse librement et souplement. Se mouvant sur le mouvement même de la rêverie, elle est ouverte à l'univers immatériel de l'âme. La disposition typographique du texte dévoile sa construction en longs vers libres. On voit bien ici intervenir le « desserrement du vers » un aspect fondamental du programme symboliste auquel se relie la poésie de Louis Duchosal.

La méditation sur le mystère - telle que la préconisait Mallarmé - se combine dans ce poème à son enveloppement musical, ce qui illustre dès lors deux aspects essentiels du Symbolisme. Poursuivant notre analyse, nous constatons que cette ontologie positive se renverse rapidement en négativité, le dynamisme initial de l'« éclat », de la « lyre » et de « l'humanité ravie » cédant la place au désespoir et au désenchantement :

Et l'on pense d'un pauvre enfant sans horizon,
Dont le rêve est tombé, du chêne de l'espérance,
Sur le sol caillouteux et dur de la souffrance

Ainsi intervient un motif prégnant dans la poésie de Duchosal, celui de l'oiseau-poète, dont l'aile nocturne convoque celle du *Corbeau* d'Edgar Poe :

Mon âme est la forêt de ton âme, ô passant !
Quand l'oiseau de la nuit des étoiles descend,
Et sur le monde las étend son aile sombre,
Chaque arbre se remplit, comme un orgue, de l'ombre,
De murmures, d'appels étouffés, de sanglots...
Et c'est la mer, et c'est le tumulte des flots.

Las de la platitude du monde réel et assoiffé d'idéal, après l'albatros de Baudelaire - « dont les ailes de géant l'empêchaient de marcher » et le cygne de Mallarmé « magnifique mais qui sans espoir se délivre / pour n'avoir pas chanté la région où vivre » (« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui »), l'oiseau de la nuit vient révéler que la vérité que cherche le poète a désormais un nom : elle s'appelle la « Mort ». Elle est au centre des vers suivants, admirablement pleins de l'angoisse de cette « atten[te] [des] fauves de la Mort et du Mal ». Plus le pressentiment de la mort est fort - la blancheur, le marbre, le chant du rossignol en sont les présages -, plus le chant est nécessaire à l'oiseau-poète :

Et le rossignol chante au sommet de quelque arbre
Et de tous côtés, blanches comme le marbre,
Les formes ont paru de toutes mes amours

« Le poème du roi de Thulé » (Duchosal, 1912: 73) associe également le sentiment de la mort et l'oiseau, dans une image qui rappelle, une fois de plus le « Corbeau » de Poe : « Mon esprit est la cage où se meurt l'oiseau noir ». Dans « Mon âme est la forêt », les références directes à la « Mort » et au « Mal », celles au « Prince d'idéal au cœur fleurdalisé », permettent de repérer également l'œuvre de Baudelaire comme une importante source intertextuelle dans la poésie de Duchosal :

La Belle au bois dormant, dans son ennui d'attendre
Le Prince d'idéal au cor fleurdalisé

Ecoute la chanson de l'oiseau du baiser.
Pour apaiser sa faim d'espace et de tendresse,
Elle effeuille une rose ardente de caresse
Semant nonchalamment les pétales au vent
Et sa lèvre murmure un nom tout en rêvant

De nouveau l'image de la rose, à réminiscences mallarméennes – les mots « rose », et « baiser », la même image du baiser absent et du rêve libérateur se retrouvent dans « Surgi de la croupe et du bond » - figure, après l'image de l'oiseau, un même désir d'élancement vers l'indispensable idéal. Comme l'aile de l'oiseau, les pétales de la rose sont médiatrices entre l'ici-bas de *l'ennui* et le monde supérieur de l'idéal. Elles apparaissent ainsi associées à mouvement dynamique (« espace », « semant », « vent »), de lumière ou de feu (la rose est « ardente »), qui permet la relance du poème. Or, le pressentiment de la mort gagne les vers suivants. Plus ce pressentiment est fort - la blancheur, le marbre, le chant du rossignol en sont autant de présages -, plus le chant est nécessaire à l'oiseau-poète :

Et le rossignol chante au sommet de quelque arbre
Et de tous côtés, blanches comme le marbre,
Les formes ont paru de toutes mes amours

Baudelaire clamait dans « Elévation » : « heureux celui [...] qui plane sur la vie, et comprend sans effort le langage des fleurs et des choses muettes ». Dans « Fenêtres » (1866), Mallarmé criait son désir d'ascension « avec mes deux ailes sans plume / au risque de tomber pendant l'éternité ». Ce besoin d'élévation, Duchosal le connut au plus dedans de lui-même. Il l'éprouva à la fois par son sentiment de marginalité vis-à-vis du paysage littéraire qui l'entourait et par la maladie qui l'amarrait et l'empêchait d'aller éprouver le frisson cosmopolite, les échanges et les débats qui animaient le quotidien littéraire et artistique de la ville lumière.

Publié à un mois d'intervalle, le très beau poème « Ballade musicale »¹¹⁰ est entièrement composé sur cette dialectique entre le réel et l'irréel, entre le visible et l'invisible, entre la volonté et l'impuissance à dépasser les limites :

Loin des brutalités âpres d'un monde étroit
Je trouve pour mon mal de sympathiques baumes,
[...]
Sur un air de Chopin dont le frisson s'accroît,
Echappant à l'ennui des toits gris et des chaumes,
Par-delà le réel ou l'égoïsme est roi
Je m'élançai vers les impossibles royaumes
[...]
Le mystère éternel s'entr'ouvre devant moi
J'écoute le travail incessant des atomes...

A l'instar des « maudits » de son siècle, Duchosal cherche à dépasser l'au-delà des apparences et préfère de beaux élans brisés à l'ennui du monde de l'ici-bas ; le mystère, et l'imagination – « reine des facultés », disait Baudelaire - à la clarté et à l'ordre, la vision à la vue, l'instinct et l'intuition à la raison ; en un mot, le poétique au prosaïque.

Toute l'œuvre de poète genevois exprime ce conflit entre, d'une part, une sorte d'abandon, de chute, associé à la douleur de vivre - présente dans « Mon âme est la forêt » :

Et l'on pense au pauvre enfant sans horizon
Dont le rêve est tombé, du chêne de l'espérance
sur le sol caillouteux de la souffrance

Puis des élans vigoureux de surgissement, de lutte, d'élévation. Ce conflit est entériné dans le poème « Hamlet », du *Livre de Thulé* (1912 : 96-98), dédié à Léon Dierx - créant aussi un réseau de réminiscences avec Mallarmé - tout particulièrement avec

¹¹⁰ Dédie à Edouard Tavan, ce poème paraît dans le n° d'octobre 1885 de *La Revue de Genève* (RG, 1885 :27), soit au « centre ardent » de la révolution symboliste qui agitait Paris.

« Brise marine », dont il reprend, dès les premiers vers, les images de la souffrance, du livre, de l'oiseau, du ciel :

J'ai promené mon mal à travers tous les livres,
J'ai sondé tous les cœurs, fouillé tous les buissons
Et mes rêves gorgés de mots et de leçons
S'affaissent lourdement comme des valets ivres

Il n'est pas un oiseau que je n'ai aimé suivre
De pâtre dont je n'ai écouté la chanson,
Et le ciel n'offre plus, parfum, couleur ou son,
De nouveauté qui frappe à mon sens et l'enivre

Le poème s'articule donc autour d'une double thématique : celle de la souffrance du poète, captif d'un monde étroit, celle de la quête de nouveau pour les sens. Le poète des « Correspondances » est présent tout particulièrement dans cette deuxième strophe, mais aussi celui des « petits poèmes en prose », celui particulièrement d'« enivrez-vous ». Le texte nous remet également en mémoire « Le bateau ivre » de Rimbaud.

Une fois encore s'affrontent la lumière et les ténèbres, les élans vers un monde de feu, de beauté - que symbolise le soleil - et la lourdeur froide des attaches. Le contraste de forme et de couleur est amplement suggestif :

[...] l'âme éprise de soleil

versus

[...] les fers qui la rivent aux choses

Le thème de la mort associe dans ce poème l'image de la fleur et de l'eau, en suggérant la présence d'Ophélie dès la strophe 7, « où fleurit comme un lys le mot des étendues », avant de se révéler dans le dernier vers « les doigts purs d'Ophélie et le lys ineffable », dans une image qui n'est pas sans évoquer l'« Ophélie » de Rimbaud (1870) : « sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles/ la blanche Ophélie flotte comme un grand lys ».

Mais le poème qui symbolise le mieux ce conflit agonique de Duchosal est sûrement « Le frisson du sang » (1912 : 84-85). A l'instar de l'aile de l'oiseau et des pétales de la rose élancées au vent, le sang est associé à un élan de fuite du monde d'ici-bas. Regardant couler le sang de sa blessure, le poète supplie l'âme de fuir, « avec chaque goutte [de sang] qui sort » et de « prendre son essor/ Vers l'infini». Or, contre cette volonté viennent se briser toutes les espérances : c'est ce que disent les vers suivants, dans une profonde amertume :

Sanglots et pleurs
Rêves brisés et plaintes vaines
Le morne soupir de mes veines,
Vous emporte, ô tristes débris !

Les sons "s", "r" et "i" de la première strophe, reprise à la fin du poème, reviennent pour dire le frisson et la souffrance. « Le frisson du sang »... On ne saurait mépriser le fait que le mot « frisson » est très utilisé à l'époque pour évoquer les élans de l'esprit, l'essor de la création. L'image même du sang est potentiellement ambivalente. Elle évoque d'abord la blessure, la souffrance mais aussi la sève vitale qui arrose la chair. Ainsi est suggérée, par exemple, la beauté fleurissante de l'Hérodiade de Mallarmé : «... celle qu'un sang farouche et radieux arrose». Le poète a d'ailleurs lui-même souligné qu'à l'origine de cette pièce - primordiale dans l'œuvre mallarméenne - se trouvait le pouvoir d'un « mot sombre et rouge comme une grenade ouverte » (*CLP* : 226).

Ces mots qui étalent, sur la page, les virtualités du langage, telles couleraient les gouttes de sang - ou d'encre -, ne sont-ils pas les conducteurs souverains de l'aventure poétique ? Il y a, dans ce poème toute une dimension allégorique qui, somme toute, rejoint l'utopie fondamentale qu'enserme le travail poétique : retenir, par l'écriture, l'idée d'absolu, la présence d'un idéal inconnu - tel *Thulé* - dont on sait qu'il n'existe

pas, mais que l'on invente, en l'espace d'une page - point de jonction entre l'autre et notre monde.

A distance de Paris et à contre courant de la sensibilité romande, la poésie de Duchosal répond aussi à l'esthétique symboliste, tant sur le plan du contenu que sur le plan formel. Outre les ouvertures sur un imaginaire et des thèmes chers aux symbolistes, on y trouve des procédés de versification qui mettent bien à jour la « manière » symboliste.

Ephémère, l'entreprise critique du poète genevois n'est pas moins significative. Malgré toutes les condamnations de la *doxa*, ses activités à la *Revue de Genève* manifestent des effets de réseau avec des périodiques qui, à la même époque, s'engageaient en profondeur, à Paris et à Bruxelles, dans le très fort renouvellement créatif de la poésie des années 1885-1891.

Finalement, le fait que le Symbolisme ait eu des oeuvres littéraires et une revue en Suisse romande - ce qui ne s'applique pas à d'autres courants littéraires du XIX^{ème} siècle- dans un environnement culturel et mental manifestement hostile, témoigne à la fois de la vitalité de ce mouvement comme du mobile prosélytisme de Mallarmé.

CONCLUSION A LA DEUXIEME PARTIE

L'impact de la présence et de la pensée de Mallarmé dans la révolution symboliste des années 1880 est majeur. A partir de 1884 surtout, on assiste à une convergence d'idées, puis à un regroupement des jeunes auteurs autour du poète de la rue de Rome qui devient le « maître à penser » d'une large génération poétique. Eclectique, « franco-étrangère », multiple, cette génération est à l'image même du mouvement symboliste : on ne peut l'enfermer dans des frontières strictes d'une définition ; les limites géographiques apparaissent elles-mêmes quelque chose d'assez mouvant. A ne considérer que l'espace francophone européen, on vérifie, d'une part, la puissance du Symbolisme belge, tant sur le plan poétique que sur le plan métapoétique, d'autre part, la pénétration du Symbolisme en Suisse romande, malgré tout le climat adverse et une sensibilité diamétralement contraire au mot d'ordre de la nouvelle école : l'innovation. On ne saurait oublier qu'aucun des grands courants de la littérature française du XIX^{ème} siècle n'a eu les manifestations poétiques et critiques qu'a connues le Symbolisme à Genève : son éphémérité n'en est que plus significative.

Une atmosphère d'intense cosmopolitisme littéraire caractérisait l'Europe à l'époque et c'est, peut-être, à cet aspect particulier que l'on doit les multiples visages du Symbolisme. Entre Paris et Bruxelles, qui s'impose rapidement comme capitale culturelle d'Europe, les liens ont été particulièrement privilégiés. L'intégration des poètes belges au mouvement parisien, leur interaction avec un groupe lui-même composite, se fait au « centre ardent » de la célébrité de Mallarmé et au moment d'une

ample diffusion de ses idées poétiques, à ses Mardis comme dans nombreuses revues littéraires de l'époque.

Petites ou grandes, d'horizons et de motivations diverses, celles-ci n'ont pas seulement permis la diffusion des idées symbolistes, comme elles ont préparé le terrain à la diffusion ultérieure des textes des jeunes auteurs. Elles ont aussi formé un vaste réseau d'échanges, d'interactions entre des poètes d'horizons historiques et culturels distincts. Finalement, elles demeurent associées à des noms comme Mallarmé, Mockel, Gourmont, entre autres que le temps a imposés mais qui ont également eu un rôle décisif dans ce « tournant » de l'histoire littéraire française et belge.

En parcourant, au chapitre antérieur, les textes critiques de Mallarmé, on s'est aperçu de la lucidité, de la présence même du poète face à la « crise » de son époque littéraire. Comment être poète après la colossale et exceptionnelle performance de Victor Hugo ? Comment être poète dans une époque où un écrivain ne pouvait vivre de sa plume, et où il devait souvent se plier aux contraintes d'une écriture susceptible de rapporter de l'argent, le journalisme ? Comment prendre le contre-pied d'une tradition séculaire fondée sur l'imitation et chère aux parnassiens et aux naturalistes ? Trois questions essentielles sur lesquelles le discours de Mallarmé ne cesse d'attirer l'attention. Ses textes critiques, ses conférences, ses lettres et ses entretiens, l'œuvre poétique où le poète demeure « critique avant tout » mettent en avant les principales lignes de rénovation de la littérature : une plus ample conscientisation du langage, principal outil de travail du poète ; une relation analogique du langage à l'univers, à l'écriture poétique - et à sa réception ; une conception synthétique de l'art littéraire, où la musique, où la disposition même du texte prolongerait l'« effet » que les mots seuls ne peuvent rendre.

Ces trois piliers de la pensée poétique de Mallarmé effluent dans les principales modifications - ou révolutions - apportées par les symbolistes à la littérature : une esthétique du mystère et e de la suggestion ; une nouvelle versification ; une visée métaphysique. On les a retrouvés dans le programme commun du Symbolisme, malgré les multiples visages du mouvement. Comme on a essayé de le montrer, à partir des textes des acteurs mêmes du mouvement, il est possible - avec les nuances nécessaires, culturelles par exemple, lorsqu'il s'agit de la littérature belge- de ramener le Symbolisme à un ensemble assez cohérent d'idées.

Au long de ces deux chapitres, nous avons avancé l'idée que, dans l'essentiel, le Symbolisme des années 1880 reprend des idées qui se sont, d'abord, élaborées dans l'esprit et dans l'œuvre de Mallarmé, dès les jeunes années de Tournon, soit plus de vingt ans avant l'éclosion du mouvement, à Paris et en Belgique notamment.

Quel est donc ce programme poétique précocement forgé et qui s'est rapidement confondu avec le « grand oeuvre »? Il faut, pour bien évaluer le cheminement poétique de Mallarmé, et ses points de rencontre avec le Symbolisme, remonter à la source de ses réflexions poétiques. Telle sera notre prochaine démarche.

TROISIEME PARTIE : LA CONSTITUTION D'UNE ESTHETIQUE (1862-1870)

« On la développe – on s'arrête juste avant
Le grand[e] dévelop ouverture intérieure,
ou on va savoir si quelque chose ou rien »

[f°123[100(A)]] « Notes en vue du « Livre »,
(OC, I : 993)

Le caractère précurseur de l'œuvre et de la pensée de Mallarmé, reconnu et revendiqué par la vaste génération poétique qui s'est déployée sous le signe du Symbolisme, invite à remonter aux débuts de l'existence créatrice du poète. Ce moment où, comme nous allons le montrer par la suite, Mallarmé forge les grands concepts de sa pensée poétique, s'associe à la genèse d'une œuvre cruciale, *Hérodiade*, et à un rêve qui ne quittera plus son esprit ni sa plume : le théâtre. C'est précisément dans ce domaine que le mouvement de 1880 connaîtra une de ses plus grandes réussites, avec les pièces de Maurice Maeterlinck. Nonobstant l'originalité de son premier théâtre, tout entier hanté par la présence de la mort et par l'omniprésence de « ce dialogue solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée » (*O*, I : 487), dès lors repéré par Mallarmé, le premier théâtre maeterlinckien converge, par bien des côtés, avec le drame idéalisé par le poète français. Nous nous efforcerons de le démontrer dans la quatrième partie de notre thèse. Mais avant de comparer les passages de l'œuvre du maître de la rue de Rome à celle de son condisciple gantois, il nous faut effectuer le parcours inverse, c'est-à-dire remonter aux années de jeunesse de Mallarmé, celles où il élabore les grands linéaments de sa pensée. Il s'agit de reprendre le fil chronologique de son œuvre, d'en tracer, dans ses cheminements multiples, la genèse, tout en rapprochant les premiers textes méta-poétiques de ceux, plus connus, de la maturité, moment où, comme nous l'avons vu, le poète français devient le maître à penser de la nouvelle génération littéraire.

La méthode que nous allons suivre correspond à celle même suggérée par Emile Verhaeren, lisant le recueil *Pages*. Dans son compte-rendu écrit pour *L'Art moderne* du 17 mai 1891, le poète belge notait que les phrases dans l'œuvre de Mallarmé se reflètent

les unes aux autres, tel un jeu de miroirs se répétant à l'infini, et en dégage un procédé « emblématique » du poète :

J'ai souvent songé, en lisant *Pages* à ces miroirs placés les uns en face des autres et qui, au bout de leur avenue de clarté, répercutent certes la même image toujours mais combien différente en chacune de leurs cloisons transparentes. De même les phrases approfondies de Mallarmé. Chacune reflète la donnée une, idée ou sentiment, de l'ensemble, mais différemment et la concentrant et comme la suçant vers un dernier foyer, là-bas. La méthode de développement la plus curieuse s'affirme en ce livre : emblématique (Verhaeren, 1928 : 86)

On peut étendre une telle analogie à la globalité de l'œuvre de Mallarmé. Pas plus qu'on ne saurait isoler la fleur (la phrase) du bouquet (ou texte), ni l'œuvre poétique de l'œuvre critique - les deux se sont développées ensemble -, on ne peut séparer les textes de jeunesse, écrits entre 1862 et 1870¹, de ceux de la « maturité », publiés au moment du rayonnement de la pensée et de la personne du poète, en pleine effervescence symboliste, tant ils scintillent de reflets réciproques. On recourra donc le plus possible au rapprochement de ces textes, afin d'analyser les relations qui se tissent entre le théâtre et l'œuvre.

Les principales lignes de réflexion de cette partie concernent ainsi le projet critique du poète français, son origine et sa définition. Quelle est donc l'idée de littérature forgée par Mallarmé dans les années 1860, coexistant avec le Parnasse et le supplantant en bien des aspects ? Comment sa pensée et son œuvre théâtrale se font-elles l'écho de cette nouvelle conception de la littérature ? Quel rapport entretiennent ces œuvres dramatiques entre elles et le rêve théâtral de toute une vie ?

¹ C'est-à-dire avant l'installation de Mallarmé à Paris.

CHAPITRE I - EXIL ET OUVERTURES POÉTIQUES

«... moi qui, au fond, n'ai guère rompu le lien qui me rattache au Parnasse, mais peut-être l'affinai ». (Mallarmé Lettre du 21 août 1894 à Charles Guérin, *Corr*, VII : 57)

1. L'atelier de Tournon

Plusieurs exégètes ont observé que les trois premières années d'exil à Tournon, marquées du signe du *taedium vitae* de l'homme et de l'enseignant², et de l'impuissance du poète ont été, paradoxalement, des plus fécondes et qu'elles ont constitué une époque tout à fait décisive pour le cheminement de sa pensée poétique.

Jean-Luc Steinmetz voit précisément « l'impuissance poétique » comme « la dialectique essentielle du tempérament mallarméen », dans la mesure où, écrit-il, « [elle] constitue un épisode presque indispensable pour que la création se renouvelle, exalte encore » (Steinmetz, 1998^B : 114). Motivation à laquelle Jacques Ancet confère une extension maximale :

La fameuse impuissance mallarméenne n'en était pas une, mais une décision concertée de comprendre *ce qu'il faisait en le faisant*. Sa capacité créatrice est donc manifestée autant si ce n'est plus dans son travail de réflexion » (Ancet, 1998 : 44).

A Tournon, ville où le poète voit un « village misérable » habité « moitié par des hommes, moitié par des cochons » (*CLP*: 172-173), furent en effet écrits quelques-uns des poèmes - en prose comme en vers - les plus célèbres de Mallarmé. C'est le cas de « Don du poème », « Le Pitre châtié », « Les Fleurs », « Sainte », « Angoisse », « Las de

² Sur son existence à Tournon, dans l'Ardèche, Mallarmé écrit, dans une lettre adressée à Cazalis, le 30 août 1864 : « Ce nom me fait horreur. Et pourtant il renferme les deux mots auxquels j'ai voué ma vie – Art, dèche..... » (*CLP*: 199).

l'amer repos... », « Tristesse d'été », « L'Azur », « Brise marine », « Soupir », « Don du poème », qui parurent dans le premier *Parnasse contemporain*, en 1866.

Mais surtout, c'est dans ces premières années d'exil provincial, et au moment crucial où il cherche à composer *Hérodiade*, que Mallarmé forge l'essentiel de la pensée poétique. Sa correspondance reflète ses tribulations quotidiennes, mais aussi son travail de réflexion et la construction de sa pensée. Dans sa « Préface » au volume *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éditées par Bertrand Marchal, qui comprend les lettres écrites entre janvier 1862 et décembre 1871, Yves Bonnefoy a signalé l'intérêt heuristique des lettres de Mallarmé de cette époque :

[...] il y a livré son exploration des confins de l'esprit et de la matière, et sur la poésie comme il la conçoit, et sur les poèmes qu'il tente d'écrire alors – dont deux de ses plus grands, *Hérodiade* et le *Faune* – des informations que son œuvre proprement dite ne peut remplacer ni laisser prévoir. Et non seulement il formule ainsi une pensée neuve autant que profonde, mais il en dit la naissance, les péripéties, les angoisses, les drames de l'intellect... (« Préface » *CLP* : 7).

Avec *Hérodiade*, notamment, Mallarmé découvre et détermine peu à peu ses idées esthétiques qui se transformeront, progressivement, en doctrine. Il dit lui-même que cette œuvre à laquelle il ne cesse de revenir durant toute sa vie « sera l'une des colonnes torsées, splendides et salomoniques de ce Temple » qu'il se donne « vingt ans pour achever » (*CLP*:335)³. Elle est aussi la première recherche d'un théâtre impossible, qui fascina Mallarmé toute sa vie. Elle conduit au *Faune* et à *Igitur* ; elle sert, à partir de 1867⁴, de tremplin au « Livre » dont Jacques Schérer a observé le caractère éminemment théâtral⁵. La synonymie entre poésie, théâtre et livre y est en effet frappante, comme dans le Feuilleton 164 [129] où se trouve formulée « l'identité du Livre

³ Notons que chez Mallarmé les termes qui désignent l'œuvre d'art relèvent constamment d'images architecturales, ce qui relève dans une certaine mesure de l'influence de Poe, dont il sera question un peu plus loin.

⁴ Comme l'a observé Gardner Davies : « dès 1867 Mallarmé se met à considérer *Hérodiade* non plus comme partie intégrante de l'œuvre, mais comme une introduction à celle-ci, fournissant peut-être une démonstration poétique nécessaire de la perfectibilité de la beauté » (Davies, 1978 : 285)

⁵ L'auteur a publié en 1957 la première édition du « Livre » de Mallarmé, réalisée à partir des notes conservées du poète.

et de la Pièce » (*O*, I, : 589). Toute une idée de théâtre présente dès *Hérodiade* motivera également les importants textes théoriques de la maturité, sur le genre, repris pour la plupart dans la section « Crayonné au Théâtre » des *Divagations*.

2. D'une page, l'autre : premières « superstitions d'une littérature »⁶

Le renouveau poétique du Symbolisme passe essentiellement par la primauté accordée au monde de *l'idée* et du mystère, que le langage poétique, ramené à son « rythme essentiel » doit dévoiler. Or, si nous remontons aux premiers textes critiques de Mallarmé, nous y trouverons déjà l'apologie du « mystère dans les lettres », pour prendre le titre d'un de ses principaux textes, que nous avons beaucoup utilisé dans le chapitre précédent. C'est le cas du texte intitulé *Hérésies artistiques. L'art pour tous*, publié en septembre 1862 dans *L'Artiste*. Le texte ouvre sur une proclamation qui fait apparaître ce qui constitue sans doute le cœur de la poétique de Mallarmé :

Toute chose sacrée et qui veut demeurer sacrée s'enveloppe de mystère
(*DSM*, I : 36)

Sous la plume du jeune poète de vingt ans, l'art littéraire est comparé à une religion :

Les religions – écrit-il – se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens (*Idem*)

L'on reconnaît dans ces propos la philosophie poétique de Baudelaire, vis-à-vis de laquelle le jeune poète s'est lui-même reconnu tributaire⁷. Dans une célèbre lettre du 21 janvier 1856, adressée à Alphonse Toussenel, Baudelaire exprimait en effet la même

⁶ Nous empruntons à notre propos l'expression utilisée par Mallarmé au seuil de sa conférence à Oxford et à Cambridge en mars 1896, « Jusqu'ici et depuis longtemps, deux nations, l'Angleterre, la France, les seules, parallèlement, on montré la superstition d'une Littérature ». Texte repris dans « La Musique et les Lettres » dans *Divagations* (*IDD*: 350).

⁷ Comme nous le développerons un peu plus loin dans ce chapitre.

croissance en « l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance » (Baudelaire, 1968 : 28) et il réitère en 1859 son même mépris de l'utilitarisme et du didactisme en art, en utilisant ce même vocable, « hérésie » (Baudelaire, 1968 : 346).

Aux yeux du jeune Mallarmé, la vérité de la poésie résulte du halo de mystère qu'elle enferme. Aussi, à l'image de la religion, la poésie doit-elle se préserver d'une « impiété [qui est] la vulgarisation » (*DSM, I* : 38-39) et établir des barrières à sa pénétration. Et le poète d'invoquer admirablement les « fermoirs d'or des vieux missels » et « les hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus » (*idem*, 36). Cette apologie de l'hermétisme contient une condamnation sans appel de tous les grotesques poètes ou « guignons » qui se sont pliés aux « plates-bandes d'une tirade utilitaire » (*idem, ibidem*). Mallarmé se révèle aussi proche de l'esthétique parnassienne issue de Gautier, qui prônait l'inutilité comme une qualité essentielle de l'art⁸.

En mars de la même année, Mallarmé publiait, dans la même revue toujours, le poème « Le Guignon ». Aux vrais poètes « mendieurs d'azur », aventuriers de l'absolu « mordant au citron de l'idéal amer », il opposait ces autres poètes « amusement des racleurs de rebec » tout juste « bons pour l'aumône ou la vengeance »⁹. Dans l'article *Hérésies Artistiques*, le poète condamne avec véhémence ces poètes qui « ne se contentent pas des suffrages du sanhédrin de l'art » (*idem*, 38) et qui « effaçant les notes mystérieuses de la musique [...] en ouvrent les arcanes à la cohue... » (*idem*).

⁸ « En général, dès qu'une chose devient utile, elle cesse d'être belle », écrivait déjà Gautier dans la Préface d'*Albertus* en 1832 (in Baudelaire, 1968 : 10). Nous reviendrons plus loin sur les liens de Mallarmé au Parnasse.

⁹ Comme le remarque Bertrand Marchal, le changement de tonalité du poème souligne cette opposition : « de l'emphase héroïque des dix-neuf premiers vers à la trivialité grotesque des suivants, du combat avec l'ange à la scène de cirque dérisoire » (*OC, I* : 1147). L'auteur y décèle une représentation très différente vis-à-vis du « Guignon » de Baudelaire : « alors que le guignon baudelairien a encore des airs de fatalité tragique », celui de Mallarmé a « un contenu plus moderne, ou plus trivial, trivialité plus conforme au registre même du mot 'guignon' » (*idem, ibidem*).

Dans le même ordre d'idées, Mallarmé veut écarter de l'œuvre d'art les lecteurs anodins. En évoquant précisément les *Fleurs du Mal*, Mallarmé prône « l'écartement de ces importuns » (*idem*, 36), de ces « intrus » ou « premiers venus [qui] entrent de plain-pied dans [ce] chef d'œuvre » (*idem, ibidem*). L'écriture est pour lui le lieu du labeur le plus rigoureux et le plus exigeant. Le mystère et l'obscurité magique qu'elle enserme exigent qu'elle soit reçue par des lecteurs suffisamment « purs » capables de déchiffrer les signes sacrés, « signes sévères, chastes, inconnus » - que renferment les « vieux missels d'or » ou les « hiéroglyphes » (*idem*, 36)¹⁰.

La position de Mallarmé nous remet rétrospectivement en mémoire les déclarations de l'auteur lors de l'enquête de Jules Huret, en 1891. A la « grosse objection de l'obscurité », lancée par le célèbre journaliste, Mallarmé répliqua en évoquant sa conception intellectuelle de la littérature - « mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela », dit-il (*IDD* : 394-395) - comme par sa revendication d'un lecteur exigeant. Rappelons brièvement ce passage :

C'est, en effet, également dangereux [*me répondit-il*] que l'obscurité vienne de l'insuffisance du lecteur, ou de celle du poète...mais c'est tricher qu'éluder ce travail. Que si un être d'une intelligence moyenne, et d'une préparation littéraire insuffisante, ouvre par hasard un livre ainsi fait et prétend en jouir, il y a malentendu...(*IDD* : 392)

Et le maître du Symbolisme de formuler sa poétique de l'énigme, fondée sur la puissance d'évocation des mots, qui sollicite hautement les capacités interprétatives du lecteur :

Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature – il n'y en a pas d'autres – d'évoquer les objets (*idem*)

¹⁰ La « Prose (pour des Esseintes) » (1885) utilise cette image religieuse pour évoquer le labeur poétique : « L'hymne des cœurs spirituels /En l'œuvre de ma patience/ Atlas, herbiers et rituels... ». Dans son exégèse du poème, Paul Bénichou observe que « l'hymne [y] exalte une transcendance [qui] est célébration verbale, et non théophanie » (Bénichou, 1995 : 287).

L'idée d'une littérature « pour tous » est donc une hérésie à proscrire en 1862 – comme le dit fort bien le titre de l'essai –, comme un malentendu que doivent éviter les poètes de la nouvelle génération symboliste, des années 1880, tout à la faveur du texte.

Les qualificatifs utilisés par le jeune poète sont particulièrement explicites de son mépris de la foule: « curiosités hypocrites »¹¹, « importuns », « intrus », « ignorance », « ennemi »... Déjà le vocabulaire se rapportant à la poésie, de connotation toute religieuse (« arcanes », « langue immaculée », « formules hiératiques », « religieux étonnement », « signes chastes »), ce qui révèle bien que Mallarmé a déjà choisi « l'absolu littéraire [...] comme religion exclusive », pour suivre la proposition de Bertrand Marchal (Marchal, 1999 : 279)¹². Et le jeune poète de réaffirmer, dans une lettre de juillet 1863 à Henri Cazalis :

Il n'y a de vrai, d'immuable, de grand et de sacré que l'Art (*CLP* : 147)

Une même conception religieuse de la littérature se retrouve à la base du discours philosophique du Symbolisme. Comme l'a observé Bertrand Marchal : « dans les quinze dernières années du siècle, une véritable religion de la littérature qui prend le relais, dans les âmes avides d'idéal et d'absolu, mais pour la plupart orpheline de Dieu, des croyances traditionnelles » (Marchal, 1993 : 10). La connotation religieuse est récurrente, dans la poésie comme dans le discours poétique de Mallarmé, à partir des *Hérésies artistiques*. C'est la perspective sous-jacente au très beau poème-critique « Le Livre, instrument spirituel » (« Quant au Livre », *Divagations*), dans lequel le poète est défini comme l'homme chargé de voir divinement » (*IDD* : 267). De là, l'obscurité « magique » du texte, et l'idée que le voile dont s'enveloppe le langage est une

¹¹ Qui n'est pas sans rappeler l' « Hypocrite lecteur » auquel s'adressait Baudelaire au seuil des *Fleurs du Mal*. Tout le texte des *Hérésies* dénote l'influence de cet illustre aîné.

¹² Voir également B. Marchal (1988) *La Religion de Mallarmé*.

invitation à appliquer la grande « sorcellerie évocatoire » - comme l'écrivit Baudelaire (1968 : 626), que Mallarmé lut et assimila à cette époque.

Le poème « Apparition », composé à la même époque que les *Hérésies artistiques*¹³, est également tout enveloppé de connotations mystiques – anges musiciens, allusion au paradis. Le poète qualifie ce texte de « chaste », dans une lettre adressée à la même époque à Henri Cazalis. Dans cette même lettre, Mallarmé reprend ce mot dans une phrase qui associe l'idée de religion au culte parnassien de la forme, que la souplesse musicale du poème semble pourtant contrarier - déjà¹⁴ :

Il faut méditer longtemps : l'art seul, limpide et impeccable, est assez chaste pour la sculpter religieusement (Mallarmé, *CLP* : 61)

Aux prises avec l'ouverture *d'Hérodiade* – « qui chante en moi mais que je ne puis noter » - écrit-il (*CLP* : 259) - dans les nuits froides et solitaires de Tournon, le poète ne possède qu'une certitude, dont rend compte une lettre du 5 décembre 1865 (le souligné est de l'auteur) :

[...] Je veux qu'il [ce poème] sorte, joyau magnifique, du sanctuaire de ma pensée; ou je mourrai sur ses débris. N'ayant que les Nuits à moi, je les passe à en rêver à l'avance *tous les mots* (*idem*)

Le culte voué au mot amène le poète des *Hérésies* à formuler un point central de ce qui constituera sa pensée poétique : la poésie réclame une langue nouvelle, qui mette à contribution toutes les ressources du mot, distancée de la signification linéaire et immédiate du langage quotidien :

[...] une langue immaculée, – des formules hiératiques dont l'étude aride aveugle le profane et aiguillonne le patient fatal – et ces intrus tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet où ils ont appris à lire ! (*DSM*, I : 36).

¹³ Publié seulement en novembre 1883 par Verlaine dans *Les Poètes Maudits*, sa composition remonte à 1862/1863 (cf. lettre du 1^{er} juillet 1862 à H. Cazalis, *in CLP*: 61)

¹⁴ Nous verrons un peu plus loin que l'œuvre de Mallarmé des années soixante, écrite à l'enseigne du Parnasse, oppose rapidement à la précision descriptive des Parnassiens une évidente recherche de musicalité. Le souci de musicalité – « impressionniste » avant la lettre - préside à la composition *d'Hérodiade* (la citation qui suit dans notre texte le met assez bien en perspective : « ouverture », « chante », « noter ») et du *Faune*.

Très tôt donc, la conscience poétique se révèle inséparable d'une conscience linguistique, celle qui amènera le maître du Symbolisme à définir un « double état de la parole » (« Avant-Dire » au *Traité du Verbe* (1886), *IDD* : 251), et à substituer à la traditionnelle opposition formelle du vers et de la prose une opposition en termes de «fonction».

Si nous reprenons le texte de jeunesse, *Hérésies artistiques – l'Art pour tous*, nous pouvons vérifier que Mallarmé y distingue la poésie, qu'il définit à quatre reprises comme « mystère », d'autres usages représentatifs, mais non moins légitimes du discours. Tel est le cas de la philosophie :

[le philosophe] ne ferme pas les mains sur la poignée de vérités radieuses qu'elles enserrent, il les répand, et cela est juste qu'elles laissent un lumineux sillage à chacun de ses doigts [...] (*DSM*, I :38).

L'autonomie esthétique de l'art littéraire, et tout particulièrement de la poésie, exclut toute visée didactique. C'est une autre des « hérésies » soulignée dans le texte de 1862:

L'enseigner [est] une idée inouïe et saugrenue (*idem*, 37)

Le jeune poète refuse toute connivence avec l'utile ou le social. La poésie a une autonomie, elle n'a pas à être décrite ou expliquée :

[...] comme tout ce qui est enseigné à plusieurs, la poésie sera abaissée au rang d'une science (*idem, ibidem*)

« Qu'advient-il – questionne le poète – de cette absence de mystère ? » (*DSM*, I : 36)

Un tel discrédit jeté sur le critère référentiel préfigure les positions que défendra Mallarmé dans les années 1880. Toujours dans l'« Avant-Dire » (1886) au *Traité du Verbe* de René Ghil, Mallarmé mettait la littérature à l'abri d'autres emplois

contemporains du discours, jugés « élémentaires », qu'il dénommait « universel reportage » :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe (*IDD*, 351).

Prôner une poésie non narrative, non descriptive, non didactique revient à énoncer, en 1862, comme à l'époque de « Crise de Vers », trois *hérésies* à proscrire en littérature. Or, comme nous l'avons vu précédemment, ce sentiment s'est renforcé face à la prise de conscience de l'énorme expansion d'une culture médiatique¹⁵. Sur cet aspect encore, le texte de 1862 dénote, jusque dans le choix même des mots, la lecture de Baudelaire - et tout particulièrement, dans ce cas, celles de ses *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, publiées trois années auparavant¹⁶. Le poète y avait en effet écrit : « Edgar Poe considérait [*l'enseignement*] comme l'hérésie moderne capitale » (Baudelaire, 1968 :353) ». Celle-ci « comprend comme corollaires inévitables l'hérésie de la *passion*, de la *vérité* et de la *morale* (*idem* : 352).

A l'image de ses illustres antécédents, la poésie est, pour le jeune poète, comme l'a écrit Baudelaire, une « extraordinaire élévation ». Son principe « est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une beauté supérieure (*idem*, 1968 :352). Son premier effort sera donc de la séparer du prosaïque, de l'expurger de tous les éléments étrangers ou adventices, d'en faire une religion ou une doctrine accessible seulement aux « happy few » capables de transposer sur le plan de la lecture les

¹⁵ Comme nous l'avons montré au chapitre I de ce travail, dans la section « les défis de la crise ».

¹⁶ C'est-à-dire en 1859 en tête des *Nouvelles Histoires Extraordinaires*.

mêmes principes sacrés. Sous une facture sentencieuse, Mallarmé énonce ce credo aristocratique :

L'homme peut être démocrate, l'artiste se dédouble et doit rester aristocrate (*DSM*, I : 38).

Et le poète, qui prétend déjà « reprendre à la musique son bien », de changer l'ordre du credo esthétique de son aîné spirituel :

Rappelons-nous que le poète (qu'il rythme, chante, peigne, sculpte), n'est pas le niveau au-dessous duquel rampent les autres hommes ; 'est la foule qui est le niveau, et il plane (*idem*).

Avec Mallarmé, c'est la poésie elle-même qui s'élève. Sa volonté de détacher les mots de façon à faire resplendir la plénitude de leur sens est permanente, et cela des premières aux dernières œuvres. L'article de 1862 ne contient pas seulement une vision élitiste de l'art mais une prise de conscience des nouvelles valeurs poétiques du langage et, qui plus est, en 1862 déjà, une poétique du mystère et de la suggestion, laquelle « cède l'initiative aux mots » - comme l'exhortera "Crise de vers" - et est consciente de leur signification et de leur valeur. Dans une lettre de 1868 adressée à François Coppée, le poète confesse qu'après deux ans de travail sur « l'Oeuvre pure », il a « presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières » (*CLP* :380). La poésie permet donc d'accéder au sanctuaire de la pensée, alors que la morale, l'histoire, la philosophie même restent dans les propylées de la vérité.

A plus de vingt ans d'intervalle, les idées énoncées dans ce texte de 1862 se relient assez étroitement à celles diffusées dans les écrits de la maturité. On se souvient, par exemple, de la « Définition de la poésie », qui, dans l'année phare du Symbolisme condensait, en une seule phrase, les valeurs poétiques de la nouvelle génération :

La poésie [...] est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence : elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche

spirituelle (*Corr*, II : 266).

Le même poète, qui en 1862 fait l'apologie du mystère, de la profondeur du langage et de la poésie de l'énigme, prônera, en 1896 « Le Mystère dans les lettres ». Entre l'alpha et l'oméga, c'est-à-dire au cœur même du Symbolisme, le préfacier du *Traité du Verbe* (1886) pose, de façon tout à fait suggestive, le fondement de la poétique symboliste : *dire* un objet consiste à évoquer ce qu'il n'est pas dans la réalité – il devient « quelque chose d'autre ». L'acte poétique permet donc de faire surgir l'absence de cet objet lui-même :

Je dis : une fleur ! et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet » (*IDD* : 251).

Un tel élan de « transposition [...] du fait à l'idéal » porte un nom : la suggestion. En suivant un peu plus loin la genèse d'*Hérodiade* (1864), nous essaierons de corroborer l'idée défendue à propos des *Hérésies artistiques*. Même si elle s'est élaborée au temps du Parnasse, la pensée poétique de Mallarmé est déjà, osons-nous affirmer, symboliste.

3. Le stade baudelairien

Les années 1860 marquent aussi bien l'avènement du Parnasse que l'élaboration de la pensée poétique de Mallarmé, à bien des égards contraire aux préceptes parnassiens - devant même les principes symbolistes. Même si Mallarmé a toujours réfuté toute appartenance à quelque école que ce fût¹⁷, compte tenu de la date à laquelle apparaissent ses premiers poèmes - en 1866, à l'enseigne du *Parnasse contemporain* -,

¹⁷ « J'abomine les écoles, et tout ce qui y ressemble : je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature, qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle » répond-il à Jules Huret qui lui demandait s'il avait « créé le mouvement nouveau » (le Symbolisme), lors de son « Enquête sur l'évolution littéraire ».

il sera nécessaire d'examiner les relations qui l'unissent au Parnasse et aux différents noms qui en préparent l'éclosion : Gautier, Banville, Mendès et, à un autre degré, Baudelaire lui-même, plutôt solitaire et marginal par rapport à une désignation périodique.

L'influence ou la « veine baudelairienne » - pour reprendre une expression de Bertrand Marchal (Marchal, 1985 : 21) - dans les premiers poèmes de Mallarmé publiés dans *Le Parnasse contemporain* a été signalée par la plupart des critiques. Dans son *Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, Jean-Luc Steinmetz évoque la confiance faite par Mallarmé lors des mardis, sur sa découverte foudroyante des *Fleurs du Mal*, en 1861 : « une possession, quelque chose à rendre fou », si l'on en croit le journal d'Henri de Régner (Steinmetz, 1998^B : 49). Ainsi, la présence du « prince du rêve », comme le désignait Mallarmé¹⁸, dans l'œuvre du poète relève moins de l'« influence », « mot souvent malheureux qui confond les attitudes d'activité et de passivité » pour utiliser l'expression de Simone Verdin (Verdin, 1975 : 19) que d'une « prise de conscience ». En fait, si le jeune poète, s'empare un moment d'un assez grand nombre de thèmes et d'images baudelairiennes, c'est plutôt l'œuvre de l'étranger Edgar Poe, découvert dans sa jeunesse et lu à travers Baudelaire, qu'il reconnaît comme son ascendante.

Dans son étude intitulée « Mallarmé disciple de Baudelaire : « Le Parnasse contemporain », Lloyd J. Austin a relevé les traces visibles de la présence du poète des *Fleurs du Mal* dans les onze poèmes publiés par Mallarmé dans la première livraison du *Parnasse* - soit en 1866. Cet examen critique permet également à cet exégète de montrer que l'évolution de Mallarmé le conduit « à se dégager de l'emprise massive du maître »¹⁹.

¹⁸ Lettre de Lefébure à Mallarmé de mars 1866, citée dans Steinmetz, 1998^B: 106 et note.

¹⁹ Mallarmé lui-même se dit « séparé » de Baudelaire en mai 1867. Il l'écrit à son ami Cazalis, au sujet de l'influence de Leconte de Lisle sur Dierx : « S'en séparera-t-il, comme moi de Baudelaire ? » (CLP : 346).

Dans « l'Azur » (1864), dans « Brise marine » (1865) ou encore dans « les Fenêtres » (1866), le critique décèle ainsi une thématique et un ton propres au poète du « spleen » : « le rejet violent d'une réalité laide et imparfaite, et l'aspiration ardente mais inefficace vers l'idéal » (Austin, 1967 : 440). En ces années 1863-1864, c'est donc l'image d'un poète hanté par l'idéal et dégoûté de la vie - toutes choses très baudelairiennes d'inspiration - qui retentit en écho dans « Les Fenêtres » : « las du triste hôpital, et de l'encens fétide [le poète] tourne l'épaule à la vie » (*OC*, I : 9). Quant à l'« Azur » « la sereine ironie/ accable [...] le poète impuissant »²⁰ :

De l'éternel Azur la sereine ironie
Accable, belle indolemment comme les fleurs,
Le poète impuissant qui maudit son génie
A travers le désert morbide des Douleurs (*OC*, I : 14)

En juin 1863, alors qu'il envoyait le poème « Les Fenêtres » au même condisciple, le poète évoquait son malaise existentiel en des termes proches de la formulation baudelairienne du spleen et de l'idéal. Celui-ci apparaît comme l'antithèse absolue de la vie²¹ :

O mon Henri, abreuve-toi d'Idéal. Le bonheur d'ici-bas est ignoble, il faut avoir les mains bien calleuses pour le ramasser. Dire « Je suis heureux! » c'est dire « Je suis un lâche », et plus souvent : « Je suis un niais ». Car il faut ne pas voir au-dessus de ce plafond de bonheur le ciel de l'Idéal, ou fermer les yeux exprès. J'ai fait sur ces idées un petit poème « Les Fenêtres », je te l'envoie (*CLP* : 143).

En effet, à l'image du moribond des « Fenêtres », que « la terre dégoûte » et qui n'a « que le Rêve pour refuge » (*O*, I : 9), le rêve est bien, pour le jeune poète spleenatique, « la seule région où vivre ». Cette hantise est constante dans les lettres de cette époque. Elle inspirera le poème « Angoisse » - « le plus baudelairien de toute la

²⁰ Dans la lettre à Cazalis qui accompagne l'envoi du poème, Mallarmé explique son poème en reprenant cette idée : « l'azur torture l'impuissant », écrit-il (*CLP*: 161).

²¹ Ce qui fait dire à Bertrand Marchal : « Mallarmé [...] se veut plus baudelairien que Baudelaire lui-même » (*OC*, I: 1152).

série », selon L. Austin (1967 : 445). Tout le poème est, en effet, plein de réminiscences baudelairiennes, jusqu'à l'évocation du « Léthé » :

Je veux dormir ! dormir plutôt que vivre !
Dans un sommeil aussi doux que la mort,
J'étalerai mes baisers sans remords
Sur ton beau corps poli comme le cuivre

Pour engloutir mes sanglots apaisés
Rien ne me vaut l'abîme de ta couche;
L'oubli puissant habite sur ta bouche,
Et le Léthé coule dans tes baisers. (Austin, 1967 : 445)

Les emprunts de mots, d'idées et d'images chers à Baudelaire – le poème « Le Guignon » en offre un autre exemple assez paradigmatique - révèlent « une puissante reformulation des thèmes baudelairiens et une application consciente et systématique de la théorie des “correspondances” » (Austin, 1967 :439). Or, comme le signale L. Austin, aux yeux du jeune poète, cette quête de l'Idéal se révèle rapidement être un leurre et son idéal se fait bientôt plus allégorique. C'est qu'une perspective nouvelle s'ouvre progressivement à son esprit.

Selon cet exégète, le poème « Las de l'amer repos », achève le cycle baudelairien. Pour Lloyd Austin, ce poème, parfaitement isométrique, reste très baudelairien dans la première partie, mais traduit, à partir du vers onze, l'intention de Mallarmé d'adopter une nouvelle esthétique : « la création sereine et impersonnelle de la beauté par un art de suggestion stylisée » (Austin, 1967 :448). C'est également l'opinion de Bertrand Marchal qui considère que ce poème clôt « le cycle inavoué des paraphrases baudelairiennes » (Marchal, 1985 :27), le poète s'engageant dans « un art qui relèvera davantage de l'artisanat verbal que de la stérile interrogation ontologique » (Marchal, 1985 :29).

« Las de l'amer repos » rompt ainsi avec un lyrisme personnel très marqué par l'oscillation baudelairienne entre le spleen et l'idéal. Les déboires métaphysiques

présents dans les autres poèmes, comme dans la première partie de « Las de l'amer repos », ne peuvent plus nourrir la plume du poète. Son art ne sera désormais « plus le lyrisme personnel angoissé mais la recherche de la beauté pure » (Austin, 1967 :449). Il est d'ailleurs particulièrement significatif que Mallarmé ait placé ce poème à la fin de la série, sous le titre révélateur d' « Epilogue »²². Comme s'il annonçait une sorte de « conclusion logique » ou un « adieu qui sera bientôt définitif » (Austin, 1967 :449) à une certaine conception de la poésie, de veine baudelairienne.

Sa pensée évolue vers une poésie nouvelle, plus artisanale et plus impersonnelle.

Le 31 Décembre 1865, Mallarmé annonce ce revirement à Mistral :

Vous aviez raison, le spleen m'a presque déserté, et ma poésie s'est élevée sur ses débris, enrichie de ses teintes cruelles et solitaires, mais lumineuse (CLP : 275).

Le même jour, il confie à Villiers de l'Isle-Adam qu'*Hérodiade* lui a révélé le sujet d'ensemble de son œuvre – la beauté :

J'ai le plan de mon œuvre et sa théorie poétique qui sera celle-ci : « donner les impressions les plus étranges, certes, mais sans que le lecteur oublie pour elles une minute la jouissance que lui procurera la beauté du poème ». En un mot, le sujet de mon oeuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie (CLP : 279).

Ce vœu de beauté ne se confond cependant pas avec le culte autotélique de la forme, qui caractérise l'esthétique parnassienne, mais relève davantage, déjà, d'un art de stylisation et d'évocation en vue d'un « effet à accomplir », assez proche des principes poétiques d'Edgar A. Poe. Cet extrait en révèle encore l'influence par deux autres aspects : la conception de l'œuvre selon un plan préalable ; l'élément « étrangeté » qui, comme l'a bien signalé Baudelaire dans ses *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, constitue « le condiment indispensable de la beauté » (Baudelaire, 1968 : 353). On essaiera un

²² Symptomatiquement encore, le poème « Les Fenêtres » sert de frontispice à l'ensemble.

peu plus loin de mieux cerner l'influence déterminante de l'auteur américain sur Mallarmé. Auparavant, et à fin de pouvoir mesurer les différences qui distinguent déjà sa pensée et son œuvre à l'égard de la doctrine parnassienne- à l'enseigne de laquelle il place pourtant ses premières productions-, il sera utile de tracer une vue d'ensemble du paysage littéraire de l'époque.

4. Les Limites du Parnasse

Comme pour d'autres courants littéraires, il serait erroné de parler d'une « école » parnassienne. Il serait tout aussi vain de chercher un programme ou un manifeste. A partir des textes, on peut cependant dégager les grandes lignes d'une poétique nouvelle, ou, tout au moins, un esprit parnassien. A l'instar des principales tendances du XIX^{ème} siècle, le Parnasse se définit essentiellement par sa réaction à l'égard du mouvement qui l'a précédé- le romantisme -, dont il conteste à la fois l'idée d'engagement politique, moral ou social (celui, par exemple, de Georges Sand), comme la propension à l'épanchement lyrique (celui d'un Musset ou d'un Lamartine). Pourtant, la doctrine parnassienne prend forme, paradoxalement, sous la plume d'un des plus ardents combattants du romantisme, Théophile Gautier, qui avait arboré le gilet rouge, en 1830, lors de la bataille d'*Hernani*. De bonne heure exposée dans la préface à son roman *Mademoiselle de Maupin* (1835), sa théorie de « l'art pour l'art » repose sur un culte gratuit de la forme et sur un refus d'assigner à l'art un but autre que l'art lui-même. « Il n'y a de vraiment beau que ce qui peut ne servir à rien. Tout ce qui est utile est laid », écrit-il dans la très polémique préface de son roman (Millet (org.), 1994 : 105). Baudelaire, qui lui dédicacera *Les Fleurs du Mal* en 1857, formulera un adage comparable : « la poésie [...] n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle même » (Baudelaire, 1968 : 113). Malgré la complexité des *Fleurs du Mal*, certains poèmes

révèlent une facture parnassienne. C'est de cas de « La Beauté », qui, dès son premier vers, est identifiée à « un rêve de pierre ». Le classicisme formel du recueil, le culte exigeant du sonnet et de l'alexandrin relie encore Baudelaire à l'idéal parnassien. Et ce poète lui-même n'hésite pas à faire l'éloge du sonnet, en reprenant des termes et des images chères aux tenants de l'art pour l'art. C'est dans la célèbre Lettre à Armand Fraisse, du 18 février 1860 :

[...] Parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense. Tout va bien au sonnet : la bouffonnerie, la galanterie, la passion, la rêverie, la méditation philosophique. Il y a là la beauté du métal et du minerai bien travaillé (Baudelaire, 1947: 676).

Dans le sillage de Gautier, les parnassiens prônent une poésie qui ne doit pas valoir par son contenu mais par sa recherche formelle, comparable au travail impeccable du sculpteur. Comme l'a remarqué Henri Lemaître « la frontière entre l'image et le symbole, entre la plastique et la poésie pure est parfois quelque peu incertaine » (Lemaître, 1982 : 18). Le célèbre poème « L'Art » (*Emaux et Camées*, 1852) de Théophile Gautier est souvent signalé par la critique comme une sorte de « manifeste » d'une « esthétique de difficulté recherchée », selon l'expression de Barbara Johnson (Hollier, 1993 : 698).

Dans la dernière strophe, s'adressant au poète, Gautier pose le principe du poète sculpteur :

Sculpte, lime, cisèle ;
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant (Gautier, 1947 : 142)

C'est, rappelons-le, à ce « poète impeccable, au parfait magicien ès Lettres Françaises » que Baudelaire dédicace *Les Fleurs du Mal* (1968 : 42) en 1857, prônant lui-même que « la poésie [...] n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle-même » (Baudelaire, 1968 : 113).

Cette conception du poète artisan du vers et celui de sculpteur constitue une doctrine pour un groupe assez hétéroclite de poètes réunis autour de Leconte de Lisle et de la revue *Le Parnasse contemporain*. Le premier des trois fascicules est lancé le 2 mars 1866 par Catulle Mendès chez l'éditeur Alphonse Lemerre. Il réunit une quarantaine de poètes. Certains sont des noms célèbres (Leconte de Lisle, Baudelaire, Théophile Gautier, Heredia, Banville, Sully Prudhomme); d'autres le deviendront par la suite (Mallarmé, Verlaine, François Coppée, Léon Dierx). Le succès de cette publication encourage l'éditeur à publier les premiers recueils de François Coppée et de Verlaine : c'est la naissance du mouvement parnassien. Un second *Parnasse* sera publié en 1869 ; - un troisième, en 1876 - celui où Anatole France, F. Coppée et Th. de Banville refusèrent *L'après-midi d'un faune*.

Abandonnant l'effusion au profit de l'érudition, les Parnassiens cultivent une poésie savante, formellement exigeante caractérisée par la précision du travail descriptif. Dans son *Petit Traité de poétique française* (1872), Banville va jusqu'à réduire l'essence de la poésie à la rime. Dans la même perspective, l'impassibilité assignée au langage poétique se donnait comme but de rompre avec l'esthétique romantique. Dans son poème « Les montreurs » (*Poèmes barbares* (1962)), Leconte de Lisle opposait violemment aux poètes romantiques, qui ostentent leur « cœur ensanglanté » à une « plèbe carnassière », la dignité toute impassible des Parnassiens :

[...]
Dans mon orgueil muet, dans ma tombe sans gloire,
Dussé-je m'engloutir pour l'éternité noire,
Je ne vendrai pas mon ivresse et mon mal
Je ne livrerai pas ma vie à tes huées,
Je ne danserai pas sur ton tréteau banal
Avec tes histrions et tes prostituées (Lisle, 1952 : 222)

Et Théophile de Gautier de prendre exemple, dès la « Préface » à *Emaux et camées*, sur l'isolement de Goethe :

[...]
Comme Goethe sur son divan
A Weimar s'isolait des choses
Et d'Hafiz effeuillait les roses,

Sans prendre garde à l'ouragan
Qui fouettait mes vitres fermées
Moi j'ai fait *Emaux et Camées* (Gautier, 1947 :3)

Pour la génération de Leconte de Lisle, de Baudelaire et de Flaubert, marquée par le souvenir sanglant de la révolution de 1848, puis du coup d'état de 1851, le culte du beau représentait ainsi un exil, un refuge par rapport aux troubles politiques et historiques²³. Une des explications de l'attrait des Parnassiens pour la Grèce antique²⁴ et pour la Renaissance tient à ce malaise historique qui caractérise les débuts de la III^{ème} République. Comme l'a par ailleurs remarqué Bertrand Marchal, « s'il renouait avec la tradition classique, le drapeau [du Parnasse] désignait surtout la patrie de ces apatrides du monde réel, la seule patrie idéale et inactuelle de l'Art » (*OC*, I: XXI). « Le 2 décembre m'a physiquement dépolitiqué », écrivait Baudelaire en mars 1852 (Baudelaire, 1968 : 316).

Dans la pratique, la poésie parnassienne prônait et pratiquait un resserrement du vers, imitant, avec une précision quasi scientifique, les modèles de la nature – la poésie de José-Maria de Hérédia en offre un exemple paradigmatique. Elle se révélait classique par son travail respectueux des règles de versification ; « réaliste » parce qu'elle renouait avec le projet descriptif qui avait connu son apogée avec Flaubert. Le sommet du mouvement coïncide avec la mort, en 1872, de Théophile Gautier. La publication du *Tombeau de Théophile Gautier* chez Lemerre, hommage collectif auquel participent -

²³ Il n'est pas inutile de rappeler que Leconte de Lisle avait lui-même été un fervent partisan des idées socialistes, avant la révolution de 1848.

²⁴ Le mot Parnasse évoque la montagne de Phocide, près de Delphes, où siégeait Apollon, Dieu du soleil et de la poésie, ainsi que les muses.

Victor Hugo à leur tête - de nombreux poètes français et étrangers, dont Mallarmé (Marchal, 1993 : 42), atteste cette consécration.

Comme toute la génération poétique de 1860, Mallarmé est resté attaché à l'esthétique parnassienne. C'est à l'enseigne du premier *Parnasse contemporain* qu'il fait ses véritables débuts littéraires, avec onze poèmes²⁵. Il participe également à la deuxième livraison - datée de 1869, mais sortie seulement en 1871, en raison de la guerre franco-allemande - où il publie la « Scène » d'*Hérodiade*. Mais son « Improvisation d'un faune » est refusée en juillet 1875 par le jury du *Troisième Parnasse* formé par Coppée, Banville et Anatole France, qui proscrivit également le sonnet « Beauté des Femmes » de Verlaine²⁶.

La poésie de Mallarmé comporte indéniablement des points de jointure avec l'esthétique parnassienne. Un premier point se rapporte à la perfection de la poésie de Mallarmé. Le poète, aujourd'hui encore, est reconnu et apprécié pour la maîtrise de son art : il est le joaillier de vers impeccables, l'excellent ouvrier de la langue, du rythme et du style. L'attention extrême accordée à la publication de ses textes, plus que manifeste dans la récente édition critique des *Œuvres Complètes* du poète, dans la collection « La Pléiade », rend bien compte de cela. Elle révèle que Mallarmé a pris soin de ciseler ses vers, d'année en année et d'une édition à l'autre, dans un souci permanent de recherche de perfection poétique. C'est une des caractéristiques de la poésie parnassienne.

Jusqu'en 1887, les poèmes de Mallarmé se trouvaient éparpillés dans les revues. Cette année-là, le poète décide de regrouper ses textes, et de les publier. « Il les veut parfaits et ne cesse de les corriger », observe à son tour Jean-Luc Steinmetz dans sa biographie (Steinmetz 1998^B: 267). Dans un premier temps, le poète autorise la

²⁵ Parmi les treize envoyés à Catulle Mendès. Voir la lettre du 24 avril 1866 (*CLP* : 292) où Mallarmé fait allusion à cet envoi de son « treizain de Poèmes ».

²⁶ L'irritation de Mallarmé est nette. Dans une lettre adressée à Catulle Mendès, on peut lire [...] je me croirais obligé d'aller gifler les trois juges [...] et leur flanquer mon pied quelque part... ». Voir *Corr, I*: 65 et notes.

reproduction par photolithographie des manuscrits de ses poèmes pour une édition luxueuse, publiée à quarante-sept exemplaires seulement. Après des polémiques avec plusieurs éditeurs, dont Vanier et Dujardin, c'est l'éditeur bruxellois Edmond Deman qui, nous l'avons noté plus haut, a édité les œuvres maîtresses de Mallarmé. Les lettres échangées à l'époque avec l'éditeur bruxellois révèlent le soin rare que le poète apporte au contrôle de tous les aspects de la fabrication du livre. Il prête une attention extrême à des aspects minimes comme la graphie, la ponctuation ou les majuscules.

On trouvait cette même exigence dès sa première publication au *Parnasse*. Une longue lettre adressée à Catulle Mendès, à l'approche de la parution du premier recueil, montre que le jeune poète ne veut rien laisser au hasard. Il s'empresse de demander une épreuve - « suprême grâce, demandée à genoux, écrit-il » - ; donne des précisions ; insiste sur la nécessité de retranscrire les blancs présents dans son manuscrit. Ses remarques concernant la disposition typographique des poèmes, préfigurent certains moyens utilisés dans *Un Coup de dés* pour créer « une vision simultanée de la Page »²⁷:

Je voudrais un *caractère assez serré*, qui s'adaptât à la condensation du vers, mais *de l'air entre les vers, de l'espace*, afin qu'ils se détachent les uns des autres [...] Je voudrais encore un grand blanc après chacun, un repos, car ils n'ont pas été composés pour se suivre (CLP: 294).

Dans « Crise de vers » (1892), le poète dira que « le significatif silence [...] n'est pas moins beau de composer, que le vers » (IDD : 240).

A l'instar de ses condisciples parnassiens, et comme on l'a remarqué dans *Hérésies artistiques*, Mallarmé honnissait l'esprit matérialiste et utilitaire du public bourgeois. En septembre 1867, Mallarmé annonce à Villiers de L'Isle-Adam, non sans ironie, son intention d'écrire une *Esthétique du Bourgeois*, qu'il appellerait encore *Théorie Universelle de la Laideur*. A son horizon, un seul objectif – qu'il partage avec

²⁷ « Préface » au *Coup de Dés* (IDD : 406).

son pair : « il faut que nous affolions le monstre », écrit-il (*CLP* : 369). Dès *Hérésies artistiques*, le jeune poète se donnait pour idéal un art purifié de tout élément prosaïque, afin d'aboutir à un univers indépendant de tout usage non artistique de la langue. Cette appréhension poétique du langage sollicite une nouvelle posture, qui ne peut se confondre avec le déversement lyrique cher aux romantiques, qu'il retrouve chez son ami Des Essarts. Celui-ci, en effet, « prend une poignée d'étoiles dans la voie lactée pour les semer sur le papier, et les laisser se former au hasard en constellations imprévues » (*CLP* : 161).

S'il confesse ses liens à l'esprit parnassien, c'est parce qu'il reconnaît le rôle historico-littéraire de ce courant, après plus d'un demi-siècle profondément marqué par le Romantisme. Ainsi écrit-il au poète François Coppée, le 5 décembre 1866 :

Le hasard n'entame pas un vers, écrit-il, c'est la grande chose. Nous avons, plusieurs, atteint cela (*CLP* : 329-330)

La suite de cette lettre révèle toutefois que Mallarmé ne peut se satisfaire totalement du formalisme auquel s'appliquent ses confrères. A ses yeux, le poème tire sa beauté moins de la sculpture du mot, incapable de le restituer dans toutes ses nuances, que d'un jeu de corrélations des mots dans le vers comme il en va des notes sur une gamme :

Je crois que ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots [...] se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre mais n'être que les transitions d'une gamme (*CLP* : 330)

Aussi critique-t-il, en toute bienveillance, l'entreprise de François Coppée, qui venait de lui envoyer son *Reliquaire* (Lemerre, 1866). Son travail d'orfèvre a réduit le poème à une totalité refermée :

Je crois que quelquefois vos mots vivent un peu trop de leur propre vie comme les pierreries d'une mosaïque de bijoux (*idem*)

Chez Mallarmé, pas plus qu'elle ne s'accorde aux intimismes romantiques, l'idée de poésie ne peut se confiner dans le strict formalisme parnassien. En ce sens, elle se sépare des deux esthétiques qui se sont partagé le XIX^{ème} siècle littéraire. Comme le remarque bien Bertrand Marchal, elle « tend au refus des procédures réalistes, qu'elles soient tournées vers l'extérieur (la narration et la description) ou vers l'intérieur (le lyrisme personnel) » (*OC*, I : XV).

Dans sa réponse à « l'Enquête » de Jules Huret (1891), le maître de la nouvelle école revient sur la question des limites parnassiennes pour opposer deux démarches créatrices radicalement différentes par rapport au réel et à sa représentation : la nomination, qui relève de l'imitation - *versus* l'allusion ou la suggestion, qui relève de la création :

Les Parnassiens traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. [...] les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent ; par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *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 (*IDD* : 391-392).

Ce texte, si important du point de vue théorique, est postérieur, de près de trente ans, de la genèse de l'œuvre de Mallarmé. Les réflexions et les débats dont il se fait l'écho ont toutefois constitué une entreprise de longue haleine.

Malgré son culte passionné de la beauté, l'entreprise poétique du jeune poète ne cherche pas à peindre l'objet connu - ce qui, comme il le fait observer à François Coppée, enferme le mot dans un cercle contraignant -, mais à en évoquer un autre, indépendant de toutes les formes connues de l'objet, et ce jusqu'à paraître « ne plus avoir sa couleur propre... », pour reprendre les termes de la lettre de 1866. Par là, Mallarmé rompt avec le principe imitatif de l'art parnassien. Très tôt, son projet est de

créer ce « mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire », de sorte que « l'objet nommé baigne dans une nouvelle atmosphère », pour rappeler le texte de l' « Avant-dire » au *Traité du Verbe* de René Ghil (1886).

Cette conscience linguistique nouvelle, si intrinsèque à la doctrine symboliste, se trouve à l'origine d'*Hérodiade*. Mallarmé centre son attention notamment sur le mot. Ainsi l'indique la lettre, adressée à Eugène Lefébure, en février 1865 :

La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eue, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade (*CLP* : 226).

Le nom Hérodiade possède une valeur autre que référentielle ; Mallarmé le veut indépendant de l'histoire. Son héroïne ne peut se confondre ni avec la Salammbô de Flaubert, ni avec la Salomé de Gustave Moreau, directement inspirée du récit biblique de l'épisode de la décollation de Saint-Jean Baptiste (chapitre XIV de *l'Évangile* selon Saint-Mathieu).

L'écrivain refuse également de laisser libre cours à une inspiration lyrico-romantique. Il lui préfère le mot. Dès *Hérodiade*, il y a une « disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative aux mots » (*IDD* : 248). Mallarmé ne veut pas non plus une princesse à la façon parnassienne, parée de « pierres précieuses » - pour suivre l'image de la « Réponse » à Jules Huret. Il veut une Hérodiade qui, en elle-même, *est* pierre précieuse par la force de sa dimension symbolique.

CHAPITRE II - UNE POETIQUE TRES NOUVELLE

Le travail sévère, en littérature, se manifeste et s'opère par *des refus* (Valéry, « Lettre sur Mallarmé, « Variété », 1957 : 641).

1. Le mot et l'effet

Il ressort, dans les lettres de cette époque que, dès janvier 1864, Mallarmé adopte une poétique nouvelle, tout entière tournée vers l'effet à produire. Au-delà de l'idéalisme baudelairien - qui condamne le poète à retomber dans les souffrances du spleen -, le jeune poète a bâti un poème, « l'Azur », autour du thème de l'impuissance poétique. Il s'agit moins d'exprimer un drame personnel que d'affronter le mot dans le sens de l'effet poétique, selon les principes de la *Genèse d'un poème* d'Edgar Poe²⁸. En envoyant ce poème à Cazalis, Mallarmé insiste sur le fait que c'est le pouvoir du mot qui ordonne le poème, non le hasard de l'inspiration. Il oppose donc l'ivresse lyrique et sentimentale du poète Emmanuel des Essarts, un de ses condisciples, à l'artifice poétique qu'il a résolument mis en oeuvre :

Je t'envoie enfin ce poème de l'Azur [...]. Je l'ai travaillé, ces derniers jours, et je ne te cacherai pas qu'il m'a donné infiniment de mal [...] parce que j'ai voulu rester implacablement dans mon sujet, je te jure qu'il n'y a pas un mot qui ne m'ait coûté plusieurs heures de recherche, et que le premier mot, qui revêt la première idée, outre qu'il tend par lui-même à l'*effet* général du poème, sert encore à préparer le dernier [...] Henri, qu'il y a loin de ces théories de composition littéraire à la façon dont notre Emmanuel prend une poignée d'étoiles dans la Voie lactée pour les laisser se former au hasard en constellations imprévues ! Et comme son âme enthousiaste, ivre d'inspiration, reculera d'horreur devant ma façon de travailler ! Il est le poète lyrique dans tout son admirable épanchement (CLP : 160-161).

Il énonce ainsi ce point essentiel de son projet esthétique :

²⁸ C'est sous ce titre que Baudelaire avait traduit la *Philosophy of composition* de Poe. Nous développerons un peu plus loin l'influence déterminante de Poe sur Mallarmé.

[...] l'*effet produit*, sans une dissonance, sans une fioriture, même adorable, qui distraie – voilà ce que je cherche (*idem*)

Et Mallarmé de reconnaître sa dette envers les « sévères idées que [lui] a léguées [son] grand maître Edgar Poe » - « le poème inouï du *Corbeau* a été ainsi fait, ajoute-t-il (*CLP* : 161) ». Évoquer l'objet par l'impression qu'il produit s'accorde précisément au principe de la suggestion, principe étendard de la révolution symboliste : « suggérer, voilà le rêve », déclare Mallarmé à J. Huret (1891). Également dans « Crise de Vers », il propose un « Idéalisme qui (pareillement aux fugues, aux sonates) refuse les matériaux naturels [...] pour ne garder de rien que la suggestion »²⁹ (*IDD* : 247). C'est sous ce genre de formulations qu'il caractérise la visée symboliste et la situe à l'encontre du principe mimétique contemporain, commun aux doctrines parnassienne et naturaliste.

Dans le sillage de son illustre devancier, Mallarmé propose sa propre philosophie de composition, qui relève d'un principe de *communication littéraire*³⁰ puisque que le poème ne s'accomplit vraiment que dans son interaction avec le lecteur :

L'âme du lecteur jouit absolument comme le poète a voulu qu'elle jouît - écrit-il dans la suite du texte (*idem*).

C'est toujours au nom du principe de participation effective du lecteur que, dans « La Musique et les Lettres » (1894), Mallarmé opposera l'ouverture symboliste à la *fermeture*³¹ parnassienne :

Le Parnasse instaura le vers énoncé seul sans participation d'un souffle préalable chez le lecteur (*IDD* : 368)

En octobre 1864, Mallarmé commençait *Hérodiade* sous le signe de cette même poétique - symboliste avant la lettre - : évoquer l'objet par l'impression qu'il produit :

²⁹ Cet alinéa est repris de « Vers et Prose » (daté de 1893) qui paraît chez Perrin avec un frontispice de Whistler.

³⁰ Nous avons plus haut essayé d'expliquer la notion d'obscurité chez Mallarmé à la lumière du rôle fondamental confié au lecteur par un poète qui concevait la lecture comme une énigme (« Enquête », comme une pratique (« Le Mystère dans les Lettres » ou comme un jeu (*Igitur*). Voir la section « Les défis du texte » de la Première partie.

³¹ Il critique chez les Parnassiens « la prétention d'enfermer, en l'expression, la matière des objets » (*idem*).

J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec *terreur*³² car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* (CLP : 206).

Il reprend donc, sous une nouvelle formulation, le problème essentiel du rapport du langage au réel. Alors que les parnassiens à cette époque représentent l'objet par sa description, Mallarmé veut tenter d'exprimer ce qu'il suggère ou évoque au plan subjectif. Il veut « peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit » : toute la distance de Mallarmé vis-à-vis de l'esthétique parnassienne est là. Pour forger une nouvelle poétique, le jeune poète refuse la représentation immédiate ou objective du réel. A la logique descriptive des Parnassiens, il oppose une esthétique fondant l'intensité d'impression, qui n'est pas sans annoncer la poétique de la suggestion dont l'école de 1880 fera sa pierre angulaire. L'effroi ressenti vient de la corrélation qu'il a entrevue entre la langue et l'effet. Cette association entre maîtrise du langage et effet marque une étape très importante de l'épistémologie mallarméenne : le poète a perçu que c'est dans le réseau des mots - et non dans le réel - que se situe le mystère poétique. « Au commencement est le mot », observe Bertrand Marchal³³.

Plus encore, que ce n'est pas dans le mot pris en lui-même, pour plus rare qu'il soit, mais dans la musique personnelle qui naît du texte, que réside la beauté. Or, cette musique est indissociablement liée au poète lui-même. C'est ce que met bien en évidence Jacques Ancet dans son article « le Chant sous les mots » (Ancet, 1998 : 36). Après avoir relevé certaines lectures tronquées qui mesurent Mallarmé à l'aune de la

³² Mallarmé utilise souvent des mots du champ lexical de la terreur quand il fait référence à l'écriture d'*Hérodiade*, ce qui dénote encore la rencontre déterminante avec l'œuvre du maître de Baltimore. Dans la lettre janvier 1865, par exemple, à Cazalis, il écrit : « j'ai pris un sujet effrayant dont les sensations, quand elles sont vives, sont amenées jusqu'à l'atrocité, et si elles flottent ont l'attitude étrange du mystère ».

³³ Dans sa « Notice » à la transcription des *Poésies* (Edition Deman, 1899), in *OC*, I : 1138.

négativité³⁴, ce critique décèle la présence de la ‘voix’ de Mallarmé qui surgit à même les textes et postule l’idée de « création *subjective* » (Ancet, 1998 : 40). La célèbre « disparition élocutoire du poète » si elle est, effectivement, « disparition du sujet psychologique conscient – du *moi* », elle n’est pas moins « surgissement d’une *autre subjectivité*, profondément langagière [...] qui ne peut avoir lieu que dans et par le travail d’écriture » (Ancet, 1998 : 39). Ce dédoublement n’est possible, explique toujours ce critique, que parce que « le « moi » est différent de *l’auteur*, qui, à la manière romantique s’épanche et occupe tout l’espace du poème de ses émotions, et de la « personne privée ». Devançant les idées que « Proust développera plus tard dans *Contre Sainte-Beuve*, Mallarmé sépare déjà l’homme et l’écrivain » (*idem* : 39).

Ainsi, dès qu’il y a écriture, il y a un rythme propre, ou, pour prendre l’expression de ce critique, « voix intérieure incarnée dans la matière verbale » (Ancet, 1998: 40). Les grands textes théoriques des années 1880-1890, ceux, notamment, de « Crise de Vers », insistent en effet sur la présence énonciative du poète dans l’élaboration du texte poétique et dans la manière dont il signifie. C’est parce que « *je dis : une fleur* » que « musicalement se lève [...] quelque chose d’autre que les calices sus » - c’est-à-dire, une fleur autre que les fleurs connue, la fleur « absente » du bouquet des significations conventionnelles - en toute déhiscence... Le mot est pris non dans son « emploi élémentaire », mais par la charge de rêve et de chant du *dire* du poète: « ... le dire, avant tout rêve et chant, retrouve *chez le poète*³⁵, par nécessité constitutive d’un art consacré aux fictions, sa virtualité » (*IDD* : 252).

Emile Verhaeren écrit : « le Symbolisme restaure la subjectivité » (Verhaeren, 1927 : 116), pour définir un important aspect de la nouvelle esthétique des les années 1880, à l’encontre de l’objectivité parnassienne et naturaliste. « Peindre l’effet » au

³⁴ L’auteur accuse particulièrement une certaine « modernité structuralo-formaliste » de faire de Mallarmé « son maître ès combinatoire » (Ancet, 1998 :36).

³⁵ Nous soulignons « Je dis » et « le poète ».

détriment de « la chose », comme le préconise Mallarmé à la genèse d'*Hérodiade*, c'est investir le texte de cette voix subjective *autre* ³⁶ qui, par l'effet de transposition, élève l'objet à une « existence d'art », selon le texte « Crise de Vers » (IDD : 249).

Mais une telle *élévation* est également à envisager du point de vue de la réception du texte. Les déclarations de Mallarmé dans la suite de la lettre d'octobre 1864 invitent à considérer sa perspective poétique comme un processus de communication et non pas seulement comme un processus de création. Un rôle particulièrement actif est attribué au lecteur ; c'est lui qui actualisera cet effet :

Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation (CLP : 206)

En rejoignant les propos d'« Azur » - « l'âme du lecteur jouit absolument comme le poète a voulu qu'elle jouît » - Mallarmé veut un vers qui agisse sur le lecteur ; il en appelle à ses sens, en vue d'une réception jouissante³⁷. Ce n'est pas l'éclat seul du mot - aussi « ciselé » ait-il été par le poète - qui caractérise un beau vers, mais c'est le « jeu littéraire » rendu possible par un procès de sens établi entre le poète et le lecteur via le texte. Pour les Parnassiens, l'artiste est un artisan du beau sublime, mais un simple artisan. Pour Mallarmé, le travail sur le mot vise à en enrichir le sens en jouant sur la polysémie, en créant un réseau de rapports, interdisant, aussi une lecture univoque, linéaire. Ce qu'il veut purifier, en somme, c'est donc moins le mot, que l'acte de lecture lui-même. Ainsi le préconise l'ouverture du « Mystère dans les Lettres »³⁸ :

Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers tout ce qu'il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter un sens

³⁶ On peut établir un parallèle avec Rimbaud qui affirmait « je est un autre. Tant pis pour le bois qu'il devienne violon] ». Son assertion rejoint la notion de « disparition élocutoire » de Mallarmé. On sera également sensible à l'image musicale, dans cette formule de Rimbaud, prégnante dans la poésie et dans la poétique de notre auteur.

³⁷ De sa capacité à « *demeurer le même et de devenir toujours nouveau* », pour prendre une formulation d'Umberto Eco, dans son article « Le problème de la réception » (1970 : 14).

³⁸ Rappelons que ce texte a été écrit dans le but de répondre à l'attaque lancée par Proust sur l'obscurité des symbolistes, en 1896.

même indifférent : on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue (IDD : 273).

De même que le procès de création poétique, le procès de réception est dialogique et dialectique, il doit pousser la langue en-deçà et au-delà des frontières souvent artificielles du mot pour faire surgir ces « mille rythmes d'images » qu'évoque superbement Mallarmé dans son texte « Sur Poe ». Le poète n'attribue pas au lecteur un rôle passif ou contemplatif, bien au contraire, il lui demande de « perdre [à son tour] le sens des paroles les plus familières » pour saisir les nuances les plus délicates du mot, les variations intimes du vers, du rythme et du ton, la disposition typographique de la page, des lignes, des lettres même, qui font sens aussi.

2. Une rencontre déterminante : Edgar Allan Poe

Le sens mystérieux des mots et leur potentialité immanente, Mallarmé l'a premièrement rencontré dans l'œuvre d'Edgar Poe, attentif avant tous au sens caché des choses, au sortilège du texte poétique et au refus du hasard comme principe de composition, en faveur d'une architecture poétique combinant « de puissants calculs et subtils ». Toujours dans « Sur Poe », il affirme :

Je révère l'opinion de Poe, nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique ne transparaîtra ; j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente. Eviter quelque réalité d'échafaudage demeuré autour de cette architecture spontanée et magique, n'y implique pas le manque de puissants calculs et subtils, mais on les ignore ; eux-mêmes se font, mystérieux exprès. Le chant jaillit de source innée : antérieure à un concept, si purement que refléter, au dehors, mille rythmes d'images (IDD : 396)³⁹.

L'admiration vis-à-vis du penseur d'*Eurêka*, qui retentit à partir d'« Azur » et d'*Hérodiane* - à un moment décisif où Mallarmé se sépare de la visée parnassienne de « peindre la chose » - s'est plus précocement manifestée. Dans une lettre d'avril 1876

³⁹ Manuscrit sans date retrouvé « au fonds Doucet où il est sans titre, au revers d'une feuille adressée à Charles Morice », d'après les précisions données par Yves Bonnefoy dans « L'établissement du texte » de l'édition *Igitur, Divagations, Un Coup de dés* (IDD : 436).

adressée à Sarah Whitman⁴⁰ pour lui annoncer l'envoi de sa traduction du *Corbeau*, le poète s'avoue lui-même « fasciné par l'œuvre de Poe dès [s]on enfance » (*Corr*, II: 112).

Sensible à l'incantation des vocables comme « Ulalume » ou « Nevermore », Mallarmé avait, en effet, entrepris, dès septembre 1867, « comme un legs de Baudelaire »⁴¹ (*CLP* : 368), de traduire les poèmes d'Edgar Poe. Il commença par le mythique *Corbeau*, qu'il publia en juin en 1875 chez Lesclide, avec des illustrations de son ami Manet. L'ouvrage fut d'abord refusé, en mars de la même année, par l'éditeur Lemerre, qui le considéra « absolument obscur » et « offr[ant] de telles insanités qu'il est impossible à une maison sérieuse de le publier » (*Corr*, II : 60). Comme l'observent H. Mondor et J. Austin, cette affaire Lemerre à propos du *Corbeau* préfigure celle du *Parnasse*, qui refusera, en juillet de la même année son « Improvisation du Faune »⁴² prétextant toujours l'obscurité du poète⁴³. « On se moquerait de nous ! » (*CLP*: 65), rétorqua à l'occasion Anatole France, un des membres du jury.

Mais les traductions de Poe remontent bien avant, dans la vie de Mallarmé. Depuis ses années de lycéen à Sens, en effet, il avait lu avec passion et recopié ses poèmes en langue originale, en avait même fait des traduction littérales dans son premier cahier de poèmes intitulé « Entre quatre murs » (1859-1860)⁴⁴.

⁴⁰ Fiancée à Edgar Poe en 1848 elle est peut-être l'inspiratrice d'*Annabel Lee* et d'autres poèmes. C'est sous son impulsion qu'est publié l'ouvrage *E. A. Poe and his Critics* (Providence, 1960), dont elle offrira un exemplaire à Mallarmé. *Apud* Stéphane Mallarmé, *CLP*: 11 note 2.

⁴¹ Qui était mort le 31 août.

⁴² *L'Après-midi d'un faune*, illustré par Manet, paraîtra chez Derenne en avril 1876, au même moment donc de l'exposition des tableaux du peintre, refusés par le jury du Salon.

⁴³ *L'Après-midi d'un faune*, illustré par Manet, paraîtra chez Derenne en avril 1876, au même moment donc de l'exposition des tableaux du peintre, refusés par le jury du Salon.

⁴⁴ Qui rend également perplexes les supérieurs de Mallarmé au lycée Fontanes - où il enseigne de 1872 à 1884 - : « Ceux qui lisent ces étranges élucubrations du cerveau de M. Mallarmé doivent s'étonner qu'il occupe une chaire au lycée Fontanes » écrit à cette époque le proviseur du lycée (Cité d'après Henri Mondor, 1942 : 377).

⁴⁴ Voir Steinmetz, 1998^B: 36-48.

On reconnaît la fascination depuis toujours exercée par le mot, quand, en 1871, il déclare à Catulle Mendès, avec l'humour habituel du poète - ou avec l'ironie désenchantée du professeur - : « je ne connais de l'Anglais que les mots employés dans le volume des poésies de Poe, et je les prononce, certes, bien – pour ne pas manquer au vers » (*CLP* : 493). Et en 1885, dans sa « Lettre Autobiographique » à Verlaine, le poète réaffirme qu'il a « appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe » (*IDD* : 373).

On n'aurait garde d'oublier l'influence déterminante de cet auteur américain que la France littéraire porte au pinacle du milieu du XIXe siècle grâce, notamment, aux traductions de Charles Baudelaire (*Histoires extraordinaires*, 1856-1858). Jefferson Humphries signale la fortune paradoxale de cet auteur, reconnu en France au XX^{ème} siècle encore comme « l'un des saints du surréalisme », alors que, dans son pays d'origine « son œuvre est généralement considérée [...] comme mineure, faible et porteuse d'effets comiques involontaires » (Hollier, 1993 : 680). Dans son article suggestivement intitulé « 1853, *Edgar Poe*, made in France » (Hollier, 1993 : 679-683), l'auteur soutient que « les contresens de Baudelaire et de ses héritiers et les contraintes de la langue française améliorèrent Poe en faisant de lui un écrivain français » et que « s'il exerça une influence sur les auteurs américains modernes c'est parce que ceux-ci ont lu Baudelaire, Mallarmé... » (Hollier, 1993 : 682).

L'évocation du génie de Poe est également présente dans l'œuvre proprement poétique de Mallarmé. Dans le sonnet « Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change », écrit en guise de « tombeau »⁴⁵, Poe est célébré comme la figure emblématique du poète. On pourra dès lors remarquer que son nom-même enserme de façon condensée le

⁴⁵ Ce sonnet est initialement rédigé en anglais pour le recueil *Edgar Allan Poe, a Memorial Volume*, commémoratif de l'inauguration d'une statue sur la tombe de Poe. Il sera repris en français en tête des deux éditions des *Poèmes de Poe*, traduits par Mallarmé (Deman, 1888 et Vanier 1889). Voir à ce propos les « Notes » de Bertrand Marchal dans *O, I* : 1192-94.

mot poète⁴⁶. Surtout, la charge symbolique de ce raccourci tient au fait que même le mot le plus « direct » de tous – le nom du poète – s’autonomise de sa charge référentielle, accomplissant ce que Mallarmé écrit dans « Tennyson vu d’ici » : « le nom du poète mystérieusement se refait avec le texte entier qui, de l’union des mots entre eux, arrive à n’en former qu’un, celui-là significatif, résumé de toute l’âme » (*IDD* : 150).

C’est justement ce pouvoir mystérieux du mot, apte à dévoiler « le nuage précieux, flottant sur l’intime gouffre de chaque pensée », comme le dit si bien « Le Mystère dans les Lettres » (*IDD* : 275) que le poète a tôt reconnu et admiré chez l’auteur du *Corbeau*.

HOMMAGE

Tel qu’en lui-même enfin l’éternité le change,
Le Poète suscite avec son glaive nu
Son siècle de n’avoir pas connu
Que la mort triomphait dans cette voix étrange !

Eux, comme un vil sursaut d’hydre oyant jadis l’ange
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu
Proclamèrent très haut le sortilège bu
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange

Du sol et de la nue hostiles ô grief !
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief
Dont la tombe de Poe éblouissante s’orne,
Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur (*OC*, I: 98)

Poe est la figure emblématique du « Poète » - la graphie est signifiante – car il est celui qui a su « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », à rebours de son siècle « épouvanté », de l’« hostilité » et du « Blasphème » de la foule qui n’a pas compris son langage nouveau (« voix étrange »)⁴⁷. En définitive, est poète celui qui, à

⁴⁶ Plusieurs critiques (Marchal, Bénichou, Benoît) ont signalé ce raccourci exemplaire.

⁴⁷ Bertrand Marchal rapproche ce refus de Poe de « se plier à l’usage commun de la langue » des positions de Mallarmé dans « Crise de Vers » vis-à-vis de « l’universel reportage » (Marchal, 1983 : 195 et note).

l'image de Poe, emprunte les mots du langage courant pour leur conférer un sens plus riche, forçant, ainsi, le lecteur à pénétrer le texte plus profondément. « Poétisé », le mot se dégage du joug des significations conventionnelles et s'ouvre à des acceptions nouvelles, grâce à ce « sortilège » qu'évoque le poème, mot que Mallarmé utilise également dans le poème critique « Magie » pour définir la poésie (IDD :302).

Dans son introduction au *Livre des Quatre Corbeaux*, Claude Michel Cluny énonce la bipolarité fondamentale qui caractérise l'œuvre de Poe, dans la mesure où une rigoureuse lucidité y coexiste avec l'invention verbale :

[...] son génie sait conjuguer la rigueur et l'incroyable, le rêve et la précision. Il apparaît comme un classique envahi par le délire, ou, pour ses compatriotes éberlués par ses poèmes hermétiques, celui qui a enfermé « l'Ange du bizarre » dans la cage du formalisme baroque. Dans l'expression de l'horreur même, Poe demeure l'écrivain raffiné et perfectionniste capable de laisser croire à son suprême et paisible pouvoir sur les démons de la raison. Et cela, grâce à son travail de lime incessant, à la surprenante beauté de ses machines à faire peur, dépecer, enfouir, effacer... (Cluny, 1998 : 44)

Il ne nous semble pas excessif d'affirmer que telle est également la conception de la création poétique de Mallarmé. Son œuvre concilie admirablement ces deux pôles, non forcément antagoniques : intelligence et imagination ; formalisme - par la précision de sa forme esthétique - et vision pénétrante - par sa profondeur métaphysique- ; obscurité déconcertante et clarté radieuse, latente, prête à faire surface, telle « une rose dans les ténèbres » (« Surgi de la croupe et du bond », *OC*, I: 42). Catulle Mendès est le premier à signaler cette parenté. Dans *La Vogue Parisienne* du 22 janvier 1869, le poète parnassien caractérise les pièces de Mallarmé comme « toujours bizarres, souvent parfaites » et ajoute : « Edgar Poe eût aimé ce poète nouveau qui étonna Baudelaire » (Steinmetz, 1998^B : 125-126).

Mallarmé a reconnu l'influence qu'a exercée sur lui la lecture *Genèse d'un poème (Philosophy of composition)*, au moment où il composait « L'Azur », puis

Hérodiade. Cette explication rationnelle du mode de composition du « Corbeau » lui a révélé une conception de poésie comme un exercice poétique déterminé par la recherche des effets du texte sur le lecteur. D'un point de vue théorique, l'auteur de la *Philosophie of composition* a aussi marqué Mallarmé par sa conception de l'œuvre d'art comme construction ou système de liens savamment calculés, à contre-pied des hasards de l'inspiration. Poe l'a ainsi énoncé :

Je crois pouvoir me vanter [...] qu'aucun point de ma composition n'a été abandonné au hasard et que l'œuvre entière a marché pas à pas vers sa solution, avec la précision et la logique rigoureuse d'un problème mathématique⁴⁸.

Aux yeux de l'auteur américain, ce qui caractérise l'œuvre d'art et ce qui la rend parfaitement autonome vis-à-vis de la réalité c'est cette idée de « composition » - inscrite dans le titre de l'essai – ou de « construction » (Baudelaire, 1968 : 353). L'« esprit géométrique » de Poe, pour prendre l'expression pascalienne que lui a attribué Rémy de Gourmont dans ses *Promenades littéraires*, a visiblement séduit l'auteur du *Coup de Dés*, exemple parfait de la veine figurale ou géométrique du poète. Dans un poème jouant sur plusieurs systèmes de signes – verbaux, picturaux, musicaux - le raisonnement est une condition obligatoire à la lecture. En somme, il interpelle une lecture aussi consciente et analytique que celle qui a opéré dans l'élaboration de l'œuvre.

Mais l'idée de l'œuvre comme construction ou comme système agencé de structures et de rapports se trouve déjà à l'autre bout de la vie de Mallarmé. Il est intéressant de parcourir quelques lettres de cette première époque qui montrent que c'est sur cette idée de fond que Mallarmé bâtit sa propre œuvre. En 1866, Mallarmé présentait *Hérodiade* comme une des « colonnes salomoniques de ce Temple » que

⁴⁸ Cité par Baudelaire dans ses *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* (Baudelaire, 1968 :353).

serait son « Œuvre », pour laquelle il s'assignait vingt ans de travail (CLP: 335). Au cours de cette même année 1866, à cinq reprises au moins, il fait référence à son travail en utilisant des images structurales. En avril, il envoie à Cazalis le « plan de [s]on volume lyrique » ; en mai il jette « les fondements d'un livre sur le Beau » et en juillet il écrit : « tout est si bien ordonné en moi, qu'à mesure, maintenant, qu'une sensation m'arrive, elle se transfigure et va d'elle-même se caser dans tel livre et tel poème » ; il précise, un peu plus loin, qu'il vient de « jeter le plan de [s]on œuvre entier ». En août, il promet à Aubanel de lui révéler la « délimitation générale » de son œuvre et, en décembre, il écrit à Verlaine « ne livrer [s]on œuvre qu'à la fois, parfaite et quand [il] ne pour[a] plus que décroître ». En mai 1867, il confie à Cazalis qu'il vient « à l'heure de la Synthèse, de délimiter l' « Œuvre » qui sera l'image de ce développement » et, le 24 septembre, il révèle à Villiers qu'il lui « reste la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres ». En juillet 1868, il réaffirme que son « œuvre est si bien préparé et hiérarchisé » qu'il ne saurait « sans endommager quelque'une de [s]es impressions étagées rien en enlever ». En mars 1871, Mallarmé annonce à Cazalis qu'il va redevenir « un littérateur pur et simple » (CLP: 496). L'œuvre à venir se structure dans son esprit d'un point de vue « strictement *littéraire* » :

Un volume de Contes rêvé. Un volume de Poésie, entrevue et fredonné.
Un volume de critique, soit ce qu'on appelait hier l'Univers, considéré du point de vue strictement *littéraire* (*idem*).

On retrouve là encore l'idée de Poe sur la disposition de l'œuvre comme facteur de sens et de beauté. Il est en tout cas manifeste qu'à l'instar des principes de Poe, chez Mallarmé, le travail poétique provient d'une préméditation qui lie le souci d'architecture

au besoin de Beauté⁴⁹, qui est le but suprême de l'œuvre d'art, que le poète cherche à atteindre par un travail conscient sur le langage poétique.

La «Lettre Autobiographique» de 1885, révèle que le projet du «Grand Œuvre» procède d'une architecture d'ensemble. Evoqué comme une obsédante et interminable quête alchimique, ce «Livre» obéit à la perspective «strictement littéraire» de 1871, inspirée de Poe, puisqu'il refuse le hasard :

[...] un livre qui soit un livre, architectural et prémédité et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses. J'irai plus loin, je dirai : le livre, persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un... (IDD : 373)

Malgré son désaccord vis-à-vis de la méthode de René Ghil, qui est allé, à ses yeux, trop loin dans la tentative de «tout reprendre à la musique», comme il lui écrit à propos du *Traité du Verbe*, le maître du Symbolisme ne peut s'empêcher de noter positivement la vue d'ensemble selon laquelle il l'annonça. L'expression préfigure celle de la «Lettre autobiographique»⁵⁰, la visée rappelle celle de Mallarmé lui-même :

Ce que je loue [...] c'est cette tentative de poser dès le début de la vie la première assise d'un travail dont l'architecture est sue dès aujourd'hui de vous ; et de ne point produire (fût-ce des merveilles) au hasard (*Corr*, II : 286)

Ce goût pour l'organisation au détriment du hasard se retrouve en 1886 au niveau du vers – qui doit «nie[r] le hasard demeuré aux termes» - et dans sa préférence pour un «mot total, neuf, étranger à la langue» (IDD : 252).

L'œuvre n'est rien, aux yeux de Mallarmé, sans la délinéation préalable d'une organique, sans un travail patient («une patience d'alchimiste», confie-t-il dans la «Lettre Autobiographique») sur le mot, sur le vers en vue d'instituer un «effet». Or, elle naît, en faisant allusion au Finale d'*Hérodiade*, de «l'hésitation entre la chair et l'astre», d'un rapport d'équilibre entre le détail concret et l'organisation globale. Cette

⁴⁹ A l'image d'autres tels que Rêve, Poésie, Œuvre, Esthétique, ce mot apparaît souvent sous la plume du poète avec une majuscule.

⁵⁰ La lettre à Ghil est de mars 1885; celle à Verlaine de novembre de la même année.

conciliation de ces deux principes - affinement du détail et définition de la structure -, fait « l'unanime convergence » de l'art de Mallarmé, selon la lecture d'Albert Mockel :

Contrairement au génie français, pur et simplificateur, Stéphane Mallarmé est frappé surtout par la complexité des phénomènes. Il s'est émerveillé de leurs contacts réciproques et de la multiplicité infinie de leurs rapports, dont son art élucide l'unanime convergence (Mockel, 1962 : 196).

Au point d'intersection de cette « convergence » il y a le poète, engagé dans la création d'images, de mots, qu'il met en relation les uns avec les autres, tel ce jeu de rapports miroitants et d'échos associé par Emile Verhaeren aux phrases de Mallarmé. Cette dialectique entre réflexion et rêverie constitue la dynamique essentielle de l'écriture mallarméenne, comme l'a montré Jean-Pierre Richard dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé* :

[...] le besoin de netteté et le goût du vague venant, sous diverses formes, s'y faire face et s'y équilibrer (Richard, 1961 : 450)

Dès lors, réflexion et sens s'entrelacent pour composer ce tissu de mots, de vers ou de groupement de vers, qui sera à son tour source d'images, d'impressions, de rythmes inédits, inouïs. Dans la lettre à Théodore Aubanel, datée du 28 juillet 1866, Mallarmé a précisément comparé sa démarche créatrice au travail de l'araignée, solidement accrochée au centre de sa toile, tissant et reliant les fils :

J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon Oeuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, centre de moi-même où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai *aux points de rencontre* de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la Beauté (CLP : 316).

L'image du tissage et celle de la dentelle seront employées dans « L'action restreinte » (« Quant au Livre »), pour évoquer l'écriture du « divin bouquin », « noir

sur blanc » - contrairement à l'alphabet stellaire, précise Mallarmé, qui, lui, s'écrit blanc sur noir :

Tu remarquas, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc.

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini tissé par mille, chacun selon le fil ou prolongement ignoré son secret, assemble des entrelacs distants où dort un luxe à inventorier, stryge, nœud, feuillages et présenter (*IDD* : 254).

Dans un article de *La Dernière mode*, du 6 décembre 1874, le rédacteur conseillait la lecture d'une grammaire en utilisant déjà cette image du « pli de sombre dentelle », pour évoquer la langue qui, écrit-il :

[...] loin de livrer au hasard sa formation, est composée à l'égal d'un merveilleux ouvrage de broderie ou de dentelle : pas un fil de l'idée qui se perde, celui-ci se cache mais pour reparaître un peu plus loin uni à celui-là ; tous s'assemblent en un dessin, complexe ou simple, idéal, et que retient à jamais la mémoire, non ! l'instinct d'harmonie que, grand ou jeune, on a en soi (*EA* : 264).

La réalisation de l'œuvre doit, aux yeux de Mallarmé, concilier ces deux caractéristiques de la dentelle : précision et subtilité. C'est pourquoi il a tout de suite été sensible à la qualité éminemment artistique de la poésie de Georges Rodenbach. Dans les termes utilisés pour analyser l'œuvre de son jeune confrère belge, on trouve précisément les couples « subtil » et « précis » ; « délicatesse » et « netteté », qu'il retrouve dans les broderies typiquement flamandes :

Son art est *subtil* et *précis*. Je le compare aux dentelles et aux orfèvreries des Flandres, où la *délicatesse* du point, l'extrême complication des motifs apparaissent *nettement*, grâce au fini du travail (Ruchon, [éd] 1949 :119)

Le style de Rodenbach tient, aux yeux de Mallarmé, de la spécificité de sa « broderie », dont les contours relèvent d'un geste typiquement flamand. Malgré ces différences d'esprit, les deux poètes ont produit une poésie très travaillée au niveau de

la forme, très subtile, au niveau du détail, par le souci du mot suggestif, susceptible de substituer à la présence concrète de l'objet son évocation ou « l'idée même ou suave », capable, pour reprendre Jean-Pierre Richard, « d'aérer la lourdeur commune du langage, de rendre ce dernier transparent, perméable à toutes les fantaisies » (Richard, 1961 : 391).

« Je crois que pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps- ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes de violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux » (*CLP* : 353) écrivait le poète à E. Lefébure, le 27 mai 1867. Tel l'effet d'unisson du violon, l'œuvre réunit le corps et les cordes intimes, la pensée et la parole et c'est précisément en raison de cet accord particulier qu'elle véhicule une musique particulière, indissociable de la voix intérieure du poète - et l'on peut ainsi percevoir son « chant sous les mots », pour revenir à la formulation de Jacques Ancet.

La prise en compte de la voix personnelle de chaque poète est précisément ce que préconise le maître français, quand il énonce les « défis » que lance la contemporaine « Crise de Vers » :

Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer ; et pour cela, selon la flûte ou la viole de chacun (*IDD* : 244).

C'est dans cette prise en compte du rôle de la parole poétique dans la poésie que la conception d'œuvre de Mallarmé se sépare de celle de « l'art pur » et de « l'art pour l'art » défendue par la génération parnassienne - qui est sa propre génération littéraire - et dénote une visée esthétique incomparablement plus riche. L'œuvre doit, à ses yeux, suspendre la visée référentielle et la représentation mimétique pour être suggestive ou allusive, mais pour cela même elle est profondément liée au poète. Le poète est sensible, d'abord, au mystère et au pouvoir incantatoire des mots, qui se sont ouverts à son esprit comme de merveilleuses grenades, en nous souvenant d'*Hérodiade*. Le poète

a donc pour tâche d'exhumer ces mots, de leur donner « un sens plus pur », comme il l'écrit dans le « Tombeau » de Poe. Cette attitude ne se confond ni avec le lyrisme romantique ni avec l'impassibilité parnassienne. Dès ses premiers textes de réflexion sur son travail poétique, comme dès ses premières productions, Mallarmé se révèle soucieux de se livrer à une exploitation non dénotative mais purement connotative du langage pour en saisir toutes les potentialités latentes, au mépris de la surface des choses, de la vraisemblance et du réalisme. A ses yeux, la poésie est déjà un art d'allégorie, elle ne décrit rien, elle ne nomme pas directement, elle transpose toujours.

Sa conception de la création littéraire, qu'il inscrit dans le sillage avoué d'Edgar Poe, est un savant dosage de rigueur et d'ambiguïté, un rapport d'équilibre entre le détail concret et l'organisation globale. « Architecte », le poète a un souci extrême de la construction, ce qui répond à sa volonté réaffirmée, des lettres des années 1860 à la « Lettre Autobiographique » de 1885, d'abolir le hasard. Sa poésie fait preuve d'« une magnifique organisation de poète [...] qui se fourvoie dans des abstractions et des bizarreries inouïes » comme l'observait bien, à cette époque⁵¹, Théodore Aubanel, qui était un des interlocuteurs privilégiés de Mallarmé. Mais le poète architecte est également celui qui, dès 1865, aime à faire miroiter les mots jusqu'à ce qu'ils paraissent « ne plus avoir leur couleur propre mais n'être que les transitions d'une gamme », comme il l'a suggéré à François Coppée ; c'est-à-dire jusqu'à ce qu'ils abolissent l'objet « su » - de la réalité pour en suggérer un autre « absent du bouquet » des sens connus.

Pour Mallarmé, la poésie n'est pas un calque de la réalité mais un travail conscient et volontaire sur le langage dans le sens de l'effacement de la charge dénotative des mots, au profit de la multiplication de leurs connotations. A cet égard

⁵¹ Lettre de Th. Aubanel à Ludovic Legré du 16 août 1866, citée par J.-L. Steinmetz (1998^B: 110).

encore, l'œuvre d'Edgar Poe s'est avéré à ses yeux un exemple primordial, par sa « remise en cause de la nature même de l'art », pour rappeler C. Cluny (Cluny, 1998 : 32). Dans son introduction au *Livre des Quatre Corbeaux*, l'auteur énonce avec clarté le principe de composition autonome de l'œuvre d'art, intrinsèque à la pensée de Poe :

La poésie, la peinture existent parce qu'elles recréent, non par leur prétexte (Cluny, 1998 : 45).

De la première à la dernière œuvre, Mallarmé ne cessera d'écrire que l'œuvre d'art produit une réalité séparée différente et un univers parfaitement autonome. Cette question de la fiction s'est posée de façon consciente et systématique à son esprit à partir de la « crise métaphysique » de Tournon du printemps 1866 et des quatre années qui suivirent, au cours desquelles, ayant découvert l'architecture du grand œuvre, Mallarmé a pu, définitivement, conjurer l'impuissance créatrice et liquider sa névrose d'absolu. En mars 1871, le poète peut affirmer à Henri Cazalis :

Mon œuvre n'est plus un mythe. (Un volume de Contes rêvé. Un volume de Poésie, entrevu et fredonné. Un volume de Critique, soit ce qu'on appelait hier l'Univers, considéré du point de vue strictement *littéraire*. En somme les matinées de vingt ans (CLP : 496).

*Igitur*⁵² aura constitué la dernière étape de ce ressaisissement puisqu'il a réussi son but qui était de, « terrasser le vieux monstre de l'Impuissance », comme l'annonçait le poète à Cazalis en novembre 1869 (CLP : 451).

On a vu combien chez le poète le raisonnement est une condition incontournable à la création. Ses lettres manifestent précisément qu'avec la « crise » du Printemps 1866 à Tournon, Mallarmé franchit une étape décisive de sa pensée poétique et envisage une relation nouvelle entre le langage et le réel. C'est ce que nous allons voir par la suite.

⁵² Inspiré de *La chute de la maison Usher* de Poe, d'après les « Notes » de Bertrand Marchal (O, I : 1346-1350).

3. De la crise à la découverte de la Fiction

La construction de la pensée poétique de Mallarmé, qui subit l'influence avouée de Poe, a connu l'épreuve d'une crise métaphysique au cours de laquelle le jeune poète vit une expérience proprement mystique de la poésie. Cette crise, de laquelle le nom de Tournon reste aujourd'hui inséparable, Mallarmé l'a vécue au plus profond de la « nuit d'Idumée », c'est-à-dire dans les froides nuits de Tournon où il travaille à *Hérodiade*, précisément avec l'idée qu'elle doit lui permettre de réaliser une « poétique très nouvelle ». A cette poétique s'attache, comme nous l'avons vu, l'idée d'un labeur très exigeant, tributaire d'une conception de l'œuvre comme composition, tout opposée, donc, au hasard. S'agissant d'un moment crucial pour la compréhension de sa démarche et de sa poétique, il convient de s'y arrêter et de parcourir, notamment, les lettres dans lesquelles le poète évoque son travail et des difficultés auxquelles il se heurte.

C'est donc l'époque où Mallarmé travaille à *Hérodiade*, dont il vient de composer, avec acharnement, une première version de l'« ouverture musicale ». Selon ses propres mots, destinés à Catulle Mendès, ce commencement s'est avéré la partie « la plus difficile de l'œuvre » (CLP : 295). « J'en étais à une phrase de vingt-deux vers, sur un seul verbe, et encore, très effacé la seule fois qu'il se présente », ajoute-t-il, ce qui donne la mesure des proportions que cet ouvrage avait pris dans son esprit. La lettre adressée, quatre jours plus tard, à Henri Cazalis révèle que le poète est satisfait de son travail, puisque, même si l'ouverture reste à l'état d'ébauche, il peut « dire sans présomption qu'elle sera d'un effet inouï » et *Hérodiade*, qu'il s'assigne « encore trois ou quatre hivers pour achever » sera, résolument, « un Poème digne de Poe et que les siens ne surpasseront pas » (CLP : 297).

Or, l'affrontement du vers a conduit le poète dans des territoires inconnus et lui a fait subir l'expérience du Néant. Ainsi en témoigne la même lettre du 28 avril 1866, qui, à bien des égards, est un texte charnière dans l'œuvre de Mallarmé :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Ame et les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qu'est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume lyrique, et tel sera peut-être son titre, La Gloire du Mensonge, le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré ! (*CLP* : 298).

La rencontre du Néant a été proprement dramatique : elle a déclenché une prise de conscience du caractère fragile, éphémère et contingent de l'existence, jusqu'à la perte de la foi en l'univers et, qui plus est, en soi-même. Au-delà de l'homme, c'est le poète lui-même qui apparaît bouleversé par ce double « rien » ; il se dit « trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie ». Cette découverte toutefois, - « Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière » - se revêt d'une ambivalence féconde, si nous lisons la suite de la phrase. L'adversative *mais*, l'adverbe *bien*, l'adjectif *sublime* et le verbe *inventer* réactivent la problématique, d'un point de vue moins ontologique et plus littéraire. Le choix même des mots dénote que la crise de confiance, voire le doute écrasant quant à l'existence d'une vérité autre que le Néant, se transforme en prise de conscience des réelles potentialités de création qui s'offrent au poète. « Vaine forme de la matière » qu'il soit, le poète a la capacité d'inventer les formes et les signes, qui plus est, *sublimes*, c'est-à-dire plus beaux que dans la réalité. Le pouvoir attribué à l'invention est de tel ordre que le poète va jusqu'à renverser l'idée

co-substantielle à toute religion. À la perspective d'un Dieu créateur du Verbe, Mallarmé oppose l'idée que Dieu lui-même est le fruit de la capacité d'invention verbale de l'homme. Désormais, l'idée de croyance sera essentiellement ramenée à l'entreprise poétique. A l'évidence de la vérité du Néant, le poète se tourne vers « le glorieux mensonge » qu'est la littérature.

Cette sorte de négation spirituelle a donc constitué l'embrayeur fondamental pour la recherche du sens. Si l'accès à l'Idéal, au Rêve, est impossible, le mystère peut – et doit – se découvrir derrière l'écran du visible. Ayant compris que l'on ne peut atteindre l'Idéal, Mallarmé découvre que c'est sur le papier, en connaissance de cause et des moyens qui sont offerts au poète, qu'il faut scruter le mystère. Scruter le mystère c'est dépasser le pur réalisme et les explications « matérialistes » de l'univers pour découvrir des affinités secrètes et essentielles. Sur ce point, sa pensée ne variera pas. De sa « Lettre autobiographique » à Verlaine (1885), où le poète confie que l'objectif de son œuvre est de tenter « l'explication orphique de la terre », à la fameuse « Définition de la poésie » (1886) où le maître des Symbolistes prône que la « Poésie est le langage humain ramené à son rythme essentiel du sens mystérieux des aspects de l'existence », qu'elle « doue d'authenticité notre séjour » et qu'elle « constitue la seule tâche spirituelle », à « La Musique et les Lettres » (1894) où il écrit que « l'acte d'écrire se scruta jusqu'à son origine » (*IDD* :352), au « Livre, instrument spirituel » (1895) où le poète, « revendique [...] que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (*IDD* :267) : c'est toujours le pouvoir de l'entreprise poétique d'aller au-delà du réel pour découvrir des analogies secrètes entre l'homme et l'univers qui est proclamé.

De la « crise » à la découverte de la « Fiction » : peut-être l'aspiration à l'idéal ne s'effacera-t-elle pas complètement, mais le poète *sait* qu'il ne pourra trouver la beauté que dans les forces régénératrices du Verbe. La position de Bertrand Marchal est

à ce sujet péremptoire. La « crise » du printemps 1866 marque à ses yeux « la mort du « vieux Rêve » (rêve religieux, rêve baudelairien d'un au-delà idéal) et [la] naissance du génie humain » (*OC*, I, : 1184). Elle marque également une nouvelle étape dans l'œuvre du poète « [le] passage d'un idéalisme métaphysique à un idéalisme poétique » (*idem*).

Aussi, plutôt que de se complaire dans l'acceptation de l'évidence « nous ne sommes que de vaines formes de la matière », la démarche du poète est-elle d'inverser l'obstacle en moyen (« mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre Ame »). Puisque le « Rien » est la vérité, le geste poétique ne peut fondamentalement en donner que l'illusion, que « le spectacle », pour reprendre les termes de la lettre. L'intention du poète n'est alors pas de tenter de saisir l'idéal, ou de dire l'infamale dialectique qui oppose le réel à l'idéal – tel avait été l'élan de Baudelaire ; l'intention du poète n'est pas non plus d'essayer de révéler l'idéal aux autres hommes – comme chez Hugo qui, au seuil de *La légende des siècles* (1857) clamait comme devoir pour le poète, celui de participer à « l'immense mouvement d'ascension vers la lumière » (Hugo, 1985 : 568).

Chez Mallarmé, le revirement est total. L'interrogation du sens est moins quête spirituelle que geste esthétique, à travers lequel, au détriment de toute stabilité référentielle, l'œuvre affirme sa divine Beauté. Plus encore, l'idéal mallarméen est un « Glorieux Mensonge », ou ce qu'il dénommera « leurre » (*IDD* : 356) dans « La Musique et les Lettres ». Le passage suivant, de ce même essai, crée des effets d'écho avec la lettre d'avril 1866 : « Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est » (*IDD* : 356) y prône-t-il. Or, écrit-il toujours, la poésie, quant à elle, « palpite d'impatience à la possibilité d'autre chose » (*ibidem*). Et c'est dans ce « manque » dans cet « au-delà virtuel » - ou dans ce « Rien », pour reprendre la formulation de la lettre à Cazalis - que ce trouve le principe même de la littérature : « car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en

public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale, ou rien » (*IDD* : 356).

La fiction c'est donc écrire, c'est créer, à partir du « Rien ». Ce mot, si important dans la lettre de 1866, ouvre précisément le recueil *Poésies*⁵³, car, pour négativement connoté qu'il puisse paraître, il ne condense pas moins les potentialités du jeu qu'est, aux yeux de Mallarmé, la « Fiction ou Poésie » (*IDD* : 237). Par le langage poétique, le mot - même un mot aussi « négatif » - s'élève au-delà de son sens et acquiert de nouvelles significations - autrement non actualisées. Pour prendre une expression tout à fait suggestive employée par le poète dans ses brouillons du « Livre », l'œuvre :

Est – et pas, elle est fictivement, conditionnelle, (littérairement) (Schérer, 1957 :28(A))

C'est ce que dit aussi le passage de « l'Avant-Dire » (1886), qui reprend le terme « fiction » :

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité (*IDD* : 252)

Trois quarts de siècle avant Roman Jakobson, Mallarmé définissait l'œuvre d'art en termes de fonction poétique du langage⁵⁴. Le langage artistique se distingue du langage quotidien par sa dimension fictionnelle. C'est de cette fictionalité qu'il tire sa spécificité. Un tel postulat implique dès lors une tout autre conception de représentation, non plus directe, « objective » et dénotative mais allusive, suggestive et connotative.

⁵³ Nous nous sommes plus haut arrêtés sur ce poème « Salut » qui ouvre le recueil : « Rien, cette écume, vierge vers/ A ne désigner que la coupe /Telle au loin se noie une troupe/ De sirènes mainte à l'envers... ».

⁵⁴ Roman Jakobson suit une terminologie assez semblable, lorsqu'il recense six fonctions du langage, correspondant chacune à un facteur de la communication en 1963 dans *Essais de Linguistique générale*. Il distingue notamment la fonction poétique « fonction dominante, déterminante [de l'art du langage] » (Jakobson, 1978 : 218) de la fonction référentielle simplement dénotative (*idem*, 213-215). Dans *Questions de Poétique* également, l'auteur fonde la littérarité sur la fonction esthétique du langage : « La poésie, c'est le langage dans sa fonction esthétique. Ainsi l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (Jakobson, 1973 :16).

N'est-ce pas ce que voulait Mallarmé dès 1864 se proposant de « peindre non la chose mais l'effet » ? Ce choix d'un nouveau mode de représentation, « fictionnel », virtuel, poétique en somme, se trouve posé dès 1866.

Le travail poétique a joué un rôle crucial dans la révélation mallarméenne associée à la découverte du pouvoir de la fiction. Comme l'observe Bertrand Marchal, « ce n'est pas par des spéculations philosophiques que Mallarmé a découvert le néant, mais en creusant le vers, et ce vers est celui d'*Hérodiade* » (Mallarmé, *OC*, I : 1413). Au poète qui contemplait l'univers, à celui qui s'élevait, s'est substitué celui qui scrute le dedans mystérieux, ce monde intérieur, de l'âme ou de l'idée.

De l'extérieur vers l'intérieur : telle est la perspective qui sous-tendra *Hérodiade*, *L'après-midi d'un Faune*, puis *Igitur*, ou dans les « Notes » en vue du Livre, qu'il commence à rédiger à cette même époque. Ce monde nouveau, il le recrée par une sorte de transposition de la réalité matérielle en réalité proprement fictionnelle. L'emploi de majuscules pour les mots « Rien », « Gloire », « Mensonge », « Univers », « Terre » met en évidence le principe qui, à ses yeux commande les lettres et qui est ce nouveau rapport du poète avec le réel.

La littérature comme représentation mimétique du réel, ou comme représentation de soi - qui est celle des antécédents de Mallarmé (Banville, Hugo, et même Baudelaire)- se trouve donc condamnée. Comme l'a préconisé le texte *Hérésies artistiques* et la genèse du poème « Azur », celle même d'*Hérodiade*, l'idée d'une poétique nouvelle, inséparable des soupçons concernant les procédures narratives et descriptives, devient une poétique de « l'effet à produire ». Ce que veut Mallarmé c'est que l'œuvre poétique soit reçue et déchiffrée non comme un « objet » mais par l'impression qu'il suggère, et que la matière même de la langue s'accorde à la fugacité de l'idée.

« Chanter en désespéré », pour revenir à cette importante lettre d'avril 1866, équivaut à tenter « l'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence », en rappelant la « Lettre Autobiographique » de 1885. On sait la ferveur avec laquelle le poète continuera, dans ses œuvres, à envisager « l'insolite mystère »⁵⁵ qui donne la matière de l'œuvre et qu'il appellera aussi « Le Mystère dans les Lettres » (1896). Dans cet essai, le poète formule ainsi cette poétique du mystère :

Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun ; [...] cette réalité s'agite, ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagamment (*IDD* : 274)

Mallarmé entrevoit dès Tournon de nouveaux rapports entre l'homme et l'univers. Tel est alors ce que la descente dans le néant lui a appris: il y a une réalité mystérieuse et pleine de sens à appréhender derrière les apparences, des relations secrètes entre les êtres et les choses à capter. Dans son cheminement, tel Orphée, poète musicien et chanteur, traversant les enfers, il découvre le « Rien » qui est la vérité et qu'il ne lui reste donc qu'à « chanter en désespéré [...] les glorieux mensonges ». Son élan vers l'essence renie la réalité matérielle. L'élan poétique est abstraction, c'est-à-dire quête d'un monde purifié, monde intérieur et mystérieux de l'âme ou de l'idée que le poète, attentif aux analogies, se doit de transposer dans son œuvre.

« La divine transposition va du fait à l'idéal » corrobore le poète au temps de « Crise de Vers ». Ce dont il est question dans cette lettre de 1866 c'est que la poésie n'aura désormais plus à renvoyer à la réalité, mais elle se référera à cette « *autre chose* » par delà le réel, un « idéal » qui, comme nous l'avons indiqué plus haut, n'intéresse le poète que parce qu'il est « embrayeur de fiction » et lui permet de « scruter » l'acte d'écrire. Dans « La Musique et les Lettres » (1894), Mallarmé l'affirme hautement :

⁵⁵ Nous faisons référence au très beau sonnet « Quand l'ombre menaça de la fatale loi », publié dans « Les Poètes Maudits », en 1883 et repris dans *Poésies* (1887). Le vers qui précède celui que nous citons a une structure assez identique à une phrase de la lettre d'avril 1866 : « Oui, je sais, qu'au lointain de cette nuit, la Terre /Jette d'un éclat l'insolite mystère » (*O*, I : 36).

Oui, que la Littérature existe, et, si l'on veut, à l'exclusion de tout (IDD : 354).

La profonde crise intérieure associée à Tournon a conduit le poète à découvrir le néant jusqu'à en perdre la foi. Mais elle lui aura permis de fonder sur cette découverte une conception radicalement nouvelle de la poésie. La « loi de la fiction » doit régenter la littérature. Parce qu'elle donne une existence à ce qui n'existe pas, à ce qui est virtuel – c'est-à-dire, étymologiquement, ce qui est en puissance, ce qui est potentiel – la poésie relève de la capacité inventive propre à l'esprit humain. Dans ce sens, elle est acte créateur, capable de recréer un réel reconnu comme inexistant ; elle est « Glorieux mensonge » car cette opération n'est pas de caractère purement subjectif. Le regard du poète qui cherche à percer cet « au-delà » du réel n'est pas un regard passif qui reçoit, enregistre et reproduit. C'est un regard constructif, et ce n'est que par des actes constructifs que nous pouvons découvrir la beauté des choses. A l'instar de Poe, maître dans cet art de valoriser les potentialités esthétiques du mystère et de l'invisible jusqu'à pouvoir « prouver jusqu'au paradoxe l'entier pouvoir de l'esprit sur l'art » comme l'a formulé Claude Cluny (Cluny, 1998 :31), Mallarmé découvre, dans la réalité, deux mondes tangents ; l'un est celui de la vie réelle, ordinaire et prévisible ; l'autre, flottant dans le monde du mystère et de l'invisible, est celui que le poète ne doit pas seulement « sentir » mais qu'il doit transposer sur le plan des mots, délaissant les procédures traditionnelles de la représentation pour un art de transposition tout entier fondé sur l'allusion ou la suggestion. C'est dans cet acte « constructeur » que se manifeste le pouvoir le plus grand et le plus caractéristique du faire artistique. C'est dans ce sens également que l'on peut comprendre la formule paradoxale d'Oscar Wilde « la nature imite l'art », reprise par André Gide dans son *Journal des Faux monnayeurs* (Gide, 2001 : 33).

Dans une lettre adressée à Eugène Lefébure en février 1865, on discerne que le procédé consistant à évoquer l'objet plutôt qu'à le nommer avait déjà pris forme dans l'esprit de Mallarmé. Le poète y reproche à son ami l'utilisation du mot « amour », à ses yeux « très incolore », parce qu'il « n'est pas relevé d'un condiment étrange, la lubricité, l'extase, la maladie, l'ascétisme [...] ne me semble pas poétique ». « L'amour, simple, poursuit-il, est un sentiment trop naturel pour pouvoir procurer une sensation aux poètes blasés qui lisent les vers » (CLP : 229). Le poète regrette donc la matérialité du mot, dévoilé dans sa nudité immédiate. En somme, le mot est trop « précis », trop « direct » et, par là, il décourage la quête d'un sens au-delà de la nomination. Il est descriptif, non évocatif, il donne une vision directe de « la chose », donc, il n'est pas poétique au sens « inventif » - c'est-à-dire mystérieux et indéterminé - que Mallarmé attribue déjà à la poésie, au détriment de la précision référentielle.

« Devant le papier, l'artiste *se fait* » (CLP : 227), écrit encore Mallarmé au même condisciple, énonçant, ainsi, à l'état inchoatif, la célèbre « disparition élocutoire du poète » qu'on peut lire dans les textes théoriques de maturité. « Céder l'initiative aux mots », c'est mettre en valeur les fictions latentes de la langue, c'est déjà transposer « du fait à l'idéal ». Ce n'est point une imitation ou une reproduction de la réalité, mais une construction qui découle d'une découverte personnelle du « sens caché » des choses. Nous ne sommes plus dans le domaine de la réalité immédiate des choses – qui intéresse davantage la science, la didactique, pour rappeler les *Hérésies Artistiques* – mais dans le monde de l'idée, dans toute sa profondeur et dans toute sa complexité. Ce monde, est, au dire de Mallarmé, un monde de Beauté. La fonction de la création ainsi conçue se révèle derechef anticipatrice vis-à-vis du mouvement symboliste des années quatre-vingt, au sein duquel les mots « suggestion », « mystère » et « idéalisme »

constituent les dénominateurs communs aux poètes de la nouvelle école, nonobstant leur hétérogénéité.

Un mois après la découverte du « néant », Mallarmé affirmait qu'il avait découvert le Beau, ouvrant ainsi une nouvelle phase de son œuvre. Ainsi peut-on lire dans la lettre du 21 mai 1866 au même interlocuteur :

Je suis en train de jeter les fondements d'un livre sur le *Beau*. *Mon esprit se meut dans l'Eternel, et en a eu plusieurs frissons*, si l'on peut ainsi parler de l'Immuable. Je me repose à l'aide de trois courts poèmes, mais qui seront inouïs, tous à la glorification de la Beauté (*CLP* : 305).

La lettre suivante, de mai 1867, montre que le poète a abouti à une certitude.

Mallarmé y évoque qu'il a redéfini la structure de son œuvre :

Trois poèmes en vers, dont *Hérodiade* est l'Ouverture, mais d'une pureté que l'homme n'a jamais atteinte [...] Et quatre poèmes en prose sur la conception spirituelle du Néant (*CLP* : 343)

La suite de la lettre révèle que le jeune poète de vingt-cinq ans a résolument choisi sa voie :

J'ai fait une assez longue descente au Néant pour pouvoir affirmer avec certitude. Il n'y a que la Beauté ; - et elle n'a qu'une expression parfaite, la Poésie.

C'est aussi, littéralement, la première référence explicite au Grand Œuvre, renforcé par la répétition, le souligné et la majuscule :

[...] mon œuvre qui est *L'Oeuvre*, le *Grand-Œuvre*, comme disaient les alchimistes nos ancêtres (*CLP* : 345)

Cette association de la poésie à l'alchimie, reviendra dans la lettre à Verlaine de novembre 1885 et dans « Magie » (1893) :

Je dis qu'existe entre les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie, une parité secrète (*IDD* : 302).

L'origine du « Livre » remonte précisément à cette découverte. Les lettres des années 1868 et 1869 multiplient les références à cette œuvre à venir que le poète appelle désormais son « Œuvre » et qui se propose comme une synthèse réflexive de la Beauté. Certes, l'angoisse liée au travail poétique et au mal d'impuissance continuera à retentir dans les lettres, en dépit des affirmations du poète, certaines incisives, comme celle d'avril 1868 où Mallarmé s'empresse de clamer, à la manière de Poe « Thank, Heaven, the Crisis is over at last ! »(CLP : 383). La production subséquente à la « crise » de 1866 révèle, toutefois, que la découverte de la fiction a permis non seulement le ressaisissement mais aussi la progression du travail poétique, et avec la mise en œuvre d'importantes innovations, symbolistes avant la lettre.

Même si Mallarmé hérite de l'ascendance littéraire d'un Baudelaire, d'un Poe, du Parnasse même, il est aussi un poète qui cherche et qui découvre progressivement sa propre voie et celle-ci s'articule à une ferme conviction poétique d'introduire le « mystère dans les lettres ». Il y a là déjà une mutation symbolique au temps du Parnasse dont la nouveauté et les conséquences futures n'ont, à notre avis, pas été réellement estimées.

Les « drames » composés à la même époque - *Hérodiade* et *Le Faune* - qui découleront bientôt dans l'ambitieux projet du *Livre*, mais aussi l'énigmatique *Igitur*, nous révèlent encore un écrivain très marqué par le souci de la langue, mais voulant également inverser la relation au réel, projet d'autant plus ambitieux que Mallarmé le dirigeait au théâtre, art de la représentation par excellence. Là encore, comme nous essaierons de le montrer par la suite, ces œuvres ne peuvent s'isoler les unes des autres ; elles constituent autant de pans de ce « grand œuvre tenté avec une patience d'alchimiste » que le poète confie à Verlaine avoir cherché tout au long de sa vie. Ecrites avant que le poète ne s'installe à Paris et ne commence une vie nouvelle,

rapidement placée sous le signe de l'échange et du cosmopolitisme, ces premières pièces incarnent et dessinent d'avance les traits fondamentaux de l'évolution de la littérature dans la vingtaine d'années qui s'écoulent entre le début du Parnasse et celui du Symbolisme.

CHAPITRE III – DANS LE THEATRE DE L'OEUVRE

[...] je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles... (CLP: 316).

Les sections précédentes nous ont permis d'observer combien la mise en place d'une nouvelle poétique et d'une nouvelle conception de la littérature accompagne la composition des premières oeuvres de Mallarmé. Avec les onze poèmes publiés en 1866 dans le premier *Parnasse*, mais aussi avec *Hérodias*, *Le Faune - intermède héroïque* et *Igitur*, composés dans leurs versions premières entre 1864 et 1869, se cherchent et se définissent progressivement de nouveaux principes poétiques, qui se retrouvent au cœur des textes plus hermétiques de la maturité. Cette poétique nouvelle préfigure en bien des points l'esthétique symboliste qui s'imposera en France et en Belgique dans les années 1880, à l'encontre de la tradition parnassienne, « solennelle et rectiligne », pour reprendre le mot d'Emile Verhaeren⁵⁶.

A partir de 1864 donc et jusqu'en 1870, Mallarmé se lance successivement dans *Hérodias*, *Le Faune*, *Igitur* et les premières esquisses du *Livre*, œuvres inachevées auxquelles il ne cessera de revenir par la suite. Sa pensée et sa nouvelle poétique sont alors inséparables de la quête d'un théâtre nouveau. A envisager ces textes selon la méthode qui nous est suggérée par Emile Verhaeren, à propos des *Pages* de Mallarmé, il

⁵⁶ Se référant à l'œuvre de Leconte de Lisle (Verhaeren, 1928 : 60). Une telle tradition persistait à l'aurore du Symbolisme, au point de déterminer pour une large partie l'orientation esthétique de la *Jeune Belgique*, qui, comme il a été montré, est pourtant une des principales plate-formes de diffusion des œuvres des jeunes symbolistes belges.

nous apparaît que « placés les uns en face des autres » ces textes séparés de plus de vingt ans, « reflète[nt] la donnée une, idée ou sentiment de l'ensemble » (Verhaeren, 1928 : 86), ce qui corrobore non seulement l'unité d'une pensée et d'une œuvre où pratique et théorie sont, comme nous l'avons déjà développé, indissociables, comme le caractère précurseur de la pensée de Mallarmé.

Nous penchant particulièrement sur *Hérodiade* et sur *Le Faune*, mais également sur le conte *Igitur*, nous essaierons de dégager l'esthétique dramatique présente, ou simplement sous-jacente de ces œuvres, contrariant toute une tradition théâtrale; d'identifier le privilège accordé au texte et à l'effet du mot, au-delà de toute incarnation matérielle et concrète; de cerner l'importance de la musicalité dans ce nouveau théâtre de l'âme et de l'idée, tout empreint de spiritualité, d'une marginalité presque totale vis-à-vis des principes de l'esthétique parnassienne dominante.

Avant de nous centrer sur l'originalité de la forme, de l'écriture et de tout le projet théâtral de Mallarmé dans cette première époque véritablement fondatrice, il nous paraît indispensable de tracer quelques points de contact entre les écrits, par l'oblique théâtrale et d'essayer de suivre le déroulement logique de la question du théâtre dans l'œuvre et la vie de Mallarmé, reliées par une remarquable unité.

1. Le fil d'Ariane

A ne tenir rigoureusement compte que des dates de composition, la période de production dramatique de Mallarmé est relativement courte. Un peu plus d'une année embrasse l'écriture des premières versions d'*Hérodiade* et du *Faune*. La première référence à la tragédie *Hérodiade* est d'octobre 1864, celle au *Faune* de juin 1865. Suite au refus de cette dernière pièce par le Théâtre Français, en septembre 1865, Mallarmé

abandonne la forme dramatique première pour la forme poétique. A partir de 1867, Hérodiade ne sera plus évoquée comme une pièce isolée mais comme prenant place dans le projet plus ambitieux de l' «Œuvre».

Si, par contre, on considère le temps réel que l'auteur a consacré au théâtre et aux questions concernant l'esthétique dramatique, il faut envisager une durée de plus de trente ans, ce qui équivaut à toute l'existence productrice de notre auteur. En mai 1898, Mallarmé était revenu à sa tragédie originelle, avec un nouveau titre : *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*, et de façon particulièrement intense, jusqu'à sa mort précoce en septembre. Ce projet lui tenait particulièrement à cœur depuis 1886, qui est la date de sa « campagne dramatique » pour la *Revue Indépendante* de Dujardin, où il dénonce la médiocrité du théâtre contemporain, tout en évoquant la splendeur de son théâtre idéal, déjà exposé l'année précédente dans « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français ».

Dans son œuvre de maturité, Mallarmé fait souvent référence au théâtre comme un rêve, théâtre dont il est convaincu qu'il reste à faire. Ainsi l'écrit-il dans deux lettres, à Dujardin et à Barrès, de septembre 1885 – l'année de la notoriété de Mallarmé et le début de la « Révolution poétique » (Michaud, 1995: 129). Cette lettre est écrite dans le sillage immédiat de l'essai « Richard Wagner... »⁵⁷ :

Je travaille chaque matin avec quelque fureur, et j'ébauche mon année : peut-être en sortira-t-il, mais absolu enfin, un fragment du seul drame à faire, qui est celui de l'Homme et de l'Idée, au fond ce que voile mon article sur Wagner. (*Corr*, IX: 35)

A une époque où l'effervescence wagnérienne est à son apogée, *La Revue wagnérienne* – « carrefour ouvert aux quatre vents de l'esprit » (Michaud, 1995: 135) défie donc Mallarmé à écrire un article sur le drame musical de Wagner. Le célèbre poète de la rue de Rome accepte ce travail, se proposant de faire une « étude [...] moitié article, moitié poème en prose » (*Corr*, III: 290), ajoutant qu'il « n'a jamais rien vu de

⁵⁷Paru le 8 août 1885 dans *La Revue Wagnérienne*.

Wagner » et son intention de « faire quelque chose d'original et de juste ». L'article, rappelle Dujardin, « fit scandale en tant qu'écrit en une langue difficilement compréhensible, mais quel scandale plus grand - ajoute-t-il - n'eut-il pas fait, si les wagnériens avaient compris comment le grand poète séparait sa cause de celle du grand musicien (Dujardin, 1936 : 218). Nous n'analyserons pas ici les propositions sur le drame futur qui émanent de cet article de la période symboliste, que nous réservons pour la quatrième partie de notre travail, où nous le rapprocherons, ainsi que les « Notes sur le théâtre » qui lui sont contemporaines, des textes théoriques et des premières pièces de théâtre de Maurice Maeterlinck, le seul poète de la « mêlée » symboliste qui ait, à notre avis, accompli le rêve de théâtre de Mallarmé. Toutefois, le passage suivant, où le poète énonce sa conception de théâtre idéal, à l'encontre de l'héroïsme légendaire du drame wagnérien, doit d'ores et déjà être cité :

Une Fable vierge de tout, lieu, temps et personnes sus [...] empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode (IDD : 174)

Hérodias et *Le Faune*, restés inachevés, ont été conçus suivant cette perspective « purement littéraire », le poète n'ayant pu les couler dans le moule scénique exigé par le genre. Bien au contraire, il voulait expurger ses premiers drames de toute matérialité « scénique ». Les décors, les accessoires, la présence même de l'acteur ont été, dès lors envisagés comme des aspects à proscrire de ses pièces.

Cette volonté d'abstraction est, de façon paradigmatique, poussée à l'extrême dans le conte *Igitur* (1869), où Paul Claudel a pourtant vu « le plus admirable drame du XIX^{ème} siècle » (Claudel, 1965 : 534). Resté inachevé, ce conte poétique et

philosophique ne fut publié qu'en 1925 par Edmond Bonnot, gendre de Mallarmé⁵⁸. Il est à juste titre considéré comme le « mémorial des années de crise » vécues entre 1866 et 1869 (Marchal, 1988 : 91). Or, comme nous le verrons plus loin, la désignation « conte » dissimule une tragédie à un seul personnage pris dans le vertige de l'absolu, cherchant à expier ses angoisses et pulsions funèbres - « Heures vides, purement négatives, peut-on lire dans une note marginale au chapitre « Vie d'Igitur » (OC, I : 498) - en proférant une prédiction « dont il se moque au fond » (OC, I : 477), en accomplissant un geste « nécessaire » (mot qui est par ailleurs récurrent dans le conte), à dessein métaphysique, « mais qui contient l'Absurde » (OC, I : 476). Il s'agit d'un « Acte » - « Le coup de dés » - qui est dissolution nécessaire de l'être, destruction du sujet absolu qui, « à l'état latent l'empêche d'exister » (*idem*). Cet Acte, qui est assomption volontaire de la « Folie », prend une valeur créatrice, comme le suggère la relation synonymique avec Idée :

Mais l'Acte s'accomplit.

Alors son moi se manifeste par ceci qu'il reprend la folie : admet l'acte, et *volontairement*, reprend l'Idée, en tant qu'Idée (OC, I : 476)

ce que suggère encore le fragment suivant :

Nécessaire – extrait l'Idée. Folie utile. Un des actes de l'univers vient d'être commis là (OC, I : 474).

L'importance qu'attribue Mallarmé au théâtre dans le « Livre » inachevé aussi est tout aussi significative. Les quelque deux cent cinquante feuillets conservés à nos jours, correspondent, selon Bertrand Marchal, « à la douzaine d'années qui séparent la lettre à Verlaine de la mort du poète » (OC, I : 1377). On sait le vœu

⁵⁸ Nous renvoyons à la « Notice » d'*Igitur* de Bertrand Marchal, (O, I : 1346-1353).

ultime du poète à sa femme et à sa fille de brûler ce qu'il appela «le monceau demi-séculaire de [s]es notes»⁵⁹, vœu qu'elles n'auront vraisemblablement pas exaucé complètement. De fait, plusieurs indices révèlent que Mallarmé a commencé à travailler à ce projet à cette époque, plus précisément après la « découverte du Néant », comme le signale Bertrand Marchal dans sa « Notice » (*OC*, I : 1372). Ce que révèlent en tout cas ces notes, c'est que la recherche de Mallarmé s'articule là encore autour des notions *Mystère*, *Théâtre*, *Idée*, *Héros*, *Hymne*, notions omniprésentes dans les textes des *Divagations*. Malgré le caractère inachevé et en quelque sorte épars des « notes » du « Livre », on peut, à travers ses schémas, observer qu'ils reprennent sous des combinaisons successives, ces composantes qui régissent la structure même du grand œuvre. « L'équation générique du 'Livre', signale Bertrand Marchal, convoque ainsi les notions de Drame, Mystère, Théâtre, Idée, Hymne et Héros, lesquelles à leur tour convoquent des équations secondes (ballet, parade, cloître, journal, ou ballet, parade, article, chansons) » (*OC*, I: 1380).

Très tôt donc, le « Livre » ou « Grand Œuvre » constitue pour le poète un support de réflexion à partir duquel s'esquisse, du point de vue esthétique, un genre « total », incluant tous les genres⁶⁰, et qui relèverait à la fois du poème, du théâtre, de la partition et du tableau ; où se joue, du point de vue ontologique, le vrai drame et le seul drame authentique : le mystère essentiel de l'Homme, ce « seul drame à faire qui est de l'Homme et de l'Idée », qu'évoquait la lettre à Barrès et Dujardin, citée plus haut.

⁵⁹ Deux ans auparavant, en août 1896, Mallarmé avait pronostiqué : « J'ai des armoires pleines de manuscrits, tout cela sera brûlé » (*Corr*, VIII : 220).

⁶⁰ Pour Robert Greer Cohn le *Coup de dés* réalise ce qui serait un premier pan de l'*Oeuvre* total (Cohn, 1951).

La place centrale qu'occupe le drame dans les notes du *Livre* publiées par Jacques Schérer en 1957 est d'une importance telle que ce prestigieux historien du théâtre, écrit, dès son introduction, en parodiant une célèbre phrase du poète :

[...] pour Mallarmé, tout, au monde, existe pour aboutir à un théâtre (Schérer, 1957 : 28).

Parmi les nombreux feuillets qui schématisent l'idéal théâtral du poète, celui qui est reproduit ci-dessous, offre les préceptes essentiels et récurrents dans sa pensée dramatique :

	Idée (âme)	Dr (place publ.)
Théâtre	Mystère	
Figure	Dr Livre	Vers
héros homme	hymne chant	
Poésie ou Orch (<i>OC</i> , I : 578)		

Ce théâtre poétique, mystérieux - son idéal est d'exprimer l'âme humaine - musical et de visée métaphysique fut recherché par Mallarmé tout au long de sa vie créatrice, depuis l'entreprise d'Hérodiade jusqu'aux croquis du Livre, en passant par ces projets de « vastes mélodrames populaires » auxquels le poète s'adonnera après son déménagement à Paris.

L'idée de théâtre, qui traverse l'œuvre de Mallarmé, qui est omniprésente dans les textes de maturité, où elle apparaît souvent comme synonyme de Livre, de Grand

Oeuvre, de « pièce écrite au folio du ciel » (IDD : 179) (« Crayonné au Théâtre »)⁶¹, apparaît déjà bien formulée dans ce feuillet 127 [103] extrait des ‘Notes en vue du « Livre »’ :

THEÂTRE, en tant que *Mystère*, par une opération appelée *Poésie* cela à la faveur du LIVRE (OC, I : 578)

Il n’y a donc pas contradiction mais inséparabilité entre esthétique et métaphysique. Ce principe d’indissociabilité, primordial chez Mallarmé, comme l’a par ailleurs montré Éric Benoit, peut être résumé par cette formulation concise mais révélatrice proposée par le critique :

L’Esthétique [...] du Livre est inséparable d’une Métaphysique – cette craEsthétique *est* Métaphysique (Benoit, 1998^B : 29).

Dans son ouvrage intitulé *Mallarmé : la poétique du théâtre et l’écriture*, Thierry Alcoloumbre considère qu’*Igitur* « esquisse déjà le modèle schématique de son théâtre idéal, développé plus tard dans les manuscrits du « Livre » (Alcoloumbre, 1995: 150). Se basant sur les ébauches du conte, sur les manuscrits du « Livre », mais également sur une série de textes critiques de Mallarmé sur le théâtre, l’auteur en vient à interpréter *Igitur* comme le « drame intérieur et universel », mettant en scène « le Héros, le Théâtre et l’hymne » - nous avons vu que ce sont des constantes du « Livre » - qui correspondent, respectivement à « Igitur, La Nuit, et « la mort devenue parole » (Alcoloumbre, 1995: 150). *Igitur* contiendrait par ailleurs la dimension impersonnelle, mystérieuse, métaphysique et « purificatrice » recherchée par Mallarmé dans toute son œuvre, et pas seulement dans ses œuvres dramatiques :

Ses grandes caractéristiques [du théâtre] semblent être transposées, au moins à titre de *métaphore*, à toute création poétique, fut-elle délibérément délaissée à l’état d’écrit (Alcoloumbre, 1995: 169)

⁶¹ Et qui évidemment rappelle celle de « Richard Wagner » citée ci-dessus : une Fable vierge de tout, lieu, temps et personnes sus [...] celle inscrite sur la page des Cieux et dont l’Histoire même n’est que l’interprétation vaine... » (IDD : 174).

Et le critique d'ajouter :

Même si le poète désespère de l'activité théâtrale (ce qui reste encore à prouver) elle porte en elle suffisamment de signification pour servir de modèle à toute création (*idem, ibidem*)

La thèse de Thierry Alcolombre sur la dimension théâtrale de l'œuvre de Mallarmé est surprenante, dans la mesure où l'auteur va jusqu'à déceler une autre portée et un autre niveau de signification du théâtre dans l'œuvre de Mallarmé. Si *Igitur* est « la mise en scène d'un acte parfait et parabole de la création littéraire », mallarméenne, c'est, selon l'auteur, qu'elle-même est porteuse de propriétés et de visées théâtrales :

L'écriture de Mallarmé peut se caractériser comme une écriture théâtrale, non seulement du fait des métaphores théâtrales qu'il y introduit, mais encore par sa tentative d'y constituer, un « lieu » et d'y préparer une manifestation effective de l'Idée (Alcolombre, 1995: 187).

La tendance de Mallarmé à fusionner la critique et la « poésie », entendue au sens large de création littéraire, aurait donc donné lieu à une technique d'écriture très particulière et qui pourrait en elle-même dévoiler un « théâtre [qui] se cherche autant qu'il se dicte en une rêverie par essence inachevée, inséparable de la pratique poétique avec laquelle elle se confond » (Alcolombre, 1995 : 199). Sous sa face « visible », l'écriture mallarméenne cacherait donc dans les profondeurs « latentes » de l'écriture même, un substrat qui ordonne une « poétique du théâtre *et* l'écriture » même⁶². La perspective du travail rejoint donc le fameux « miroitement, en dessous » auquel Mallarmé ramène la vraie signification du poème. En raison notamment de son « obscurité », qui, comme nous l'avons déjà indiqué, n'est pas une catégorie négative

⁶² C'est le titre de l'ouvrage de Thierry Alcolombre : *Mallarmé : la poétique du théâtre et l'écriture* (nous soulignons).

mais une « initiative » qu'il cède au lecteur – et au critique –, l'œuvre mallarméenne continue à susciter de nombreuses lectures.

L'un des ressorts de notre analyse d'*Hérodiade*, d'*Igitur* et du *Faune* – *intermède héroïque* nous mènera à notre tour à la découverte d'une pensée latente aux œuvres elles-mêmes. Et au-delà de l'importance de cette pensée, c'est la façon dont elle crée ce jeu de reflets avec les œuvres et entre les œuvres elles-mêmes qui « aide en nous l'éclosion d'aperçus et de correspondances » (IDD : 355), pour reprendre une belle image de *La Musique et les Lettres*. Pour le moment, il nous faut poursuivre ce fil d'Ariane d'une pensée théâtrale, qui a commencé à se laisser décrypter.

Le travail sur *Hérodiade*, sur *Le Faune*, sur *Igitur*, et sur les premières ébauches du « Livre », révèle un poète qui renonce progressivement aux perspectives littéraires contemporaines et à ses propres apories métaphysiques pour rechercher et construire une pensée tendant à concilier, au-delà des oppositions traditionnelles, l'esthétique et la philosophie, la littérature et l'art, l'homme et la nature, la poésie et la pensée. On retrouve cette perspective compréhensive dans le texte de 1886, où, suite à la demande de Vittorio Pica, le maître du Symbolisme définissait sa conception de littérature – on retrouve là, notons le, le caractère souverain, religieux presque qu'il confère au théâtre et à la littérature (nous soulignons) :

Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre dont les représentations sont le *vrai culte* moderne, un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves. Je crois tout cela écrit dans la nature de façon à ne laisser fermer les yeux aux intéressés à ne rien voir[...] Montrer cela et soulever un coin du voile de ce peut-être pareil poème, est dans un isolement mon plaisir et ma satisfaction⁶³.

L'idée mallarméenne de la littérature réunit ici les postulats essentiels, qui fondent à ses yeux l'unité de la littérature : la relation tout analogique du Théâtre au Livre ; la

⁶³ Lettre de novembre 1886 à Vittorio Pica reprise dans l'article du 27 novembre 1886 de l'italienne *Gazzetta Letteraria* sous le titre « I Moderni Bizantini : Stéphane Mallarmé » (*Corr.*, III : 73 et notes). Ce texte se trouve également repris sous le titre « Sur le théâtre », dans *Divagations* (IDD : 399).

relation proprement synthétique de la poésie à l'univers ; la forte corrélation entre l'esthétique et la métaphysique. Accédant au plus secret et au plus mystérieux de l'homme, l'opération poétique en révèle la nature profonde en la déployant dans l'univers différencié – fictionnellement différencié - de l'œuvre. Revêtue de fonction analytique, l'œuvre littéraire – là encore, sans aucune distinction préalable de genres – n'est jamais sa propre fin : elle est un moyen de dévoiler et d'irradier ce monde « inscrit dans la nature » essentiellement mystérieux, potentiellement suggestif.

On est donc fondé à ramener, une fois encore, le projet du théâtre à celui du Livre. Le rêve du drame et celui du Livre ont une seule et même ambition depuis *Hérodiade* – la représentation du mystère de l'homme. C'est en termes analogiques que Mallarmé expose à Verlaine son rêve du Livre :

L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et jeu littéraire par excellence (*IDD* : 373).

Cela a lieu en novembre 1885, dans la « Lettre Autobiographique ». Mallarmé y reprend une formulation proche de celle utilisée en 1867 lorsqu'il signalait que sa première pièce était l'« Ouverture » de l'« Œuvre » :

Ainsi je viens, à l'heure de la synthèse, de délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement. Trois poèmes en vers, dont *Hérodiade* est l'Ouverture...(*CLP*: 343)

Il propose un peu plus loin, les termes de définition suivants :

[...] mon œuvre qui est l'*œuvre*, le Grand Œuvre, comme le disent les alchimistes nos ancêtres (*CLP*: 345)

Les termes sont indubitablement proches de ceux de la « Lettre Autobiographique » de 1885 :

[...] j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis le mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le

fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité... (CLP: 585)

Pertinemment, l'origine du « Livre » ou du « Grand Œuvre », a procédé du travail sur *Hérodiade* et de la double découverte Néant/Beauté. Dans les mois qui suivent l'expérience pénétrante du printemps 1866, Mallarmé multiplie les allusions à l'« Œuvre » ou au « Livre sur le Beau », auquel il travaille dorénavant. Le 21 mai 1866, il confie à Cazalis :

Je suis en train de jeter les fondements d'un livre sur le *Beau*. *Mon esprit se meut dans l'éternel, et en a plusieurs frissons* (CLP: 305)

Et, le 16 juillet, à Théodore Aubanel :

Pour moi, j'ai plus travaillé cet été que toute ma vie, et je puis te dire que j'ai travaillé pour toute ma vie. J'ai jeté les fondements d'une œuvre magnifique. (CLP: 312)

Le 20 décembre, il réaffirme :

J'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant, par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu, - et à un Oeuvre qui en résultera, pur et magnifique. *Hérodiade*, que je n'abandonne pas, mais à l'exécution duquel j'accorde plus de temps, sera une des colonnes torses, splendides et salomoniques, de ce Temple. Je m'assigne vingt ans, pour l'achever, et le reste de ma vie sera voué à une Esthétique de la Poésie. Tout est ébauché [...] Ma vie entière a son *idée*, et toutes les minutes y concourent... (CLP: 335).

Le poète prend ainsi conscience de l'ordonnance qui régit dorénavant son œuvre, et du rôle fondateur d'*Hérodiade*. Aussi s'accorde-t-il plus de temps pour cette œuvre. A ses yeux, en effet, cette pièce qui a été la source de découvertes essentielles, requiert d'être reprise à la lumière des certitudes nouvelles. A partir de là s'éclaire le grand projet d'une œuvre dont le caractère sacré est bien mis en évidence par l'ampleur du vocabulaire : « 'pur' et 'magnifique', 'colonnes torses, splendides et salomoniques', que la comparaison du poète avec Dieu et la métaphore du Temple

(avec majuscule), utilisée pour qualifier l'œuvre authentifiée. Bien lucide quant à la cohérence de sa recherche et de l'unité de son œuvre, l'écrivain souligne le mot *idée*. Ceci nous renvoie à l'autre extrême de la vie du poète, et à un autre lettre, qui est une réponse à une enquête du *Figaro* sur « l'idéal à vingt ans »⁶⁴, écrite le 17 août 1898, c'est-à-dire quelques jours avant sa mort. Mallarmé y affirme :

Heureuse ou vaine, ma volonté des vingt ans survit intacte (*DSM*, I: 192)

Le fil qui relie la lettre de fin 1866 à celle d'août 1898 corrobore l'unité remarquable d'une pensée et même d'une œuvre que l'on aurait tort de démembrer, nonobstant le caractère inachevé de ses pans. On revient à un jugement à nouveau perspicace d'Emile Verhaeren, fait au sujet de l'écriture de Mallarmé, mais que l'on peut ramener à son œuvre en général :

[...] plus que personne, il écrit logiquement [...] L'ordre préside donc, l'ordre et la raison, une raison à la fois philosophique, esthétique et mathématique. L'unité la plus nette en résulte partout et aussi la méthode (Verhaeren, 1928 : 81).

Poursuivant notre enquête, dans le sens de restituer le fil d'Ariane de l'œuvre, l'on peut observer que, après cette fin de l'année 1866, les références à *Hérodiade* s'estompent, mais les allusions au « Grand Œuvre » se maintiennent de façon assez continue dans sa correspondance. Il semble qu'en 1871 Mallarmé abandonne provisoirement le projet du « Grand Œuvre », une fois encore en faveur de visées plus ambitieuses, mais sans perdre de vue son projet théâtral. Dans la longue lettre de mars, où Mallarmé annonce l'œuvre à venir « considéré du point de vue strictement *littéraire* » (*CLP*: 496), le poète précisait son projet :

⁶⁴ La question posée par le journaliste Jean Bernard était : « A vingt ans quel était votre idéal de vie, votre rêve ?/ L'âge mûr l'a-t-il réalisé ? » Le texte-réponse de Mallarmé est publié dans *Le Figaro* du 29 août 1898 (*DSM*, I: 214).

Il y aura encore (je ne dois pas compter là-dessus) une perspective de Théâtre. J'ai accueilli un certain nombre de thèmes scéniques, pour un an. Je fais un Drame, en ce moment, que je crois heureux : trois scènes en prose gesticulante, mais c'est *très raide*. Si les choses ne me leurrent, je vous le porterai donc peut-être dans quelques semaines (CLP: 498).

Au cours de l'année 1871, il y a plusieurs allusions à ce drame en trois scènes ; et le travail semble avoir avancé sous la plume du poète. En mai, il annonce à Cazalis :

[...] je ne désespère pas de présenter au commencement d'octobre un petit drame (CLP : 513)

Après cette date cependant, et jusqu'en 1876, on ne trouve plus de référence au petit drame ni au Drame en général, dans la correspondance conservée du poète. Son œuvre ne se sépare pas pour autant du théâtre. En septembre 1874, dans sa « Chronique de Paris » de *La Dernière Mode* c'est sous le pseudonyme IX... que Mallarmé affirme :

Oui, ceci. Que l'art dramatique de notre Temps, vaste, sublime, presque religieux, est à trouver. (EA : 121)

« Vaste » : c'est le même adjectif qui revient en 1876 – année de la publication de *L'Après-midi d'un faune* -, dans une lettre datée du 30 janvier, où l'auteur confie au poète et critique anglais Arthur O'Shaughnessy :

A côté de ma saynète [*Le Faune*], je prépare tout un théâtre fort vaste (car il est probable que je ne vais plus faire que des drames pendant plusieurs années... (Corr, II: 101)

Le 6 février, il écrit au même :

[...] pour le moment je suis en train de fabriquer le scénario d'un très gros mélodrame populaire (*ibidem*, 103)

Et trois jours plus tard, il signale à un autre correspondant anglais, Charles Algernon Swinburne⁶⁵, lui aussi poète et dramaturge, son travail sur « un grand drame [qu'il] commence en ce moment » (*CLP*: 551).

Du même confrère anglais, il a lu et amplement apprécié *Erechtheus*, pièce qui lui a été envoyée en janvier 1876 comme remerciement de la traduction du *Corbeau*, l'année précédente. « Si j'en parlais, ce serait pendant des pages », confie Mallarmé à Arthur O'Shaughnessy (*Corr*, II: 95). Elle lui inspirera en fait un article qu'il publie en février de la même année dans *La République des Lettres* : « '*Erechtheus*', tragédie par Swinburne ». Mallarmé y met en relief la supériorité d'une pièce « différente, neuve, suprême » (*DSM*, I, 82), une « tragédie d'ère presque moderne » dont « le tragique, très contenu, demeure aux régions supérieures de l'idée » (*DSM*, I: 83). Plus que l'admiration vis-à-vis de l'équilibre classique/moderne de l'œuvre de son pair, dont témoigne également une lettre de janvier 1876, où Mallarmé annonce cet article⁶⁶, celui-ci déploie des idées sur le drame tel que le rêve le poète français. Le dépouillement formel, la portée métaphysique, « l'auguste nudité » des sentiments, le langage « suave », épuré et musical de ce « long hymne », tout comme le « silence profond, divin, gisant dans l'âme des lecteurs » (nous soulignons), sont autant de mots ou expressions qui anticipent le lexique des articles de « Crayonné au Théâtre », écrits à l'époque de la

⁶⁵ Ces deux poètes anglais ont collaboré à *La République des Lettres* à partir de 1875 sous l'auspice de Mallarmé (*apud Corr*, II: 90-91 et notes).

⁶⁶ Dans les termes suivants : « [...] l'enthousiasme après ces quelques pages de lecture s'est substitué à la gratitude, et il a fini par régner exclusivement et souverainement sur toutes mes réminiscences d'évocation d'art antique, dont c'est à coup sûr le chef-d'œuvre ». Etes vivant dans un tel état poétique et délicieusement humain à la fois, n'existent pas autre part ; non plus que cette suave et puissante conception tragique qui dispose, selon sa beauté seule, de leur présence ou de leur mort : avec tant d'extase et de sérénité » (*Corr*, II : 99).

notoriété⁶⁷. Lors de la réédition du même article, en octobre 1891, au *Mercure de France*, Rémy de Gourmont attire l'attention sur ces parallèles, situant ces pages « comme appendice ou note à celles « crayonnées au théâtre » (*DSM*, I : 114). Il faut encore remarquer que Mallarmé profite de l'occasion pour endosser la cause du théâtre. Il faut, écrit-il, à l'instar de Swinburne, qui a repris « l'art antique » mais « avec un souffle de maintenant », « affronter le décor et l'acteur » (*DSM*, I : 84). Et Mallarmé d'augurer le théâtre de demain, en évoquant Victor Hugo, dont le nom retentit comme l'entreprise la plus révolutionnaire intentée dans le genre, au rebours des règles et des conventions classiques :

Chez nous la lutte a été livrée et la victoire gagnée par le Poète de ce temps ; elle l'est encore un peu chaque jour depuis Victor Hugo et le sera demain (*DSM*, I : 187).

Il est par ailleurs intéressant de noter l'enthousiasme que Mallarmé a imprimé à son travail à l'époque où il lisait *Erechtheus* et découvrait que le théâtre pouvait acquérir cette dimension de « fête idéale » qu'il a retrouvée chez Swinburne. Dans une longue lettre du 18 et 22 mai 1877, adressée à Sarah Whitman, correspondante américaine, le poète évoque avec ardeur qu'il se voue à « une vaste entreprise dramatique », un théâtre absolument nouveau. Il le présente comme une trilogie qui constituerait une sorte de synthèse du genre théâtral. La comparaison avec Néron dénote l'envergure magistralement ambitieuse qu'a pris le projet dans son esprit :

Vous voulez bien me demander où en est mon travail dramatique ; il avance, quant à moi du moins ; mais la grande tentative d'un théâtre entièrement nouveau à laquelle je m'adonne, me prendra plusieurs années, avant de ne montrer aucun résultat extérieur. Trop ambitieux, ce n'est pas un genre que je touche, c'est à tous ceux que comporte pour moi la scène : drame magique, populaire et lyrique ; et ce n'est que

⁶⁷ Nous avons proposé une analyse de ce texte dans le cadre de notre article « Stéphane Mallarmé, um moderno clássico - notas sobre « *Erechtheus* Tragédie par Swinburne » (1876), à paraître dans *Máthesis*, n° 14 (2005).

l'œuvre triple terminée, que je la donnerai presque simultanément ;
mettant comme un Néron le feu au trois coins de Paris. (*Corr, II* : 151)

A la fin de l'année, il peine toujours sur cet auguste travail, comme nous le
renseigne une nouvelle lettre à A. O'Shaughnessy :

J'étudie partout les fragments d'un Théâtre nouveau qui se prépare en
France et que je prépare de mon côté ; quelque chose qui éblouisse le
peuple souverain comme ne le fit jamais empereur de Rome ou prince
d'Asie. Tel est le but ; c'est roide. Il faut du temps (*Corr, II* : 159)

Ce projet d'une œuvre triple donnée « presque simultanément » advient l'année
qui suit l'inauguration de la Tétralogie de Wagner, avec laquelle le musicien
consacrait son théâtre musical à Bayreuth, d'autant plus, qu'elle clôturait
précisément par *Le Crépuscule des dieux*, qui met le feu aux quatre coins du
Walhalla. Il est possible que le prestige de Bayreuth ait eu une certaine influence sur
l'orientation dramatique nouvelle de l'auteur d'*Hérodiade* et du *Faune*. Mais,
comme l'observe bien Bertrand Marchal, il serait abusif de croire que « le poète
élitiste qui dénonçait l'art pour tous comme une hérésie en évoquant déjà Wagner
[...] se découvrit, sur le tard une âme d'artiste populaire » (Marchal, 1988 : 172). La
perplexité se dissout toutefois un peu, si l'on se souvient que les refus successifs du
Faune, et de « l'Improvisation du Faune », en 1865 et en 1875 respectivement, par le
comité du Parnasse se fondaient sur son inadéquation à ce que « demand[ait] le
public ».

Après la lettre de décembre 1877, on ne trouve plus de références à ce
« théâtre fort vaste », ce qui ne veut évidemment pas dire que Mallarmé y ait renoncé
ou qu'il n'y travaille pas. Plus de correspondance non plus avec Sarah Whitman, qui
meurt en 1878. La fin de l'année 1877, est aussi, comme on l'a vu, l'époque où
début le rituel des « mardis », qui réuniront bientôt un vaste éventail de visiteurs ; la
thématique du théâtre devenant le sujet de prédilection dans la bouche du 'maître'.

Dans son article « Le fantôme du théâtre, Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé et le mélodrame », Patrick Besnier a fondé son interprétation de la théâtralité d'*Igitur* en établissant des rapprochements avec *La Révolte*, drame de Villiers représenté en mai 1870, à Paris, « sans aucun succès » (Besnier, 1999: 302). Patrick Besnier rappelle l'histoire de l'échange des textes respectifs, au mois d'août 1870 à Avignon, alors que Villiers retournait, avec Catulle Mendès et Judith Gautier de Tribschen, après un séjour chez Wagner – séjour qui coïncide avec la déclaration de guerre entre la France et la Prusse. A cette occasion, Mallarmé lit à ses hôtes *Igitur*, ou plutôt, selon les précisions de Bertrand Marchal, « ce qui était à cette date à peu près achevé, « Le Minuit » et « Il quitte la chambre »⁶⁸. Patrick Besnier décèle ainsi plusieurs similitudes avec *La Révolte* - œuvre pourtant « réaliste [...] faisant exception dans la production de Villiers » (*idem*, 302). « Les deux œuvres, écrit Patrick Besnier, sont de grands monologues [et] reposent sur un même mouvement de départ et de renoncement à la vie [...] ce sont aussi deux descentes au tombeau ». « Symboliquement, ajoute-t-il, les héros cherchent à échapper à un mobilier bourgeois menaçant... » (*idem*, 303). Mais le véritable lien entre ces deux œuvres s'établit, aux yeux de l'auteur, à travers *Hamlet*, référence importante pour Villiers – il lui avait consacré un article en 1867-, comme pour Mallarmé, qui, en 1886 considérera « la pièce par excellence »⁶⁹. Patrick Besnier relève d'ailleurs un certain nombre de dialogues de *La Révolte* et d'*Igitur* qui dénotent, de fait, « le souvenir de Hamlet » (*idem*, 306). Mais c'est surtout, selon ce critique, l'intérêt que voua Mallarmé à la création d'« un vaste mélodrame populaire » à partir de 1876, c'est-à-dire à époque où la production mélodramatique de Villiers connaît un certain succès, qui peut établir

⁶⁸ Mendès se remémore ainsi cette expérience en 1902 : « Dès les premières lignes, je fus épouvanté, et Villiers, tantôt me consultait d'un regard furtif, tantôt écarquillait vers le lecteur ses petits yeux gonflés d'effarement » (Cité par Bertrand Marchal in «*Igitur*. Notice », *OC*, I : 350).

⁶⁹ C'est dans l'article intitulé *Hamlet*, inclus plus tard dans la section « Crayonné au Théâtre » des *Divagations*. Nous reviendrons plus loin à ce texte pour établir des parallèles avec *Igitur*.

un trait d'union entre le théâtre et ces deux auteurs, pour lesquels le théâtre recèle bien de hantises et d'angoisses.

La maladie et la mort de son fils Anatole, en 1879, à l'âge de huit ans, ont créé une coupure décisive dans la vie et l'œuvre de Mallarmé. « Cette tragédie personnelle, observe Bertrand Marchal, devait [...] bannir pour quelque temps de l'esprit du poète toute ambition littéraire et le projet d'un « Tombeau d'Anatole » est resté lettre morte » (1988 : 214). Pendant près de deux années, le poète d'*Hérodiade* se confine dans un silence quasi-total. « La rareté même de ses lettres tendrait à le prouver [...] Rien, en tout cas, qui trahisse de sa part de nouveaux projets », corrobore Jean-Luc Steinmetz (1998^B :215).

Or, quand, en 1881, le poète fait à nouveau référence à ses projets littéraires, à l'horizon de sa pensée poétique étincelle encore le mirage du théâtre, et celui d'*Hérodiade*. En juin de cette année-là, il se décrit à nouveau comme « blotti dans un travail de plusieurs années » (*Corr*, II : 102) et, ainsi qu'il le confirme, deux ans plus tard, à Verlaine, ce « travail énorme » n'est autre que l'œuvre, ou du moins « l'armature de [s]on œuvre » qu'il n'a « point passé moins de dix années à édifier » (*IDD* : 566-567). Le poète aurait-il abandonné son rêve dramatique? Sa correspondance et son œuvre révèlent, bien au contraire, que c'est à partir de cette époque que le théâtre devient plus que jamais le sujet central de sa pensée critique. Deux mois avant la lettre à Verlaine, Mallarmé évoquait à Edouard Dujardin son travail sur le « Drame » - c'est la première fois que le mot revient, depuis 1879, dans sa correspondance. C'est dans la lettre déjà citée du 10 septembre 1885, où l'on peut encore lire :

Le matin, je travaille, beaucoup et d'une besogne qui jalouse la moindre feuille de papier à lettres.

Des études sur le Drame comme je le rêve ; car on ne dit bien, qu'en montrant la chose faite. J'ébauche cela, qui va être le travail terrible de mes pauvres rares minutes libres de cet hiver (*Corr*, II: 294).

Il revient, de façon particulièrement acérée, et reprenant ce même lexique, dans ledit article « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », publié en plein « tournant » de 1885 dans la cosmopolite *Revue Wagnérienne* patronnée par Edouard Dujardin. Il inspire encore, l'année suivante, les « Notes sur le théâtre » issues de la « campagne dramatique » faite par Mallarmé pour la *Revue Indépendante* du même Dujardin, entre novembre 1886 et juillet 1887. On a vu que ses idées ont rapidement dépassé les frontières de l'œuvre et qu'elles ont trouvé un accueil favorable auprès de la jeune génération de « poètes avides d'autres chose » (Ghil, 1923 : 28) que quelque vingt ans sépare du poète de la rue de Rome. A l'époque où il accepte le défi de Dujardin, le poète annonce sa résolution de reprendre *Hérodias*. Nous citons une lettre de septembre 1886 :

Pour *Hérodias*, ce serait de mauvais goût que je republie ce fragment plusieurs fois, d'autant plus que je compte le compléter et en faire *avant peu* une plaquette (*Corr*, III: 62)

Nous savons d'après les exégètes de Mallarmé, que ce dernier s'était remis à « La scène dialoguée » *d'Hérodias* de 1864-1866 - morceau associé à la crise/révélation de Tournon - à partir de mai 1898 - c'est-à-dire cinq mois avant sa mort - sous un nouveau titre : *Les Noces d'Hérodias. Mystère*. Commencé en septembre 1886, ce travail, qui sera prématurément interrompu par la mort du poète, aurait été composé d'un « Prélude » en trois morceaux, d'une « Scène intermédiaire » et d'un « Finale », qui devraient compléter la scène primitive. D'après Gardner Davies, qui a publié les fragments épars de ce travail en 1959, avec ce même titre, Mallarmé avait également prévu, autour de 1894, un « Cantique de Saint-Jean », qu'il finit par inclure au milieu du prélude, comme une anticipation

prophétique. Selon cet exégète, le nouveau texte devait célébrer « le mariage du génie sans nom, porté à l'ultime degré de perfection, et de son rêve de beauté idéale » (Davies, 1959 : 17).

Le thème du théâtre traverse par ailleurs nombreux articles et poèmes critiques de l'époque de la notoriété – c'est-à-dire à partir de 1885 – et rassemblés en 1897 dans *Divagations*. C'est particulièrement le cas des « Actualités » du *National Observer* ; des « Variations sur un sujet » de *La Revue Blanche*, et des importantes « Notes sur le théâtre » issues de sa « campagne dramatique » pour la *Revue Indépendante* de Dujardin, écrites à la suite de l'article « Richard Wagner... ». Il peut paraître surprenant, « incompatible », selon son aveu même, que l'élitiste poète des *Hérésies Artistiques* ait accepté une entreprise qui relève de « l'universel reportage » à un travail, disons, de terrain. Il précise d'ailleurs dans une de ses premières chroniques, qu'il « [n'allait] jamais au théâtre » (IDD : 183). Son incompatibilité avec le type de spectacles qui dominait les scènes parisiennes est pour le moins évidente :

[...] un manque d'intérêt ou l'usage actuel du théâtre, avec furie et magie drapés, de ne percevoir pas le vide contemporain derrière (IDD : 178).

Là encore, notre perplexité s'estompe un peu si lorsque qu'on le voit adhérer à cette entreprise à condition de pouvoir garder un certain compromis entre « le rêve et la réalité »⁷⁰ - entre l'actualité du théâtre et son propre rêve, ou sa « visée ». Ainsi l'a-t-il annoncé à Dujardin :

Quant à la *Revue*, c'est entendu, mon premier travail après la rentrée sera pour vous. Mais je vais vous poser des conditions. Il faut, pour que je puisse faire quelque chose de passable (seulement, car je vous expliquerai de vive voix comment parler du Théâtre Contemporain sans

⁷⁰ Il en sera largement question dans le dernier chapitre de notre thèse. Nous nous permettons également de renvoyer à notre texte «Entre rêve et réalité: le théâtre des années 1880 crayonné par Mallarmé» (Cabral, 2004).

passer pour un fou ou l'homme d'une autre planète si je fais allusion aux rêves voulant un autre état ! est difficile autant que vain) : il faut, que je sois, à tout le moins, admirablement outillé. Je veux dire point inférieur quant à mes aises littéraires aux reporters de profession, pouvant aller au théâtre quand je veux, voir ce que je veux, ou le lire les fois que la brochure me suffira. A même enfin de remplacer, le cas échéant, une portion notable de la chronique par des notes générales, laissant entrevoir ma visée... (*Corr*, III : 53)

Il nous semble que l'intention de Mallarmé peut s'expliquer par la possibilité qui s'offrait à lui de révéler et de développer cette idée de théâtre authentique dont, depuis toujours, il porte en lui le rêve. En face de ce « théâtre contemporain » en tout exaspérant, le poète laisse, de fait, « entrevoir sa visée » :

Nouveaux, concis, lumineux traits, que le Livre dût-il y perdre, enseigne à un théâtre borné (*IDD* : 215).

C'était dire que le théâtre devait se retremper d'une dimension et d'une signification autres, en accord avec un projet pour lequel Mallarmé se profile en promoteur. Révélatrice, dans la perspective de notre travail, est à ce sujet la suite de la lettre précédente, où le maître des symbolistes écrit qu'il s'agit d'un "magnifique fardeau d'une destinée que j'ai pu rêver pour quelqu'un d'autre que moi" (*idem*). Prémonition que seul pouvait avoir un auteur avec la largeur de vue, la mobilité d'esprit et la pratique d'échange discernées plus haut, en fait et en droit « maître » de la nouvelle école. Il ne faudra pas attendre longtemps. Partant d'un même sentiment de dégoût, de refus et, surtout de volonté de rénovation, ce « quelqu'un » se révélera, trois ans plus tard, chez le jeune Maurice Maeterlinck. Un même sentiment de dégoût et une forte volonté de renouveau préside à son entreprise :

Le théâtre se meurt dans les mains des vaudevillistes. Il est le plus arriéré de tous les arts. L'heure est venue de le régénérer (*O*, I : 594)

Avec son drame onirique, *La Princesse Maleine* (1889), bientôt suivi de *l'Intruse* et des *Aveugles* (1890), et de *Pelléas et Mélisande* (1892), Maurice

Maeterlinck édifiera *de facto* ce théâtre symboliste dans lequel, Mallarmé le premier, reconnaîtra la réalisation de principes philosophico-poétiques qu'il avait idéalisés pour le genre: la portée métaphysique, le dépouillement formel, une poétique de la suggestion. La supériorité de l'entreprise de Maeterlinck aux yeux de l'auteur d'*Hérodiade* et du « Livre » est visible dans cette seule phrase où, cependant, chaque mot compte :

Autre, l'art de M. Maeterlinck qui aussi inséra le théâtre au livre (*IDD* : 221).

Extraite de l'article dédié à *Pelléas et Mélisande*, paru en français dans le londonien *National Observer* du 1^{er} juillet 1893⁷¹, cette phrase laisse paraître bien plus qu'une admiration, une véritable affinité et une véritable convergence de propos entre les oeuvres et les visées respectives.

C'est ce que l'on essaiera de vérifier plus loin, en rapprochant les pièces du premier théâtre du gantois et ses textes théoriques de la « poétique théâtrale » de Mallarmé, exprimée dans ses articles de la période de maturité. Pour mener à bien ce travail, il faut, avant de nous reporter aux textes de la période « symboliste », élucider davantage le processus qui y a mené. Nous allons donc nous pencher à présent à *Hérodiade*, à *Igitur* et au *Faune*, dont on sait qu'elles ont été premièrement conçues en vue de représentations théâtrales. A travers l'analyse de ces œuvres de la première période de Mallarmé, et tout en recourant également à la correspondance du poète, l'on tentera de saisir à sa source l'idée mallarméenne de théâtre.

⁷¹ Publié aussi dans *Le Réveil* de Gand de juin-août 1893, pp. 161-164 (*apud* Braet, 1967 : 36).

2. *Hérodiade* : l'« Ouverture » à un théâtre de l'âme et de l'idée

Hérodiade est assurément la clef de voûte du « temple du rêve » de Mallarmé, pour reprendre une belle définition du théâtre donnée par Maurice Maeterlinck dans ses « Menus propos – Le théâtre » en 1890.

Les commentateurs de Mallarmé s'accordent, généralement, et à juste titre, à conférer à cette oeuvre un rôle déterminant, symbolique même dans l'itinéraire intellectuel du poète. Dans sa *Religion de Mallarmé*, Bertrand Marchal postule qu'« *Hérodiade* est l'oeuvre charnière à travers laquelle se touchent le rêve ancien et le rêve nouveau [...] qu'il tendra désormais à objectiver sous le nom de Beauté » (Marchal, 1988 : 65-67). Plus récemment, Danièle Wieckowski la définit comme le « symbole d'une rencontre privilégiée entre le poète et la Beauté » et « éveil de l'intelligence critique » (Wieckowski, 1998: 165). Cette dimension prospective est également soulignée par Paul Bénichou qui y décèle un « projet de poésie et poétique nouvelles » dont le but est de « répond[re] au Néant par la Beauté » (Bénichou, 1995 : 38-40). Pour Sylviane Huot, *Hérodiade* est avant tout une « une obsession » dans la mesure où elle traduit les hantises profondes de Mallarmé confronté à la mort d'êtres chéris. Dans *Le mythe d'Hérodiade chez Mallarmé* (1977), l'auteure expliquait la genèse de cette pièce, et son obsédante reprise à la lumière des drames personnels de Mallarmé. Ainsi « la révolte contre la foi, à la mort de Maria (la sœur de Mallarmé), peut expliquer la naissance d'Hérodiade, la perte définitive de la foi et la méditation sur cette perte constituent l'une des « clefs » de *l'Ouverture Ancienne* », et « la mort d'Anatole détermina un retour au mythe » (Huot, 1977 : 14-15). C'est dans une métaphysique et une morale particulière que se révélerait et se déploierait *Hérodiade* dans l'oeuvre du poète. « Hérodiade symbolisait à la fois, pour Mallarmé, l'Absolu à conquérir et la revanche de la chair sur l'Idéal » (*idem* : 216).

Malgré la diversité d'interprétations de l'héroïne mallarméenne, on ne sait quel rôle « symbolique » celle-ci a bien pu jouer dans l'esprit du poète. La recherche d'une « intention » amène à l'idée de conscience réflexive, intime, c'est-à-dire qu'elle conduit nécessairement à une visée individuelle. Or, l'on sait combien est importante chez Mallarmé l'idée de médiation esthétique, voire de distance entre l'homme et le poète. Cette distance ou cet effacement du je individuel est compensé dans l'œuvre par une autre notion très importante, celle du *je subjectif*, avec un rythme propre, avec une intention propre, comme nous l'avons développé auparavant. En revanche, ce que nous pouvons affirmer, après avoir considéré « l'atelier de Tournon » c'est que le travail sur *Hérodiade* a été l'occasion de révélations essentielles pour l'évolution poétique et spirituelle de Mallarmé. Et il convient d'insister sur le fait que ses méditations et ses efforts sont alors – et le resteront – indissociables du théâtre. Ce sujet qui devient le substrat de l'œuvre, et, qui plus est, en nourrira tous les pans, est bel et bien le fil d'Ariane de l'œuvre mallarméenne.

Nous nous pencherons à présent sur *Hérodiade* et tenterons de dégager l'idée de théâtre qui lui est sous-jacente, sans oublier que ce texte, comme *Le Faune* d'ailleurs, est resté inachevé dans sa forme théâtrale primitive. Notre analyse portera donc sur la « Scène » dialoguée remontant à 1866⁷², le seul morceau publié du vivant de l'auteur, en 1871, dans le deuxième *Parnasse contemporain*⁷³. En effet, selon les annotations de Bertrand Marchal, responsable de la récente édition des *Œuvres complètes*, ce texte « donne une idée de l'état primitif, quand la scène était encore destinée au théâtre » (« Notice », *OC*, I : 1165). Il faut ajouter aussi que la version

⁷² Notre analyse porte sur le texte de cette date, qui figure aux pages 17-22 de *OC*, I.

⁷³ Mallarmé avait envoyé la « Scène » en mars 1869. Le retard de deux ans dans la publication de la deuxième série du *Parnasse* est à associer aux événements historiques de 1870.

primitive⁷⁴ comporte les indications scéniques qui ne figurent pas dans le texte donné au *Parnasse*.

Les premières références à *Hérodiade* remontent à 1864. De Tournon, en octobre, le jeune poète confie à Aubanel :

Me voici de retour en mon exil, - et moins triste, d'abord parce que nous attendons ce baby qui, dis-tu, va me faire renaître, - aussi parce je travaille à *Hérodiade* (CLP : 204).

En fait, une première mention de ce personnage apparaît déjà dans le poème « Les Fleurs ». C'est dans ce poème, envoyé par Mallarmé à Henri Cazalis en mars 1864, que l'on trouve le nom de la future héroïne. Belle, cruelle et sensuelle, elle y apparaît, au milieu d'autres « fleurs du mal », rose charnelle et écarlate, opposée à la blancheur sélénite des lys :

« Les Fleurs »

[...]
L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair
Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche et radieux arrose!

Et tu fis la blancheur sanglotante des lys
Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure
A travers l'encens bleu des horizons pâlis
Monte rêveusement vers la lune qui pleure (OC, I : 10)

Mais l'« Hérodiade en fleur » qui, en automne de cette même année, étincelle dans l'imagination du poète de Tournon est toute autre. Destinée à être le personnage éponyme d'une tragédie, elle n'est plus une « rose cruelle »⁷⁵, mais l'ombre d'une vierge solitaire, « toute symbolique et somptueuse », comme l'a entrevue Valéry (1957 : 670), et « narcissique », éprise de sa propre image :

⁷⁴ Dont on peut trouver un fragment pp 140-142 de OC, I.

⁷⁵ Sylviane Huot voit dans cette image une « rose fauchée par Dieu, arrosée de son propre sang », l'expression d'un « mode de pensée blasphématoire qui devait rester l'une des caractéristiques de sa poésie » (Huot, 1977 :32).

Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi
Que son ombre dans l'eau vue avec atonie (OC, I : 18)

L'entrée d'Hérodiade sur scène, « fictif foyer de vision », pour suivre une définition de « Crayonné au Théâtre », disqualifie dès lors l'incarnation du personnage, par le jeu de changement subtil clair-obscur. La nourrice dit alors :

N.

Tu vis ! Ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ?
A mes lèvres tes doigts et leurs bagues, et cesse
De marcher dans un âge ignoré (vs.1-3)

L'apparition de l'héroïne est dès lors teintée d'ambiguïté, de nébulosité, et de mystère. La nourrice doute de sa vue. Est-ce bien sa Princesse qui est là ? Ou est-elle victime de son imagination ? La nourrice veut lui baiser la main (« À mes lèvres tes doigts et leurs bagues ») pour briser ce doute indécidable. Il est également significatif que le mot « ombre » revienne trois fois dans la « Scène » pour faire référence à Hérodiade. Est ainsi annoncée déjà la dimension « double » d'Hérodiade, sa présence inexistante et son refus du monde « humain » qu'incarne la Nourrice. Les repères spatio-temporels sont tout aussi flous. Une atmosphère funèbre d'abandon et de fin, en accord avec la lividité de l'héroïne, imprègne la pièce. Confondue dès ce moment avec une « ombre » qui « marche dans un âge ignoré » et qui, à la fin de la pièce, attend « une chose inconnue », cette image bivalente se rapproche de celle d'*Igitur*, ombre d'un vivant enfermé dans un mystérieux château. Egalement en rapport avec *Igitur*, nous assistons à une sorte de drame à huis clos, dans l'espace d'une chambre, d'un personnage se mouvant « parmi [les] obscures épouvantes » (vs. 70-71) de son être, « dévorée d'angoisse » (vs. 73), hostile à tout contact, à la vie, au bonheur. Telle est l'image profondément pessimiste qui ressort de cette tirade de la nourrice :

N.

Comment, sinon parmi d'obscures

Épouvantes, songer plus implacable encor
Et comme suppliant le dieu que le trésor
De votre grâce attend ! et pour qui, dévorée
D'angoisse, gardez-vous la splendeur ignorée
Et le mystère vain de votre être ? (vs. 70-75)

A chaque approche plus familière de la nourrice, Hérodiade se dérobe promptement. Solitaire, éprise de sa virginité, toute présence lui cause horreur. Elle « ne veut rien d'humain », et commence par renier la filiation même de la nourrice :

H.

Mais qui me toucherait, des lions respectée ?
Du reste, je ne veux rien d'humain et, sculptée,
Si tu me vois les yeux perdus au paradis,
C'est quand je me souviens de ton lait bu jadis. (vs. 81-84)

Elle refuse également le baiser de la nourrice. Exempt de toute volupté, son corps solitaire, quand il côtoie la froide chevelure, se transforme lui-même en glace. Par une comparaison qui lui est chère, Mallarmé assimile les cheveux d'Hérodiade à de l'eau :

H.

Reculez.

Le blond torrent de mes cheveux immaculés,
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
Sont immortels. Ô femme, un baiser me tûrait
Si la beauté n'était la mort...(vs.4-9)

Hérodiade n'a pas de présence « charnelle » ; « étrange » et « blanche », sa beauté s'allie à la mort. Tirillée par l'angoisse et la répulsion, elle refuse le monde de la vie, elle veut un monde d'absolue pureté, au-delà du monde humain et de ses paradis menteurs. Après le baiser, « premier attentat », selon l'expression de B. Marchal (*OC*, I: 1165), Hérodiade rejette l'offrande du parfum, autre symbole de chaleur ou

d'intimité. Sagace, la nourrice lui propose alors de parfumer ses cheveux non pas avec « la myrrhe », trop « gaie » pour une Princesse s'identifiant elle-même à la mort, mais avec « l'essence de roses », plus appropriée à sa nature funèbre – le rejet met en valeur le propos séducteur de l'aïeule :

N.

Sinon la myrrhe gaie en ses bouteilles closes,
De l'essence ravie aux vieillesses de roses
Voulez-vous, mon enfant, essayer la vertu
Funèbre ? (vs.29-32)

Hérodiade se dérobe promptement et laisse ses pulsions s'exprimer par un jeu de contrastes dans lequel ce qu'elle renie et veut combattre gagne une tonalité baudelairienne (nous soulignons) :

H.

Laisse-là ces **parfums** ! ne sais-tu
Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente
Leur **ivresse** noyer ma tête languissante ?
Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des **fleurs**
À répandre l'oubli des humaines douleurs,
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,
Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâleurs mates,
Observent la froideur stérile du métal,
Vous ayant reflétés, bijoux du mur natal,
Armes, vases depuis ma solitaire enfance. (vs.32-41)

On peut ainsi déceler un jeu d'oppositions d'images symboliques : d'une part, les parfums, l'ivresse, les fleurs – autant de « paradis artificiels » pour garder un registre baudelairien – inaptés à la quête de pureté de la Princesse qui procède par intuition, par vision intérieure et non par expérience corporelle et sensitive. De là, les images « froides » et métalliques pour dire la réalité précieuse et abstraite que recherche l'héroïne. Se vouloir pure, c'est refuser tout contact sensitif, toute volupté, au profit de la dureté. A l'inverse du poète des *Fleurs du Mal*, chez qui la chevelure féminine

apparaît comme un symbole de sensualité, la chevelure d'Hérodiade doit refléter la dureté et la froideur des objets métalliques. Suivant un procédé qui lui est propre, Mallarmé désigne premièrement l'objet – les cheveux – par l'absence d'une caractéristique (« mes cheveux ne sont pas des fleurs [...] mais de l'or). Les cheveux n'acceptent pas la métaphore des fleurs, ni des parfums, symboles de sensualité, mais ils acquièrent l'éclat lumineux de l'or et deviennent même des « armes [aux] éclairs cruels », formant une sorte d'armure guerrière contre les menaces de la réalité.

Un peu plus loin, Hérodiade repousse à nouveau avec force la nourrice, qui voulait retenir sa tresse tombante – nouvel affront charnel à sa beauté pure et à sa nature désincarnée :

H.
[...]
Nourrice, suis-je belle ?
N.

Un astre, en vérité
Mais cette tresse tombe...

H.
Arrête dans ton crime
Qui refroidit mon sang vers sa source, et réprime
Ce geste, impiété fameuse : ah ! conte-moi
Quel sûr démon te jette en le sinistre émoi,
Ce baiser, ces parfums offerts et, le dirai-je ?
Ô mon cœur, cette main encore sacrilège,
Car tu voulais, je crois, me toucher, sont un jour
Qui ne finira pas sans malheur sur la tour...
Ô jour qu'Hérodiade avec effroi regarde ! (vs.52-61)

Indifférente aux réalités de l'existence, elle a délaissé les « roses » - symbole charnel et en quelque sorte superficiel – au profit des « pâles lys » qui sont en elle. La perspective est tout autre : c'est en elle-même qu'elle cherche une vérité neuve :

H.
[...]
Je m'arrête rêvant aux exils, et j'effeuille
Comme près d'un bassin dont le jet d'eau m'accueille
Les pâles lys qui sont en moi, tandis qu'épris

De suivre du regard les languides débris
Descendre, à travers ma rêverie en silence, (vs.17-21)

La princesse rêve aux exils ; elle effeuille en silence les pâles lys qui sont en elle, elle « descend à travers sa rêverie en silence ». Vide, blanc, silence : ces trois notions nous conduisent de l'extériorité à l'intériorité, de l'eau plane, où monte seul le jet d'eau, aux mouvements intérieurs de la princesse captive, qui, à l'écart du monde, préfère le cadre de l'eau, instrument conduisant à la révélation du monde intérieur, à celui de la fenêtre, ouverture sur le monde extérieur. Cette inversion de paradigme dénote une perspective idéaliste - c'est le sens caché des choses, plutôt que leur apparence extérieure qui compte, et symbolique - il faut chercher le sens au-delà de l'immédiat, de la signification concrète.

Ici intervient le miroir, support du vertige d'Hérodiade, de la dissolution de son image 'réelle' au profit de son image 'flottante' ; instrument de quête pour celle qui a choisi l'âpre descente intérieure. Car le monde recherché par Hérodiade est étrangement loin, profondément caché - « sous la glace » - : par un savant jeu de mots, la glace est aussi bien la glace du miroir - écran tendu entre le moi et la réalité – et l'eau transformée en glace, sous le regard froid et inhumain de l'héroïne :

H

Assez ! Tiens devant moi ce miroir.

Ô miroir !

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée,

Que de fois et pendant des heures, désolée

Des songes et cherchant des souvenirs qui sont

Comme des feuilles sous ta glace au trou profond, (vs. 43-48)

A force de s'approfondir, de descendre en soi, la Princesse a débouché sur un vide insondable. Dans cette confrontation avec son image, Hérodiade n'a pas atteint l'être mais le néant. Apparemment immobile, le miroir de l'eau n'est pas une surface limpide mais un cadre fourmillant de feuilles, qui lui renvoie l'image agitée, à la fois vivante et captive, des souvenirs. Hérodiade tente de les saisir de l'intérieur, mais ne

peut ramener à la surface, et perpétuer, comme elle le désirerait, son rêve. Les points d'exclamation renforcent la tension proprement dramatique :

Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,
J'ai de mon rêve épars connu la nudité ! (vs. 49-51)

Il est significatif qu'Hérodiade ait cherché à purifier son Rêve à l'extrême en regardant en elle, avec terreur, s'efforçant, jusqu'au vertige, d'atteindre le mystère. C'est ce conflit intérieur qui constitue le principal ressort de cette tragédie intime dans laquelle, comme l'a écrit Bertrand Marchal, « la vierge s'abîme dans le vertige d'un rêve de beauté qui ressemble aussi à un désir de mort » (*OC*, I : 1165). Le miroir est l'instrument d'accès à ce monde recherché par Hérodiade, et qui est étrangement lointain, profondément caché « sous la glace ». Par un savant jeu de mots, la glace est aussi bien la glace du miroir - écran tendu entre le moi et la réalité – et l'eau transformée en glace, sous le regard froid de l'héroïne. L'omniprésence de l'ombre, la descente dans la profondeur du monde du souvenir différencient Hérodiade de Narcisse. A l'encontre du personnage mythologique qui, au long de la journée, contemplait son image « reflétée dans une source limpide que ni homme ni bête n'ont jamais effleurée et qu'entoure une herbe fraîche et douce » (*apud* Brunel (dir) : 1988 : 1070), en face de l'eau, cette héroïne de la nuit ne saisit que l'ombre, reflet de ses troubles intérieurs , et qui donnent de l'héroïne une impression d'effrayant mystère. Hérodiade se meut hors du temps humain, hors de la vie. La nourrice le pressent :

N.

Temps bizarre, en effet ; de quoi le ciel vous garde !
Vous errez, ombre seule et nouvelle fureur,
Et regardant en vous précoce avec terreur :
Mais toujours adorable autant qu'une immortelle

Ô mon enfant, et belle affreusement, et telle
Que... (vs. 62-67)

À l'attitude contemplative, simplement réflexive, qui caractérise Narcisse s'oppose, chez Hérodiade qui, toujours « regarde en elle avec terreur », le mouvement de l'extérieur vers intérieur, du conscient vers l'inconscient. Comme l'a observé Eric Benoit, « un courant souterrain habite mystérieusement le psychisme et le corps d'Hérodiade ». Il en fait une « héroïne de la désincarnation » (Benoit, 1998^A : 41). Cette absence au monde est la vraie menace et le vrai *fatum* qui projette dès le départ Hérodiade dans cette destinée tragique, dont la réplique effarée de la nourrice se fait l'oracle :

N.

Victime lamentable à son destin offerte ! (vs. 85)

Et à laquelle Hérodiade rétorque, dans un souffle à la fois plaintif et accusateur :

H.

Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte ! (vs. 86)

Torturée par la sensation de stérilité qu'éprouve l'être solitaire, la communication même avec la Nourrice se révélant impossible, c'est vers le monde intérieur profond et mystérieux que la Princesse dirige sa requête et trouve son harmonie : vers ces « jardins d'améthyste enfouis sans fin » - associés à la lumière et à la révélation (« savants abîmes éblouis ») cachés sous l'enveloppe du visible apparent et superficiel (« sous le sombre sommeil d'une terre première ») :

H.

[Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !]
Vous le savez, **jardins d'améthyste, enfouis**
Sans fin dans vos savants abîmes éblouis,
Ors ignorés, gardant votre antique lumière
Sous le sombre sommeil d'une terre première, (vs. 86-90)

De la même façon, elle préfère (et se compare elle-même à) des éléments froids. Les analogies *pierres/yeux / bijoux* et *métal/ chevelure* sont là pour suggérer que les yeux, comme les cheveux d'Hérodiade, constituent en quelque sorte des boucliers protecteurs vis-à-vis de la réalité sensible :

H.

[...] 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 ! (vs.91-94)

Dans les vers qui suivent, est mis en évidence l'élan de rupture d'Hérodiade vis-à-vis du monde définitionnellement matériel incarné par la nourrice - dans ses gestes, comme dans ses allusions à l'amour – « qui parles d'un mortel »⁷⁶:

Quant à toi, femme née en des siècles malins
Pour la méchanceté des antres sibyllins,
Qui parles d'un mortel ! selon qui, des calices
De mes robes, arôme aux farouches délices,
Sortirait le frisson blanc de ma nudité,
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 ! (vs. 95-103).

Alors que tout dans la Nourrice incarne l'anecdotique, le matériel, le charnel (l'élan du baiser, les parfums, les sous-entendus à l'union amoureuse), Hérodiade, par contraste, incarne la pureté, en sa réserve inhumaine, en son affreuse beauté, en son détachement du monde. Eric Benoît a noté à ce propos qu' « Hérodiade est le poème de la désincarnation » et qu'une « dualité oppose ces deux personnages [...] entre l'instinct de libido, incarné par la nourrice, et l'instance lucide de la conscience et du refoulement, représentée par Hérodiade » (Benoît, 1998^A : 41). La vérité recherchée par Hérodiade est dans un ailleurs de rêve, mais cet ailleurs n'est pas l'azur – qui motivait le

⁷⁶ Ce vers fait allusion à la question de la nourrice : « Viendra-t-il parfois ? » quelques tirades plus haut.

désir du voyage en mer ou dans les pays exotiques, jusqu'à hanter le poète, dans « Brise marine », dans « Azur ». La Princesse ordonne à la nourrice de cacher le ciel, de cacher la lumière du jour, éléments fallacieux et menaçants:

H.
[...] clos les volets : l'azur
Séraphique sourit dans les vitres profondes,
Et je déteste, moi, le bel azur... (vs. 120-122)

A l'encontre de ces motifs, à l'encontre même de la nourrice dont elle a pourtant « bu le lait jadis », c'est dans « le froid scintillement » de la « Nuit blanche de glaçon et de neige cruelle » qu'Hérodiade cherchera une communion :

H.
[...]
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de la pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçon et de neige cruelle ! (vs. 105-109)

La Nuit n'est pas seulement le contrepoint de l'azur et de tout ce qu'il représente. Par un procédé analogique typiquement mallarméen, elle devient le reflet même d'Hérodiade – solitaire, stellaire et songeuse, qui l'interpelle comme sa « sœur éternelle » :

Et ta sœur solitaire, ô ma sœur éternelle,
Mon rêve montera vers toi : telle déjà,
Rare limpidité d'un cœur qui le songea,
Je me crois seule en ma monotone patrie,
Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
D'un miroir qui reflète en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant...
Ô charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule. (vs.110-117)

Solitaire et repliée sur elle-même, Hérodiade se veut aussi pure que ce rêve de beauté suprême, « dernière », rêve ultime et prêt à s'éteindre, qui lui semble être la condition de son être, en accord avec son destin. Une Hérodiade qui, selon le mot de Bertrand Marchal, « est à elle-même son propre tombeau » (*OC*, I : 1219).

Plusieurs exégètes de Mallarmé ont observé que l'image glacée d'Hérodiade exilée de ce monde, « seule en [sa] monotone patrie », rejoint celle du cygne du sonnet ' Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui' dont d'ailleurs, selon Bertrand Marchal « il est peut-être contemporain » (*OC*, I : 1186) :

Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne (*OC*, I : 36-47)

Dans *Selon Mallarmé*, Paul Bénichou voit dans le « le vol entravé, l'élan, la rechute et la résignation méprisante [...] d'évidentes figures de la condition du Poète », ajoutant : « il y a bien ici symbole, rapprochement métaphorique de deux entités différentes, Cygne et Poète » (Bénichou, 1995 : 321). Ce poème représenterait donc « le drame de l'Idéal dans sa version tragique, propre aux années de crise que Mallarmé traversa pendant la composition d'*Hérodiade* » (*idem*, 320). On peut en effet relever, dans ce sonnet, des mots, expressions ou images qui se rapprochent de celles d'*Hérodiade* – 'vierge', 'lac dur', 'stérile hiver', 'transparent glacier', 'blanche agonie', 'horreur du sol', 'songe froid de mépris', 'fantôme'. Elles sont là pour figurer le conflit même du poète, proche de la tension baudelairienne entre « le spleen » et « l'idéal », entre 'l'horreur du sol' et l'appel du vol. Or, à l'encontre de « L'Albatros » de Baudelaire, dont le « cygne » de Mallarmé est souvent rapproché, l'oiseau-poète de ce

sonnet n'apparaît pas exactement prisonnier de l'espace : bien au contraire, il « nie » « l'espace infligé » de « la blanche agonie ».

Creusant un peu plus loin l'analyse, l'utilisation – ou « le jeu », pour utiliser une nomenclature plus mallarméenne - des temps verbaux est singulièrement révélatrice. Le poème s'ouvre sur une image très dynamique. Dès le premier vers, l'utilisation du présent associé à « aujourd'hui » est suivie du verbe déchirer – « [le cygne] aujourd'hui/ va-t-il nous déchirer » figure la volonté et l'espoir de l'essor, que la force des images « *un coup d'aile ivre* » et « *déchirer ce lac dur* », et l'adjectif même « vivace » - lui-même s'opposant à « oublié » - corroborent. Il s'agit d'un élan pour triompher d'un appesantissement mortel passé – ce que suggèrent les verbes au passé composé - mais qui hante toujours le présent. Ces échecs de « vol », ces « vols qui n'ont pas fui » peuvent évoquer, métaphoriquement, les tourments du poète associé à ceux de l'impuissance poétique. On se souvient par exemple des plaintes de « Brise Marine » : « La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres ! » (*OC*, I : 15).

« Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui ». Si le cygne symbolise le poète, comme le suggère notamment Paul Bénichou, c'est ce dernier qui est évoqué ici, en face aux affres du passé, de l'ennui, de l'écœurement de la vie, des tentatives d'évasion ardentes mais inefficaces vers l'idéal. C'est donc ce Mallarmé très baudelairien et épris d'Azur des premiers poèmes qui est figuré dans cette strophe. Il est « Magnifique mais [...] sans espoir », car il n'avait pas (encore) « chanté sa région à lui ». Aussi vivait-il dans un « stérile hiver », qui reflète « l'ennui » de son être.

Or, le mouvement temporel inverse non plus rétrospectif (du présent vers le passé) mais prospectif (du présent vers le futur), anime les tercets dont les verbes sont au présent et au futur. Un désir, presque un présage de renouveau, associé au refus - ainsi le suggère le verbe « secouer » - émerge, de façon particulièrement énergique, au

début du premier tercet : « tout son col secouera cette blanche agonie /par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie ». Des forces existent en lui qui lui permettent de se détacher de la glace de l'impuissance (« blanche agonie ») et de contrarier l'accablement de l'existence. Certes, rien n'effacera « l'horreur du sol », où son plumage est pris. On arrive ainsi à l'évidence qui s'est imposée aux yeux de Mallarmé à l'époque de Tournon et d'Avignon : le « hasard » de l'univers et « l'absence » de Dieu, le sentiment de solitude dans l'existence quotidienne, banale et irrémédiablement contingente, les aspects matériels et communs du monde auxquels aucun homme ne peut échapper. Sentiment d'horreur qui n'est plus celui de dégoût du poète des « Fenêtres » ou d' « Angoisse », mais prise de conscience. Devant le spectacle désolant de la réalité, l'aile de la création peut en conjurer la pesanteur. On se souviendra d'une idée exprimée par Yves Bonnefoy et qui emprunte une image du poème en question. C'est dans son texte « la poétique de Mallarmé », qui ouvre l'édition de 1998 du recueil *Igitur, Divagations, Un coup de Dés*. Le critique, en qui l'on reconnaît également un prodigieux poète, écrit : « Récus[ant] le lieu où l'on vit [...] il dut se tourner vers les mots, ayant retrouvé en eux l'introuvable « région où vivre », ajoutant, un peu plus loin, « étonné et déçu par l'être empirique, [Mallarmé] a reporté son espoir sur les virtualités du langage » (« Préface », *IDD* :9). Dans le dernier tercet, le héros du sonnet (poète et cygne) devient « fantôme », « mot hyperbole » selon Paul Bénichou, dans la mesure où il s'accorde à « l'absence de vie, un minimum d'être » qui caractérise le poète, « que toute existence pesante déshonorerait » (Bénichou, 1995: 325). Et si le héros, jusque-là non nommé s'immobilise « au songe froid de mépris », c'est pour mieux préparer l'apparition hautaine du Cygne, dernier mot du poème et « glorieuse figure du Poète », selon l'expression de Paul Bénichou (*idem* : 326).

Solitude du cygne transfuge d'un monde matériel et pétrificateur, « fantôme » s'ébattant avec horreur du sol ; solitude d'Hérodiade aux prises avec les attentats matériels et « extérieurs » de la vie, qui contrastent avec son exigence intérieure de pureté ; sentiment d'exil de l'homme et du poète de Tournon, en proie au Néant, cherchant dans l'élan de la création à « apaise[r] de l'éden l'inquiète merveille » en nous souvenant d'un très beau vers du « Toast Funèbre » (*OC*, I : 28). Volonté de se détacher du passé, de ce lac dur qui le hante au présent chez le cygne, volonté de se dégager de la tutelle de la nourrice et de cet « azur séraphique » ; volonté de se détourner de sa filiation baudelairienne et de la manière « parnassienne » chez le poète. Nouvelle pensée et nouvelle poétique dans le sens « d'un Idéalisme qui [...] refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder rien que la suggestion (*IDD* : 247).

A cette époque décisive d'*Hérodiade*, contemporaine du « Cygne », Mallarmé a vécu une « crise » [la crise de Tournon] ; il a trouvé le « Néant », puis le « Beau ». Il a surtout entrevu la perspective qui dorénavant commandera son œuvre. Devant le « Rien, qui est la vérité » on peut, ne serait-ce que dans le temps, dans l'espace et dans le « leurre » inhérent à la nature même de la poésie, trouver une autre vérité. Le poète affirme d'ailleurs, dans la lettre déjà citée du printemps 1866 : « Je chanterai en désespéré ». En juillet 1866, c'est-à-dire quatre mois après ces nuits de « crise » à Tournon, Mallarmé reprend, avec une confiance nouvelle, son travail sur *Hérodiade*. Ce travail lui permet de réaliser la conjonction de deux perspectives jusqu'alors divergentes : le côté de la vie et celui de l'art, celle de sa poétique et celle de sa destinée. C'est à Cazalis qu'il écrit, le 13 juillet 1866 :

Pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides ; je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique - qu'après avoir trouvé le Néant j'ai trouvé le Beau, - et que tu ne peux

t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure. Il en sortira un beau poème auquel je travaille, et, cet hiver (ou un autre) *Hérodjade*, où je m'étais mis tout entier sans le savoir, d'où mes doutes et mes malaises, et dont j'ai enfin trouvé le fin mot, ce qui me raffermira et me facilitera le labeur (*CLP*: 310).

Une lettre adressée, trois jours plus tard, à Théodore Aubanel confirme que la crise du printemps de 1866 lui a révélé son œuvre à venir, d'une perspective ouverte et infiniment féconde. Telle qu'elle est présentée, on reconnaît déjà la version moderne du « grand œuvre alchimique », et, qui plus est, une synthèse réflexive de l'homme :

Pour moi, j'ai plus travaillé cet été que toute ma vie, et je puis dire que j'ai travaillé pour toute ma vie. J'ai jeté les fondements d'un œuvre magnifique. Tout homme a un Secret en lui, beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que, morts, il n'existera plus, ni eux. Je suis mort et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière cassette spirituelle (*CLP*: 312).

C'est ce qu'explique, au même interlocuteur - qui n'avait pas compris les allusions précédentes -, de façon plus précise, la lettre du 28 juillet :

Je voulais te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon Oeuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même, clef de voûte, ou centre, [...] centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la beauté (*CLP*: 316)

À cette époque, l'œuvre devient le « Grand Œuvre ». Commencé avec *Hérodjade*, le projet devient le point de départ d'une entreprise colossale, pour laquelle le poète prévoit vingt ans de travail⁷⁷ :

[...] que je prévois qu'il me faudra vingt ans pour les cinq livres dont se composera l'Oeuvre, et que j'attendrai, ne lisant qu'à mes amis comme toi, des fragments, - et me moquant de la gloire comme d'une niaiserie usée (*idem*)

⁷⁷ On sait que, vingt ans plus tard, l'œuvre rêvée n'était plus une œuvre possible à échéance humaine, mais une sorte de limite idéale de la littérature universelle, dont tous les livres ne sont qu'approximation. C'est ce que Mallarmé confie à Verlaine en 1885 : «... je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir... » (*IDD*, 374).

La lettre du 14 mai 1867, déjà citée, définit encore *Hérodiade* comme l'œuvre « pure ».

Véritable « Ouverture » à une poésie absolue, ce commencement est aussi renoncement à toute idée de transcendance. Nous rappellerons la lettre à Cazalis :

Ainsi je viens, à l'heure de la synthèse, de délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement. Trois poèmes en vers, dont *Hérodiade* est l'Ouverture, mais d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte et n'atteindra peut-être jamais... (CLP: 343)

Deux ans après la « crise révélation » de Tournon, selon le mot de Bertrand Marchal (Marchal, 1988 :64), c'est en paraphrasant, une fois de plus, son héroïne que Mallarmé évoque son drame personnel. À force de creuser son Rêve, de le purifier, le poète a commis le « péché » de le découvrir dans sa nudité idéale ; à force de creuser ou de descendre, tel un mineur, dans la profondeur ultime du langage, il l'a purifié jusqu'à l'extrême, jusqu'à le néantiser, jusqu'à en effacer le sens :

Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais amonceler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une Oeuvre pure, j'ai presque perdu le sens des paroles les plus familières je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai aux points de rencontre de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui existent déjà dans le sein de la beauté (CLP: 380)

Telle est ici la vérité dramatique du poète : son désir de pureté, la raison d'être de toute son œuvre, l'a mené au sentiment d'impuissance, à l'impossibilité de poursuivre. Car descendre dans le rêve, ce n'est pas tomber dans la tentation d'un lyrisme facile - démarche que Mallarmé a définitivement reniée - ni se perdre dans le vertige de l'absolu. Il lui faut rester « maître » d'un processus où le silence et l'absence deviennent langage et où le langage acquiert sens. Écrire, c'est cela, changer le monde intérieur du rêve invisible en mots et constituer du sens, sans lâcher le sensible. C'est, comme le dit

Mallarmé ici, « amonceler entre le rêve et lui « un mystère de musique et d'oubli ». Le monde intérieur entrevu, celui qui est directement incommunicable, doit être extériorisé, rendu partiellement communicable par le truchement des mots. Les mots sont en quelque sorte transitifs ; ils doivent relier deux mondes, celui du rêve et celui de la réalité. Investis de mystère, ils doivent fixer le vertige de l'absolu jusqu'à noter l'inexprimable. Le poète est celui qui rend aux mots leur force de mystère : « le doigt sur l'artifice du mystère, je souris et implorai des vœux intellectuels une spéculation différente » a-t-on dans « Le démon de l'analogie ».

Cette quête toujours plus profonde de mystère et de pureté a, nous le montrions plus haut, plongé le poète d'*Hérodiade* dans une terrible crise spirituelle mais on ne saurait parler d'échec poétique. L'acharnement sur le vers de son poème ne lui a fait découvrir ni Idéal, ni Dieu, ni Etre, mais seulement le fait que nous sommes « de vaines formes de la matière », où, pourtant, s'essaient les pouvoirs de l'invention. Délaissant progressivement toute illusion métaphysique, le poète de Tournon s'est tourné vers les pouvoirs d'invention (« glorieux mensonge ») du langage poétique, auquel il ramène désormais tout son projet esthétique. A l'inverse de Platon qui condamnait le poète à l'exil à cause du mensonge, Mallarmé érige cette « feintise », que la critique considère aujourd'hui comme inhérente à l'œuvre et à son « ouverture », c'est-à-dire comme condition même de la littéarité des textes⁷⁸, d'un rayonnant (« glorieux ») pouvoir. Cette *feintise* se rapporte aux virtualités spécifiques du langage poétique, à sa capacité à

⁷⁸ On reconnaît dans cette conception de la littérature la problématique centrale du «statut de la fiction», dans la critique contemporaine, et particulièrement dans les travaux de Margaret Macdonald, et de Gérard Genette (*Poétique*, 38, 1989 : 219-235 et 237-249), de Genette (1991) et (1994) ; de Umberto Eco (1996) ; de Thomas Pavel (1988) ou de Jean-Marie Schaeffer (1987 ; 1999). Malgré leurs horizons différents, tous ces critiques ont démontré que l'œuvre ne se suffit pas à elle-même et que conçue à elle seule, la littéarité entraîne la clôture du texte et non l'émergence du sens. Ce qui motive la lecture c'est justement une certaine absence, un certain vide ou une certaine énigme à remplir où à déchiffrer. La motivation de l'œuvre d'art est, au contraire, dans son « ouverture », même si cette ouverture doit imposer certains « limites [à] l'interprétation » (Eco, 1996).

« demeurer le même et devenir toujours nouveau », comme l'a dit à juste titre Umberto Eco⁷⁹.

A partir de cette découverte, que corroboreront sa réflexion et ses travaux sur la science du langage dans les années suivantes, la « fiction » en tant que « procédé même de l'esprit humain » devient la note majeure de sa conception de la représentation dans la littérature. Dans la dynamique des rapports entre l'œuvre et la réalité, l'accent est désormais mis sur le pouvoir fictionnel de la littérature, celui-là même qui, selon l'œuvre de Genette justifie l' « immanence et [la] transcendance » spécifique à l'œuvre d'art »⁸⁰. Pour Mallarmé, l'œuvre d'art ne se définit pas comme le reflet de la réalité, ni même de la réalité « idéale » - celle que le poète las de laideur et d'Ennui cherchait à quérir dans un éternel azur, tentative qui s'est vite révélée stérile et fallacieuse - mais, toujours d'après l'expérience existentielle du néant révélée par le « creusement du vers », comme une entreprise, visant désormais à se tourner vers le « rien qu'est la vérité », afin d'en dévoiler, en les substantialisant, « les glorieux mensonges ». La rencontre du « Rien » permet de découvrir le langage, puissance positive latente. Chanter ce « glorieux mensonge » c'est refuser de décrire l'apparence du monde et chercher à en dévoiler le langage secret :

[...] chantant l'âme et toutes les divines **impressions** amassées en nous depuis les premiers âges

Cela équivaut à dire la réalité du monde intérieur par le truchement du langage. Le « Rien qui est la vérité », qui s'offre aux yeux de l'homme, invite le poète-déchiffreur à dégager les accords et les rythmes secrets et intérieurs de l'univers. Cette nouvelle approche du monde est idéaliste. Comme l'ont montré la plupart des commentateurs de Mallarmé, elle est en rapport avec la philosophie hégélienne, que le poète a

⁷⁹ Dans son article « Le problème de la réception » in Eco, 1970 : 14.

⁸⁰ Voir *L'Oeuvre de l'art, immanence et transcendance* (1994).

vraisemblablement découvert à cette époque, peut-être sous l'influence de Villiers de L'Isle-Adam (Marchal, 1988 : 81).

« Il est sûr, écrit Jean-Pierre Richard, que Mallarmé traversa, de 1866 à 1871, une crise hégélienne profonde, que traduisent le vocabulaire de ses lettres et celui d'*Igitur* » (Richard, 1961 : 232). Engagé corps et âme, dans une aventure hégélienne, Mallarmé découvre le néant, mais après avoir éprouvé – et jusque dans les domaines les plus familiers - la négativité, il découvre également, en toute lucidité, qu'il doit dorénavant faire œuvre de volonté. C'est ce qu'explique encore Jean-Pierre Richard : « La destruction, peut recréer, l'échec est nécessaire à la victoire. Merveilleux renversement de perspectives : la dépression devient alors source d'exaltation, le mal son propre remède ». Et le critique de souligner le caractère décisif des lectures de *La Phénoménologie de l'esprit*, à cette époque, sur le cheminement de l'œuvre : « en 1866 Hegel dut être à Mallarmé comme une sorte de guérisseur, un médecin fondant ses cures sur le pire » (Richard, 1961 : 232).

Ces années 1864-1870, passées à Tournon et à Avignon, sont décisives pour la destinée intellectuelle du poète. Le travail sur *Hérodias*, la descente dans le Néant et la perte de la foi qui en découle, ont fait naître ce nouveau Credo, ou « religion », comme le dit l'ouvrage de Bertrand Marchal :

Dieu n'est qu'un rêve, mais ce rêve sublime témoigne de la sublimité du génie éternellement fécond de l'homme (Marchal, 1988 : 99)

Dans ses récentes analyses du « Livre », Eric Benoit a également relevé cette conception de la littérature comme Salut « sotériologique » :

La Littérature, qui est le lieu où se joue la lutte de l'Esprit contre l'Absurde (contre le « en vain », contre l'absence de sens, contre le Mystère) a donc une fonction sotériologique au moment de sa perception par l'Esprit. C'est dans la relation esthétique, autrement dit dans l'Opération du Livre, que l'Humanité trouve, d'un mot si fréquent et si riche chez Mallarmé, son *Salut* (Benoit, 1998^B :130)

Si le monde est une illusion, et l'illusion la seule vérité théologique que l'on puisse atteindre, le poète peut et doit contempler le monde comme un 'spectacle' et accomplir, par l'*opération* poétique, une sorte de reconquête de l'humanité. Cette reconquête, identifiée au Rêve lui-même, sera donc *essentiellement idéale*. Il convient peut-être de rappeler les termes de la lettre du printemps 1866 :

Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner le spectacle de la matière ayant conscience d'être et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas ...(*CLP* : 297-298)

La découverte de la littérature à la fois comme *illusion* et comme spectacle appelle une réflexion sur l'objet sans lequel on ne saurait concevoir l'art littéraire : le langage. Justement parce que le langage, privé de sa fonction référentielle, ouvre la poésie à ce « Jeu suprême », à ce « Glorieux mensonge », qui, à défaut de vaincre le hasard, l'accomplit en illusion subjective, en pure fiction⁸¹.

Cette découverte ouvre ainsi, dans l'esprit et dans l'oeuvre de Mallarmé, une réflexion de plus en plus intense sur le langage. Elle aboutira, en 1869, à deux importants projets : une thèse sur le langage et le conte « fantastique » *Igitur* à partir desquels, comme on le verra par la suite, Mallarmé consacre définitivement la Fiction comme notion fondamentale de son oeuvre. *Igitur* synthétise étrangement un acte littéraire absolu, qui permet au héros « dépositaire d'un rêve immémorial » (Marchal, 1985 : 265) d'abolir le hasard, et de conjurer le Néant. De plus, cet acte est, symboliquement, un lancement de dés.

A la lumière rétrospective de son oeuvre, on peut dire que cet élan « intellectuel », cette croyance selon laquelle l'on ne peut accéder à la plénitude qu'à

⁸¹ Ce rôle de la langue dans la création du poème est condensé, dans « La Musique et les Lettres », par cette formule lapidaire : « Moyen, que plus ! principe. ».

travers un acte suprême de l'esprit, constitue un principe général de l'esthétique de Mallarmé. Rappelons qu'il a défini la poésie comme « la seule tâche spirituelle », comme « seul devoir du poète et jeu littéraire », et énoncé par ailleurs que « le monde est fait pour aboutir à un livre ». Là encore, la question reste bien vivante, et traverse les temps. Dans son livre *Si par une Nuit d'Hiver un voyageur* Italo Calvino écrit à son tour : « Le livre devrait être la contrepartie écrite du monde non écrit » (Calvino, 1995 : 192). Paul Bénichou observe pour sa part, dans son texte d'introduction à ses commentaires de poèmes de Mallarmé :

Ailleurs que chez Mallarmé, l'idée de répondre au Néant par la Beauté semblerait banale ; elle ne l'est pas chez lui si nous entendons la beauté au sens de la poétique qu'il définissait à la même époque. Le refus de nommer l'objet, et le conseil de l'évoquer de biais pas l'impression qu'il produit ne sont évidemment pas séparables de l'expérience du Rien » (Bénichou, 1995 : 40).

Le dessein de se libérer d'une esthétique de « la vie extérieure »⁸² et d'un héritage spleenétique, au profit d'une *volonté artiste* de dissiper toutes les illusions en forgeant une poétique autre, est sous-jacent à *Hérodiade* et aux œuvres subséquentes : *Le Faune*, *Igitur...* N'est-ce pas cette « transition » qu'Hérodiade – œuvre et personnage - elle-même allégoriquement représente ? Il faut revenir ici à la pièce, et plus particulièrement aux dernier vers :

H.

Adieu.

De mes lèvres !

Vous mentez, ô fleur nue

J'attends une chose inconnue

Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,

Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris

D'une enfance sentant parmi les rêveries

Se séparer enfin ses froides pierreries. (vs. 128-135)

⁸² Nous empruntons cette expression de Verhaeren, énoncée à propos de J.M. Hérédia, un « notateur de la vie extérieure » (*apud* Robaey, 1996 : 106).

Telle est la dernière tirade de la pièce, après le départ de la nourrice, consacrant la rupture finale avec celle-ci et tout ce qu'elle représente comme mensonge ou fausse séduction (« Vous mentez, ô fleur nue / de mes lèvres »). Hérodiade attend une chose inconnue mais elle a une certitude : elle se sépare définitivement des « froides pierreries » de son enfance. Au regard des démonstrations précédentes, au regard même du « Sonnet du Cygne » (Bénichou, 1995 : 321) ces vers marquent, allégoriquement, chez Mallarmé, le rejet d'une tradition et le passage à un nouvel idéal, lequel ne se confond ni avec l'azur aux réminiscences baudelairiennes, ni avec l'impassibilité descriptive des parnassiens. Il ouvre une nouvelle poétique, la poétique « impressionniste » de l'effet, sous le signe de laquelle Mallarmé dit, par ailleurs, dans ses lettres, avoir écrit cette oeuvre.

En ce sens, *Hérodiade* est d'une ambiguïté profonde, en accord avec son rôle et sa situation charnière dans l'œuvre de Mallarmé. Elle est à la fois l'héroïne impeccable et sculpturale, bijou à la beauté froide typiquement parnassienne – elle inspira d'ailleurs Banville avant Mallarmé⁸³- et l'héroïne désincarnée et à l'image fugitive, idéaliste qui préfère les énigmes de son univers intérieur aux réalités extérieures, les domaines

⁸³Sonnet que, d'après Jean-Luc Steinmetz, Mallarmé a lu à l'époque et dont il s'est inspiré surtout pour le poème « Les Fleurs », dont l'écriture, comme nous l'avons vu, prélude à *Hérodiade* (voir Steinmetz, 1998^B: 90-91). Malgré quelques traits communs - la jeunesse, sa blancheur comparée aux lys, la beauté comparée à des pierres précieuses -, l'Hérodiade de la pièce de théâtre est très différente de celle du poème de Banville, toute « folâtre et badine ». Nous transcrivons ci-après le poème de Banville, de tonalité purement descriptive :

Ses yeux sont transparents comme l'eau du Jourdain.
Elle a de lourds colliers et des pendants d'oreilles;
Elle est plus douce à voir que le raisin des treilles,
Et la rose des bois a peur de son dédain.
Elle rit et folâtre avec un air badin,
Laissant de sa jeunesse éclater les merveilles.
Sa lèvre est écarlate, et ses dents sont pareilles
Pour la blancheur aux lis orgueilleux du jardin.
Voyez-la, voyez-la venir, la jeune reine !
Un petit page noir tient sa robe qui traîne
En flots voluptueux le long du corridor.

Sur ses doigts le rubis, le saphir, l'améthyste
Font resplendir leurs feux charmants : dans un plat d'or
Elle porte le chef sanglant de Jean Baptiste.

imprécis et indéterminés « amassés en nous » au spectacle décevant de la réalité, lequel n'est « Rien ». Oeuvre unique, *Hérodiade* est le soliloque d'une âme devant le mystère du monde. En elle et à travers elle, Mallarmé fait l'expérience d'un idéal nouveau : la littérature comme expression de l'Idée, comme lieu d'un nouveau mode de représentation.

Dans son article « Vers le spiritogramme » Jean-Luc Steinmetz a désigné *Hérodiade* et *Le Faune* comme des œuvres fondamentales dans le cheminement poétique de Mallarmé et dans sa reconnaissance de « l'art comme un leurre vrai » (Steinmetz, 1998^C: 183). Ces œuvres sont envisagées par le critique comme des « tentatives où un certain mode de représentation fut envisagé [...] sur le mode du réfléchissement et de la réflexion. Et pour cela et *par* cela, souligne-t-il, le texte se forme en tant qu'interrogation sur lui-même et sa validité » (*idem*).

C'est vers un domaine intérieur, aussi proche que possible du rêve, qu'Hérodiade dirige sa quête. En l'absence de l'intrigue classique, la trame de la pièce est essentiellement constituée par les élans de la princesse, cherchant à s'arracher, tel le cygne, d'un monde voué au commun. Celui-ci est symbolisé par tous les gestes de filiation, d'intimité de la Nourrice, par ses allusions sibyllines à l'amour, que l'héroïne repousse avec horreur. Hérodiade renie la filiation, elle renie l'espace commun pour un autre espace, celui du dedans et pour quérir dans les sites mystérieux de son être, lieu d'une mobilité perpétuelle. Cette nouvelle source de beauté imminente, souveraine et invulnérable est donc le lieu de son identité. A l'encontre d'une image assez stéréotypée de femmes princesses effeuillant les fleurs de la nature – geste symbolique d'une expectative amoureuse - Hérodiade effeuille des fleurs invisibles - qui plus est, de signification purement symbolique : les « lys qui sont en [elle] » -, tout comme elle « descend à travers [sa] rêverie, en silence ». Tel est également Igitur, autre héros

solitaire, nocturne et désincarné qui, lui, « descend l'escalier de l'esprit humain, va au fond des choses. En absolu qu'il est » (*OC*, I, 474). Le drame et l'agonie d'Hérodiade sont internes. Ce drame anticipe celui, véritable, d'*Igitur* et on le retrouvera *mutatis mutandis* dans *Le Faune* : être un « Héros scindé en deux » pour prendre une formule du « Livre » (*OC*, I : 550). Identique « maladie d'idéalité » (*Igitur*, *OC*, I : 498) ; identique sentiment effrayant d'impuissance à accéder, connaître et habiter sa « région » à elle ; « seigneur latent qui ne peut devenir », comme l'écrit Mallarmé à propos de « Hamlet », texte auquel nous aurons l'occasion de revenir plus loin.

L'expérience de descente en elle-même n'a pas permis à Hérodiade d'accéder à l'unité de son être, à la beauté. Là où elle cherchait ordre et harmonie, elle a trouvé l'ombre et la dispersion. Son image réfléchi dans l'eau lui a causé un profond sentiment d'horreur et de perte : « j'ai de mon rêve épars connu la nudité ». Peut-on pour autant parler d'échec ? Ne serait-ce pas plutôt une prise de conscience de l'existence de deux modes de révélation, l'un, disons, externe conscient et « immédiat », l'autre, interne, inconscient et « essentiel » ? Voyons à ce propos ce que dit Mallarmé de la propre expérience. Le 3 janvier 1866 – en pleine composition d'*Hérodiade*, il écrit :

J'ai été assez heureux, la nuit dernière, pour revoir mon Poème [il s'agit d'*Hérodiade*] dans sa nudité, et je veux tenter l'oeuvre ce soir. Il m'est si difficile de m'isoler assez de la vie pour sentir, sans effort, les impressions extra-terrestres, et nécessairement harmonieuses, que je veux donner, que je m'étudie jusqu'à une prudence qui ressemble à de la manie⁸⁴ (*CLP*: 280)

Dans ce contexte, la notion de *nudité* apparaît ainsi singulièrement positive pour l'élaboration poétique : elle apparaît comme un synonyme d'inspiration, étant donné qu'elle a révélé l'œuvre au poète, lequel décide de s'y engager de toute son âme. Mais quelle est cette perspective ? Le poète veut « donner », c'est-à-dire ramener à la surface

⁸⁴ Idée qu'il réitérera, en avril 1868, écrivant à François Coppée: « Pour moi, voici deux ans – c'est-à-dire depuis le séjour à Cannes chez son ami Lefébure, où Mallarmé fait « la rencontre du Néant - que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale » (*CLP* : 380).

des mots, ou « transposer » - notion mallarméenne -, les « impressions extra-terrestres et [...] harmonieuses » qu'il a ressenties. Cette nouvelle poésie est allusive ou suggestive, elle a pour objectif de « peindre non la chose mais l'effet ». Ayant senti « sans effort » ces impressions, tout étranges, tout intérieures, tout harmonieuses, c'est dans un langage nécessairement mobile et flottant qu'il va les dire. Le poème devient point de rencontre, en tant qu'« hymne ou relations entre tout », lieu de rapports entre sens littéraire et sens musical, parties correspondantes et interagissantes.

Examinons à nouveau quelques lettres qui concernent cette période. Elles abondent en réflexions significatives quant au véritable changement de paradigme esthétique en train de s'accomplir sous la plume du poète de Tournon, au moment où il travaille à cette pièce. Une lettre d'octobre 1864 indique clairement le choix du jeune auteur : sa tragédie est moins mimétique, que poétique. De fait, elle naît de la « force inventive » propre au langage poétique :

J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poésie très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* (CLP : 206).

C'est avec un profond sentiment d'innovation que Mallarmé se démarque de la perspective mimétique et descriptive visant à « peindre la chose », perspective adoptée par les parnassiens, et qui ne satisfait pas sa visée « suggestive ». Nouvel idéal poétique et nouvelle conception de la représentation littéraire, qui se bâtit, à même la pièce, sur les restes de l'ancienne esthétique. Véritable transmutation donc du réalisme parnassien en Idéalisme symboliste.

Au début de l'année 1865, dans une lettre adressée à Cazalis, Mallarmé précise une nouvelle fois ses intentions théâtrales, en annonçant à son ami qu'il « commence une scène importante *d'Hérodiade* » qu'il situe dans le sillage de cette « poésie nouvelle ». Cette poésie est une poésie du mystère et de l'indétermination. L'œuvre

de Poe, tout empreinte de ce mystère qui, selon les mots de Baudelaire dans sa Préface aux *Histoires extraordinaires* (1856), « participe de la nature des êtres vivants, et, comme eux, frissonne d'un frisson surnaturel et galvanique » (Baudelaire, 1968 :345), se révèle un ascendant certain. Du fait Mallarmé écrit :

Je travaille depuis une semaine. Je me suis mis sérieusement à ma tragédie *d'Hérodiade*. moi, stérile et crépusculaire, j'ai pris un sujet effrayant, dont les sensations, quand elles sont vives, sont amenées jusqu'à l'atrocité, et, si elles flottent, ont l'attitude étrange du mystère. Et mon vers, il fait mal par instants et blesse comme du fer. J'ai du reste là trouvé une façon intime et singulière de peindre et de noter des impressions très fugitives. Ajoute, pour plus de terreur, que toutes ces impressions se suivent comme dans une symphonie, et que je suis souvent des journées entières à me demander si celle-ci peut accompagner celle-là, quelle est leur parenté et leur effet (CLP : 220)

La genèse *d'Hérodiade* – et du théâtre selon Mallarmé – est associée à cette impression d'étrange mystère, que nous avons décelée plus haut dans notre analyse. Le poète veut essayer de rendre les manifestations intérieures (il évoque des « sensations », qui plus est « intimes ») de l'étrange, à travers le déploiement subtil des mots (« noter des impressions très fugitives »). La réalité à appréhender est intérieure, mobile, elle est « flottante ». L'abandon du réalisme doit se faire au profit de l'expression analogique de l'Idée. A la manière d'une partition musicale, le sens noté par le poète provient d'un effet magique et fugace. Mallarmé dit avoir « trouvé une façon très intime de peindre et de noter des impressions très fugitives ». Un nouveau système de rapports et de « correspondances » se dessine dès lors avec le monde. Mallarmé ne veut pas du mot immédiat, qui réfère directement au monde environnant. Il veut une langue qui, comme la musique, traduise l'impression et non la chose ou l'objet. Edouard Dujardin a bien repéré ce compromis ou 'hymen' – notion récurrente dans les schémas du « Livre » et dans les textes théoriques - entre le mot et la musique pour suggérer « la voix profonde des choses » :

La musique s'est révélée à Mallarmé et aux symbolistes, non point comme un art de virtuosité, concerto piano ou violon, gammes et acrobaties, mais comme la voix profonde des choses (Dujardin, 1936 : 39).

Georges Rodenbach fut particulièrement sensible au caractère « visionnaire, énigmatique, de *l'Hérodiade* et de *l'Après-midi d'une faune*. Là, ajoute le poète belge, de secrètes affinités [...] l'avaient tout de suite aimanté » (*apud* Ruchon [éd.], 1949 : 138). Toujours selon Rodenbach c'est Poe qui aurait conduit le poète de Tournon vers ce monde du mystère, de l'invisible et de l'indéfini :

Poe avait donné la vraie formule pour le poème « Il faut une quantité d'esprit suggestif, quelque chose comme un courant souterrain de pensée, non visible, indéfini... » (Ruchon [éd.] 1949 : 131)

Et Rodenbach d'établir une comparaison entre Poe, Mallarmé et Ibsen :

Cela équivaut à dire qu'il faut que le poème donne à rêver sur un sens à la fois précis et multiple ; ou encore qu'il ait en même temps plusieurs sens superposés. C'est peut-être ce qui caractérise le plus sûrement les grandes œuvres. Ce signe se trouve dans Poe. Il se trouve aussi dans Ibsen dont les drames ont également ce « courant souterrain » ; et voilà pourquoi ils captivent à la fois le public ignorant et les artistes. Il y a chez eux, en réalité, deux pièces parallèles : [l'un] qui semble un drame ordinaire, un drame de la réalité et de la vie, se passe de plain-pied avec les âmes des spectateurs ; l'autre, flottant dans les limbes de l'inconscience, le clair-obscur du mystère, ténèbres animées, brumes où on discerne la vie sous-marine de l'œuvre, où l'on voit comme les racines des actes et qui n'est visible que pour les initiés et les voyants.

Mallarmé, lui aussi, dans ses poèmes a tenté de suggérer le mystère et l'invisible. Or, pour suggérer une chose, il faut surtout ne pas la nommer. Aussi Mallarmé dit : « Je n'ai jamais procédé que par allusion » (Ruchon [éd.] 1949 : 131).

Cette perspective poétique du mystère et de l'invisible, ce « courant souterrain » et cette « vie sous-marine » que l'on retrouve dans le personnage Hérodiade, s'identifie donc à la préférence accordée à *l'idée* et au *signe* sur le réel ou la matière ; la suggestion (“l'effet”) sur la nomination (“la chose”).

Un tel parti pris d'une esthétique de la suggestion et de l'impression, contre toute espèce de réalisme dans la figuration du moi ou du monde, se retrouve dans l'idéal scénique envisagé pour cette pièce. Aux yeux du jeune poète, la scène devait encore proscrire certains éléments constitutifs du genre, tels que les décors empreints de *mimésis*, susceptibles de brouiller la communication poétique, l'irradiation de « l'effet » dans l'imagination du spectateur.

Visiblement, le poète ne s'est pas reconnu dans les indications de Banville, qui, en mars 1865, l'encourageant à poursuivre son dessein théâtral, lui écrivait:

Je ne saurais trop vous féliciter, mon cher ami, de l'excellente idée que vous avez de faire une *Hérodias*, car le Théâtre Français a justement ce qu'il faut comme décor pour la monter et ce serait une grande raison pour être reçu : ce qui fait généralement obstacle pour les pièces poétiques, c'est la crainte de dépenser de l'argent en vue d'un résultat incertain. Tâchez que l'intérêt dramatique y soit, avec la poésie, car vous ferez plus pour notre cause en combinant votre pièce de façon à ce qu'elle soit reçue et jouée qu'en la faisant plus poétique et moins jouable (Steinmetz, 1998^B: 93).

Le travail rigoureux sur *Hérodias*, à l'automne et au printemps, en vue de l'intérêt dramatique a fait éprouver à Mallarmé les affres de l'impuissance, comme il l'écrit à Cazalis, en mai 1865 :

Depuis longtemps mon cerveau désagrégé et noyé dans un crépuscule aqueux, me défend l'Art (CLP : 240)

Et c'est avec les termes « triste », « ennui » et « angoisse » qu'il envisage l'approche des vacances et de la date où il devait apporter son manuscrit à Banville :

[...] or venir à Paris sans mon *Hérodias*, qui ne me paraît plus que comme un creux souvenir, est une grande douleur et une humiliation (CLP: 240)

L'idéal dramatique auquel aspire le poète dans *Hérodias* et à travers *Hérodias* ne pouvait se mouler dans une telle « cause » parnassienne, ni dans les

paramètres théâtraux indiqués par Banville. Le jeune poète veut une esthétique tout en épure, la seule capable de donner au théâtre une dimension de mystère, la dimension proprement poétique que plusieurs siècles de rationalisme lui avaient fait perdre de vue. Un théâtre représentant non l'anecdote, mais épousant subtilement les mouvements de la conscience du personnage. Un théâtre où les conflits soient essentiellement intérieurs. Un théâtre produisant en « hymne » le mystère même de la vie. Un théâtre incarnant l'Homme et le mystère essentiel qui l'habite. Dispersé en lui, en simples « impressions », en simples intuitions, ce mystère se retrouverait en unité, dans le drame, se « raccordant » par le principe de l'analogie. Un théâtre donc de détachement de la matière au profit de l'âme, de l'essence même des choses. Un théâtre où la synthèse du rêve et de la représentation se réaliserait au-delà de la forme poétique, dans « l'au-delà du discours ». Ce théâtre est déjà ce « seul drame à faire qui est de l'Homme et de l'Idée », esquissé en 1885 dans « Richard Wagner », théâtre dont le poète disait, dans la lettre contemporaine à Barrès et Dujardin, qu'il restait à faire.

A cette nouvelle attitude face à la réalité et face au mot s'articule une autre rupture. Mallarmé veut libérer le drame du cadre de références – historiques, personnelles et autres - habituelles au genre. Ce principe, que nous avons dégagé plus haut dans un passage essentiel de l'article « Richard Wagner... » :

[...] une Fable vierge de tout, lieu, temps et personnes sus [...] celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation vaine... » (*IDD* : 174)

était de longue date présent dans l'esprit de Mallarmé, et avait orienté esthétiquement ses premières pièces. A Eugène Lefébure qui, en lui adressant ses vœux pour l'année 1865, lui proposait :

Une tragédie latine d'Hérodiade, contemporaine de Shakespeare [...] la *Bible de l'Humanité*, de Michelet : peut-être cela pourrait vous servir pour *Hérodiade* (CLP : 145, note1)

Mallarmé précise que son optique va dans une autre direction. Il lui écrit, le 18 février :

Merci du détail que vous me donnez au sujet d'*Hérodiade* mais je ne m'en sers pas (CLP : 226)

Aux yeux du poète, *Hérodiade* doit transcender les « référentiels » équivoques, qui empêchent que le théâtre soit reçu pour autre chose que ce qui importe vraiment aux yeux de Mallarmé : le texte. Aussi explique-t-il à son correspondant que l'héroïne qu'il veut porter au théâtre est moins historique ou biblique⁸⁵, que poétique. Il insiste aussi sur le fait que le rôle majeur, il l'accorde au mot, le seul porteur d'une étrangeté qui rend au fait théâtral toute sa puissance. La grandeur d'*Hérodiade* provient de l'intensité de ce mot qui s'est imposé à son esprit, suffisamment dense donc pour être le centre de cristallisation des sensations subtiles qu'il veut exprimer :

La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade (*idem*)

La genèse d'*Hérodiade* confirme donc l'importance que la question langagière a pris très tôt dans l'esprit du poète. Comme il ressort de la citation précédente, pour

⁸⁵ Dans l'histoire hébraïque Hérodiade apparaît comme l'épouse de son oncle Hérode-Philippe, dont elle a une fille, Salomé. Elle quitte ce dernier pour suivre un autre oncle, Hérode Antipas. Celui-ci l'épouse après avoir répudié sa première femme. Les Juifs se montrent indignés de cette union qui, devant leur loi, était à la fois adultère et incestueuse. Mais Hérodiade domine le faible Antipas, et obtient de lui l'emprisonnement du prophète Jean-Baptiste. Au terme de la célèbre danse de Salomé qui tourna la tête à son beau-père, Hérodiade pousse sa fille à demander la tête de Saint Jean-Baptiste.

Mallarmé, écrire, c'est « se tourner avec intérêt vers les mots » comme l'observe Yves Bonnefoy (« Préface », *IDD* : 9). Ecrire est une rencontre entre le poète et l'idéal, à travers le langage et dans le langage. En effet, c'est dans le langage poétique - avec sa feintise inhérente, comme nous l'avons préconisé plus haut - que s' « invente », au-delà du « fait de nature », de l'objet, ce « quelque chose d'autre », ce signe « numérateur divin de notre apothéose ». Dans cet « art consacré aux fictions » qu'est la littérature, le signe vient se loger « au gouffre central d'une spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout ». Du rien, de l'absence, naît le mot nouveau, qui va entrer dans un réseau de rapports avec les autres mots, et ce dernier avec le lecteur et créer du sens. La poétique de l'effet est une poétique du sens et celui-ci, déclenché par le mot, déclenche d'autres mots. Un rôle souverain⁸⁶ est attribué au lecteur « metteur en scène » comme le postule la dédicace d'*Igitur*.

Eric Benoit a montré combien une « métaphysique de la réception » (Benoit, 1998^B :31) est sous-jacente à l'entreprise mallarméenne du « Livre ». Les questions de la communication littéraire, du statut du lecteur et de celui du livre, du poète vivant dans une époque « d'interrègne », autant de problèmes qui se sont posés avec acuité à Mallarmé. Eric Benoit y décèle notamment plusieurs éléments qui sous-tendent « une théorie et une pratique de la lecture », parmi lesquels l'idée de lecture comme « pratique inspirée » et comme « mise en scène spirituelle », dans la mesure où elle est une « activité authentiquement créatrice de la part du lecteur » (Benoit, 1998^B : 59 et 68). Les formulations de Mallarmé interprétées ici par Eric Benoit rejoignent nombre de questions reconnues aujourd'hui comme centrales du phénomène littéraire, telles

⁸⁶ Cette conception de la poésie, si éloignée déjà des Romantiques et des Parnassiens, se retrouve dans la « Réponse » à Jules Huret, au moment où Mallarmé critique les Parnassiens qui « eux prennent la chose » alors qu'à ses yeux la poésie « consiste à créer ». Il faut se souvenir aussi de la boutade lancée par Mallarmé au peintre Degas «ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers. C'est avec des mots», rapportée par Paul Valéry dans «Poésie et pensée abstraite» (1939), in Valéry, 1957 : 1324. Dans ce même essai, Valéry énonce à sa façon une «poétique de l'effet» : « Un poète – ne soyez pas choqué de mon propos – n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique : ceci est une affaire privée. Il a comme fonction de le créer chez les autres» (Valéry, 1957: 1321).

que « une conception du texte distinguant plusieurs niveaux de profondeur sémantique, donc plusieurs degrés de pénétration par la lecture, entre ‘la surface concédée à la rétine’ et le « je ne sais quel miroitement en dessous’ » (Benoit, 1998^B : 42) - c’est la grande distinction entre sens littéral et sens profond. D’un côté, des « tentations d’autisme », comme le révèle cette apologie d’un livre qui « a lieu tout seul, étant », selon l’expression de Mallarmé, un livre qui, comme l’explique Eric Benoit, « serait le lieu d’une totale non-communication, d’une totale absence avec l’extériorité, d’une parfaite impénétrabilité – livre isolé de toute conscience, texte coupé de toute possibilité de lecture » (Benoit, 1998^B : 42-43). De l’autre, des positions plus conciliantes, voire une « pédagogie de la relation esthétique » (Benoit, 1998^B : 49), qui peut prendre la forme suivante : « communiquer au lecteur toute la charge poétique du texte, écho prolongé de la décharge énergétique de sa création, - faire du lecteur lui-même un inspiré, un détenteur d’absolu » (Benoit, 1998^B : 66). Et par ce détour, nous rejoignons notre propos qui est de montrer, une fois encore, le jeu subtil qui se crée entre l’œuvre et la recherche qui s’effectue dans les mystérieux feuillets du « Livre ». La recherche d’absolu qui se joue dans la quête de l’œuvre se retrouve dans le rapport envisagé entre le public et l’œuvre.

En donnant le nom d’Hérodiade à son héroïne, Mallarmé réclame ainsi pour elle un statut et une portée autre, une autre image que celle de la Salomé mythologique, biblique, par trop universelle et référentielle. En effet, lorsqu’elle est appelée par son nom, Salomé⁸⁷ est tout au plus l’héroïne d’une anecdote, dans le cortège des mythiques femmes fatales de la Bible, telles que Bérénice ou Judith, ce qui restreint le pouvoir symbolique de ses actes – et la charge poétique que le poète veut transmettre au lecteur.

⁸⁷ Mythe qui inspire nombreux écrivains et artistes au XIX^{ème} siècle, dont Flaubert, Gustave Moreau, Laforgue ou Oscar Wilde. Nous renvoyons à l’article de Michel Décaudin « Un mythe ‘fin de siècles’. Salomé » (Décaudin, 1967 :109-117).

La vérité historique revendiquée par la génération romantique, Hugo en tête⁸⁸, importe peu aux yeux de Mallarmé. Il veut faire d'Hérodiade une héroïne de fiction à part entière. Le poète explique la conception - symboliste déjà -, de ce personnage destiné avant tout à susciter le rêve :

Du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire (CLP : 226)

Malgré la présence de la Bible, Mallarmé veut un personnage affranchi de tout réalisme pseudo-historique. Pour évincer toute interférence avec la figure mythologique, le poète change plusieurs caractéristiques. Il fusionne les deux héroïnes, la mère et la fille, en une seule figure. Il va même plus loin : de cette figure d'Hérodiade qui, d'après le mythe, serait l'épouse d'Hérode, il fait une vierge. C'est un être recréé par l'imagination du poète, par les effets indéterminés qu'elle a suscités en lui (« un être purement rêvé »), qu'il s'agit de transposer, au texte et à la scène. « Alchimiste », le poète transforme les mots connus, même les plus référentiels de tous, comme celui d'une héroïne légendaire. Lorsque s'estompent les contours réels, historiques ou mythiques, alors seulement peut se lever l'héroïne rêvée, « absente de tout bouquet ». Hérodiade ne pourra pleinement révéler sa beauté et susciter l'émotion esthétique qu'à travers une représentation indirecte, allusive. D'autre part, la pièce projetée ne reprend pas l'épisode de la danse qui rendit célèbre Salomé et qui fut la source de l'*Hérodias* de Flaubert ou de la *Salomé* (1893) d'Oscar Wilde, que Mallarmé a lue, et qui lui fut envoyée par son confrère anglais⁸⁹. Alors que ce dernier accorde une place importante à la décollation, Mallarmé l'évince de sa pièce. On peut d'ailleurs lire dans un feuillet « Déchet » des *Noces d'Hérodiade*, inclus dans la dernière édition des *Œuvres*

⁸⁸ Sa célèbre Préface de Cromwell publiée en 1827, à juste titre considérée comme texte manifeste pour une nouvelle dramaturgie, conteste de fait le dogmatisme aristotélicien des règles et des bienséances. Toutefois, le réalisme reste « la pierre de touche [...] de cette nouvelle dramaturgie ». Voir Jean-Jacques Roubine, 1990: 75 et suiv.

⁸⁹ Voir *Corr*, VI : 60 et notes.

Complètes par Bertrand Marchal, ces notations de Mallarmé : « légende dépouillée et même de la grossièreté de la tête sur le plat » (*OC*, I : 1079).

On a déjà fait référence au retour de Mallarmé à *Hérodiade* et à son désir d'achever sa pièce, à partir de 1886 – année phare du Symbolisme. Dans sa publication des fragments des *Noces d'Hérodiade*, œuvre à laquelle Mallarmé travaillait encore à la veille de sa mort, Gardner Davies a montré que le poète a réduit au minimum l'élément dramatique. Et Davies de célébrer, dans ce dernier texte, « le mariage du génie sans nom, porté à l'ultime degré de perfection, de son rêve de beauté idéale » (Davies, 1959 : 17). A l'encontre de tout réalisme ou de tout pittoresque, le privilège y est en effet accordé à l'idée de « pure fiction », dont le *Coup de Dés*, écrit à la même époque, est l'aboutissement ultime et synthétique. Bertrand Marchal a observé que les *Noces*, dont le premier mot est le mot « Si » s'ouvrent précisément sous le signe de la fiction » (*OC*, I : 1224). La Nourrice n'est plus « qu'une nourrice sèche [...] surgie du décor à la façon des sorcières de *Macbeth* » (*Idem* : 1224).

Au sens disons classique du terme, la représentation est fondée sur le principe mimétique, conformément à la conception aristotélicienne. Aussi, doit-elle répondre à des normes de genre, celles-là même qui définissent sa « convenance », c'est-à-dire sa vraisemblance, selon la terminologie de l'esthétique de l'âge classique. Mais la nouvelle représentation poétique définie par Mallarmé n'est plus mimétique, elle est fictionnelle. On rappellera ce qu'écrivait Jacques Rancière dans *Mallarmé la politique de la sirène* :

La nouvelle fiction ne sera pas assemblage d'actions instituant des caractères. Elle sera tracé de schèmes, virtualité d'événements et de figures, définissant un jeu de correspondance (Rancière, 1996 : 47).

En ce qui concerne plus spécifiquement le genre tragique, la « dramaturgie classique », pour suivre l'ouvrage de Jacques Schérer, nous présente d'ordinaire un système de conventions tout à fait stable, en ce qui concerne l'action, les personnages,

le cadre même de références spatio-temporelles. On se souvient de l'allégation très emblématique de Racine dans la préface à *Bérénice*:

[...] que l'action soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie (Racine, 1964: 377),

postulant, un peu plus loin :

Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la tragédie (*Ibidem*, 378)

Le théâtre auquel aspire Mallarmé dès sa jeunesse est bien loin de vouloir représenter de tels enjeux mimétiques (peindre les grands conflits humains ou historiques dans un style aussi ample) suivant de telles conventions et, qui plus est, de correspondre à de telles attentes "cathartiques". De fait, Mallarmé n'a pas seulement eu le soin de s'écarter de tels principes mimétiques. Aux antipodes des principes traditionnels du genre, la notion de « nudité »⁹⁰, et celles *d'idée*, de *mystère* et *d'hymne*, déjà dégagées, nous paraissent pouvoir assez bien synthétiser son projet théâtral. C'est ce que confirme une nouvelle lettre, d'octobre 1865, écrite un an après les premières ébauches *d'Hérodiade*, quelques mois après les premiers vers du *Faune*. Mallarmé y fait part à Aubanel de l'échec de sa tentative théâtrale pour le *Faune*, faute de « l'anecdote nécessaire », et lui annonce qu'il recompose *Hérodiade* comme un poème. Malgré la défaite, une meilleure perspective s'impose. Délivré de l'obligation mimétique, débarrassée, surtout, d'accessoires contraignants, son œuvre atteindra une esthétique tout en épure – on remarquera l'importance que donne ici encore Mallarmé au mot *mystère* :

Les vers de mon *Faune* ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public [...]

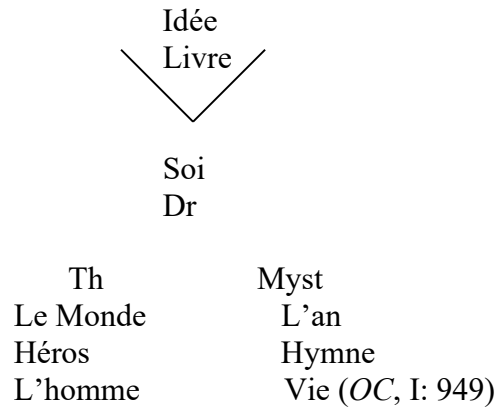
⁹⁰ Qui devient une catégorie omniprésente dans l'œuvre et dans le discours poétique de Mallarmé. Nous pensons au passage suivant de l'« Avant Dire » au *Traité du Verbe* (1886) : « A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure? » (*IDD* : 251), déjà cité.

je commence *Hérodiade*, non plus tragédie mais poème (pour les mêmes raisons) et, surtout parce que je gagne ainsi l'attitude, les vêtements, le décor et l'ameublement, sans parler du mystère (CLP: 253).

Si l'on veut systématiser ces différents refus, on voit que l'idée de représentation théâtrale chez Mallarmé passe par l'élimination de *l'intrigue*, de *l'attitude* – ce qui signifie la présence physique de l'acteur, ses gestes, sa voix particulière⁹¹ et des *vêtements* ; du *décor* et de *l'ameublement*. Dans ce théâtre idéalisé, aucun réalisme ou pittoresque, aucun matérialisme ne doit offusquer chez le récepteur ce qui compte réellement: le texte et l'imagination. Dans cette pièce inachevée comme dans toute son œuvre, Mallarmé restera fidèle à sa poétique toute suggestive, toute elliptique, tout en épure. Cette visée poursuivie au long de sa vie sera partiellement réalisée dans *Un Coup de dés* (1897) : « Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit », réclame-t-il dans sa Préface (IDD : 406).

« Le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle », écrivait Mallarmé à Villiers, le 31 décembre 1865, en faisant allusion à son travail sur *Hérodiade*. Avec un jeu limité de représentation - d'intrigue, de décor, de personnage - ; avec sa quête de l'inconnu et de l'invisible, avec son rejet de tout matérialisme, de toute volupté, *Hérodiade* allégorise un poète lui-même idéaliste, qui se cherche à même l'élaboration de son personnage, qui se voue à esquisser le seul théâtre qui compte à ses yeux : un théâtre de l'âme et de l'idée. Les éléments que nous avons dégagés de notre analyse d'*Hérodiade* pourraient ainsi se schématiser sur la base de ce feuillet [15] du « Livre » :

⁹¹ C'est un aspect à souligner, si l'on se souvient de l'importance de la déclamation dans le théâtre. Que l'on évoque le théâtre classique ou les drames romantiques, on sait que les acteurs s'y exprimaient par de longues tirades, pleines de pompe et de rhétorique. Aux yeux de Mallarmé, et, plus tard, des symbolistes, une telle pratique dénature la pureté du verbe et son pouvoir d'irradiation. Visiblement, la réflexion sur le mot a déterminé cette nouvelle poétique d'écriture théâtrale et a défini de nouveaux critères de composition.



Mallarmé jeune poète de vingt-deux ans, marqué par l'influence de Baudelaire, de Poe et par la « mode » parnassienne de l'époque ne pouvait et ne voulait vraisemblablement pas réaliser dans *Hérodiade*, qui, ne l'oublions pas, est une de ses premières compositions, l'œuvre idéale, mais il voulait certainement tenter une œuvre nouvelle et un autre mode de représentation. Il faut rappeler ici tout le cheminement poétique et intérieur que nous avons tracé dans les sections précédentes, l'héritage de Poe, la filiation de Baudelaire, les liens au Parnasse. *Hérodiade*, nous l'avons vu, est une œuvre charnière, symbolique même, qui, comme le reconnaît Bertrand Marchal, dépasse « la poésie et cède le pas à la poétique », et qui transfigure l'œuvre en train de se bâtir, non seulement dans la pensée de Mallarmé comme dans sa correspondance et probablement dans les premiers schémas du « Livre », commencés à la même époque. Bertrand Marchal écrit dans sa *Religion de Mallarmé* :

[...] plus qu'un mot, [Hérodiade] c'est la figure vivante de l'œuvre mallarméenne à la recherche d'elle même (Marchal, 1988 : 41)

Atteindre la pureté équivaldrait, aux yeux de la Princesse, à mourir. Mais la donnée capitale est que cette recherche de Beauté apparaît dans cette pièce et à cette époque de la vie de Mallarmé comme un élan vital d'affirmation de l'esprit sur la matière, de la vision sur la vue, du spectacle des mots sur les objets réels. L'alchimie

des mots a permis que le même objet physique et définissable – le miroir - devienne *eau, cadre, glace, fontaine* : autant de prismes, autant de voies ouvertes à l'imagination. En cela consiste précisément le « sortilège » ou la « magie », processus indéfinissable que Mallarmé considère consubstantiel à la poésie.

Ce désir d'aller au-delà de la réalité immédiate, de noter non pas l'objet mais la sensation, de préférer la vision à la vue, cette fascination pour l'être intérieur est ici évidemment sensible. La dimension symbolique d'*Hérodiade* ne réside pas seulement dans la découverte de la Beauté, par delà toute illusion métaphysique ; elle ne se situe pas seulement dans le passage, dans l'œuvre mallarméenne du Néant –« qui est la vérité » - à la découverte de « l'art comme un leurre vrai » (Steinmetz, 1998^C : 183), pour reprendre l'expression de Jean-Luc Steinmetz ; elle est moins dans la synthèse, aussi lumineuse qu'elle puisse paraître, entre drame personnel et drame poétique. La dimension symbolique d'*Hérodiade* est l'épiphanie d'une nouvelle conception de la littérature qui rejette la peinture de l'extérieur, le drame de l'anecdote et le décor au profit de l'« extériorisation de l'Idée », pour rejoindre une formulation déjà citée de G. Kahn. La substance matérielle n'existe que par les impressions qu'elle produit en nous ; ce sont ces « effets » qu'il faut transposer dans l'œuvre. Cette conception idéaliste de l'art, on la retrouve dans ce postulat de Remy de Gourmont, que nous avons considéré plus haut comme une des plus importantes définitions du Symbolisme :

La littérature n'est pas en effet autre chose que le développement artistique de l'idée, que la symbolisation de l'idée au moyen de héros imaginaires (Gourmont, 2002 : 120).

Car une autre opposition, toute symbolique, et non la moindre, sépare *Hérodiade* de la nourrice. A l'opposé de l'« *esprit pâli comme un vieux livre ou noir* » - donc forcément « impur » - de cette dernière, la princesse rêve obscurément d'un livre pur et

neuf, le « lit aux pages de vélin » de l'« Ouverture Ancienne ». L'expression est très belle, appliquée aux pages qui ressemblent à des plis d'une parure de lin, mais qui sont aussi des signes sibyllins que seuls les initiés peuvent déchiffrer :

Elle disait, parfois, incohérente, signe
Lamentable !
Le lit aux pages de vélin,
Tel, inutile, et si claustral, n'est pas le lin !
Qui des rêves par plis n'a plus le cher grimoire
Ni le dais sépulcral à la déserte moire, (vs. 58-63)

Le rêve de pureté d'Hérodiade correspond au rêve de Mallarmé pour le livre et pour le théâtre. Cette notion de pureté, associée à une conception de la littérature comme mystère, suggestion et épuration, on la retrouve aussi bien dans les premières pages métapoétiques de 1862 - *Hérésies Artistiques*- que dans celles du *Mystère dans les Lettres* de 1896 :

[...] exhiber les choses à un imperturbable premier plan [est] une entreprise qui ne compte pas littérairement (*IDD* : 275).

En termes de représentation théâtrale également, Mallarmé veut un théâtre qui ne soit pas reproduction simple de la vie, mais œuvre de mystère, où le sens véritable et profond serait au-delà de ce qui est visible sur scène. Une sorte de « sacre », à l'instar du théâtre primitif, empreint de cette atmosphère mystérieuse dont il est question dans *Hérésies artistiques*, notamment quand le poète évoque le livre dans une image de la liturgie catholique - « les fermoirs d'or des vieux missels ». Mallarmé s'est peut-être souvenu de cette image, et peut-être également de celle des « hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus » - également d'*Hérésies artistiques* - au moment où il met dans la bouche d'Hérodiade la référence au « lit aux pages de vélin ». Chez cet auteur pour qui « tout au monde existe pour aboutir au Livre », l'art littéraire est indissociable de la beauté et il est enveloppé de valeurs métaphysiques, d'essence religieuse et

philosophique. Idéaliste, il cherche toujours un moyen d'expression indirect et allusif, plus « proche de l'idée », dissocié le plus possible de la réalité concrète et matérielle et à l'écart de la foule. Là encore, il n'est pas indifférent de remarquer qu'Hérodiade est définie par un « mirage », au début de la pièce et également comme une « ombre », à l'occasion de sa descente intérieure. Le sens caché importe davantage à Mallarmé que l'apparence extérieure des choses. Les objets, eux aussi, toujours en nombre restreint, ne sont pas là pour leur aspect concret, ornemental et superficiel. Le miroir, la fontaine, le jet d'eau, par exemple sont là pour devenir le support d'une mise en relation avec la vie intérieure. Hérodiade refuse par ailleurs de s'enfermer dans le cercle du temps - ces « siècles malins » qu'incarne la Nourrice - ; elle renie la fenêtre, ouverture sur l'Azur céleste où se brisaient les tentatives d'évasion du moribond des « Fenêtres » et du poète d' « Azur ». Elle réclame et manifeste une volonté de commencement : retrouver, dans le cœur de la nuit, dans la profondeur de l'eau, le noyau intime de son être. Cette ouverture est spirituelle, allégorique et symbolique de la visée du poète, qui s'est détourné des « fleurs » référentielles, encore bien présentes dans le poème homonyme de 1864, pour « une rose dans les ténèbres » (« Surgi de la croupe et du bond », *OC*, I: 42), image entrevue dans sa « sévère fontaine » et qui ne quittera jamais plus son esprit.

3. Les « drames » d'*Igitur*

Ce n'est certes pas un hasard si Mallarmé commence, à cette époque, *Igitur*, ou conte « homéopathique », d'après l'expression de Bertrand Marchal. Tel est l'aveu même du poète, dans une lettre de novembre 1869 à Henri Cazalis :

[...] je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance [...]. S'il est fait, je suis guéri ; *similia, similibus* (*CLP* : 451-452)

Comme l'explique Bertrand Marchal, « terrasser le monstre » équivaut, à cette époque, à « ressaisir la sensation par la réflexion pour parvenir à l'idée ou à la notion » (OC, I :1348), entreprise pour laquelle « la fiction cartésienne lui a montré la voie, si bien que le nom même du héros fait mémoire d'une autre conjonction latine, l'*ergo* du *Cogito*, et consacre, dans l'évolution spirituelle de Mallarmé, le passage du rêve d'absolu à la reconnaissance définitive de la fiction » (Marchal, 1988 : 92). Cette tentative s'était jusque-là avérée impossible au poète travaillant à l'« Œuvre », dont *Hérodiade* est une première partie ou « Ouverture ». C'est ce qui se détache de la lettre datée du 24 septembre 1867, adressée à Villiers de L'Isle-Adam. Mallarmé évoque ses luttes durant la composition d'*Hérodiade*, la douloureuse crise traversée, qu'il a le sentiment de dépasser peu à peu, mais dont il reste à déprendre le germe profond. Pour dire ses difficultés et ses apories, il utilise une image qui rappelle le vertige de son héroïne, descendant dans la « sévère fontaine » de son intériorité :

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. **Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous disposer d'un Esprit** - et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation [...] Le miroir qui m'a réfléchi l'Etre a été le plus souvent l'Horreur et vous devinez si **j'expie** cruellement ce diamant de Nuits innommées (CLP : 366-367)⁹².

Igitur est contemporain et intimement relié par l'auteur lui-même au sein de l'*oeuvre*, à un autre projet, d'une thèse linguistique, qu'il appelle lui-même le « fondement scientifique » de son œuvre. Cela apparaît clairement dans une longue lettre de mars 1870 à Eugène Lefébure :

A côté de tout cela, s'édifie lentement l'œuvre de mon cœur et de ma solitude, dont j'entrevois la structure : à vrai dire l'autre labeur, parallèle, n'en est, d'elle aussi, que le fondement scientifique (CLP : 467).

⁹² C'est nous qui soulignons.

Malgré l'état fragmentaire, soit des quelques « notes » qui nous sont restées de cette thèse de linguistique⁹³ - abandonnée après l'installation de Mallarmé à Paris, en 1871 - , soit du conte, les deux projets procèdent d'une même lecture fondatrice, le *Discours de la Méthode* de Descartes. Celui-ci, au début de 1869, avait « ouvert au poète l'issue intellectuelle d'une crise de quatre années » (« Notice », *OC*, I : 1359). C'est par l'intermédiaire de l'œuvre de Descartes que Mallarmé pousse plus loin sa réflexion sur le langage et établit, trois ans après la découverte « désespérée » de la littérature comme un « glorieux mensonge », la notion de fiction. Dans un des premiers fragments, nous pouvons retrouver à la fois ce nouveau « cogito » mallarméen et la méthode fictionnelle et réflexive mise à l'œuvre dans *Igitur* :

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du langage. Le langage se réfléchissant. Enfin, la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté (*OC*, I : 504).

Toute la progression d'*Igitur*, de sa névrose d'absolu⁹⁴ à l'accomplissement de l'acte qui, comme l'écrit Bertrand Marchal, « à défaut de vaincre le hasard, sauve la possibilité même de l'écriture » (Marchal, 1985 : 267), allégorise le fait que la littérature consiste en cette fiction, procédé même de l'esprit humain » ou « folie » d'*Igitur*, qui « descend l'escalier de l'esprit humain », pour retrouver, au terme de ce processus mental, et abolies les références ancestrales, la conscience de soi.

Il conviendra peut-être, dans la mesure possible d'un texte inachevé, de résumer « l'intrigue » en quelques mots. Dans une étrange chambre de château où « le

⁹³ L'origine du projet est certainement antérieure, mais la première référence se trouve dans une lettre de décembre 1869 où Mallarmé dit « Retrouvant en face d'un livre [le *Discours de la Méthode*] toute ma pensée, je m'étais initié à des études (de linguistique), mon refuge, le cas échéant ». Il fait encore référence à ce travail, un peu plus loin, comme des études de « Doctorat » (*CLP* : 457).

⁹⁴ Plusieurs commentateurs (Cohn, Gengoux, Marchal) ont retrouvé dans la « Folie » nocturne d'*Igitur*, descendant dans le caveau de ses ancêtres, des échos de l'*Esprit pur* d'Alfred Vigny. Cf. Bertrand Marchal, 1985 : 262-263 et notes.

mystérieux ameublement arrête une vague de frémissement de pensée [...] en un calme narcotique de moi » (*OC*, I : 483), un non moins bizarre personnage, qui n'est pas désigné par son nom mais par l'image que renvoie de lui le miroir (« yeux nuls », « hôte [...] dénué de toute signification que de présence » (*OC*, I : 483) est assis, en face d'une table où se trouvent un livre ouvert et une bougie. Ultime représentant d'une « Race immémoriale » (*OC*, I : 478), dont la « folie » lui pèse sur les épaules, le personnage récite la « prédiction » du livre et « fait le geste » (*OC*, I : 475). Il « quitte la chambre » et « descend les escaliers » (il s'agit, notons-le, des escaliers « de l'esprit humain ») (*OC*, I : 474) avec le livre et la bougie, dans un souterrain où se trouve le caveau de ses ancêtres. Sur ce, Igitur accomplit « l'acte » : il jette « les dés ». Il sait que ce geste est « parfaitement absurde sauf que mouvement (personnel) rendu à l'Infini » (*OC*, I : 477). Il ferme alors le livre, souffle la bougie « du souffle qui contenait le hasard » (*idem*). Finalement, il se couche dans le tombeau de ses ancêtres, en croisant les bras, après avoir vidé la fiole contenant « la goutte de néant qui manque à la mer » (*OC*, I : 478). La dernière phrase est particulièrement significative :

Le Néant parti, reste le château de la pureté (*OC*, I : 478)

La descente aux enfers d'Igitur lui permet donc de nier le Hasard :

Ce Hasard nié à l'aide d'un anachronisme, un personnage, suprême incarnation de cette race, - qui sent en lui, grâce à l'absurde, l'existence d'un Absolu (*idem*)

« Thérapeutique », le conte donne donc au poète, lui-même « héritier d'une tradition littéraire immémoriale » pour suivre l'analogie de Bertrand Marchal (« Notice », *OC*, I : 1347), la possibilité d'échapper finalement au vieux drame de l'Absolu, figure corollaire de sa hantise du Néant. Comme le remarque encore Bertrand Marchal, de nombreux passages, notamment ceux du chapitre intitulé « Vie d'Igitur »

semblent « tout droit sorti[s] de la correspondance des années de crise » (« Notice » *OC*, I : 1347).

Une mystérieuse sympathie unit en effet Mallarmé qui se définit à l'époque comme « conscience, excédée d'ombres, se réveille lentement, formant un homme nouveau »⁹⁵, au drame mental de son étrange personnage, fuyant vertigineusement l'ennui des - « Heures vides, purement négatives » (*OC*, I : 485) et l'oppression progressive du passé et de la lourde « tradition » qui pèse sur l'existence de tout homme « avant que son Idée n'ait été complétée » (*OC*, I : 498).

Il convient toutefois de remarquer que cette conscience réflexive et cette quête de soi, dont *Igitur* serait une sorte de description métaphorique, prend forme dans un texte dont la configuration est à double sens. Présenté par l'auteur comme un conte dont le sous-titre est « La Folie d'Elbehnon », plusieurs éléments nous orientent vers une lecture théâtrale. Dès le seuil de l'oeuvre, Mallarmé utilise une nomenclature théâtrale pour faire allusion au travail du lecteur. Il lui attribue ce rôle de « mise en scène spirituelle » qu'on retrouve dans la Préface du *Coup de Dés*. Ainsi, dans la « Dédicace » :

Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même (*OC*, I : 475)

D'autre part, la première page annonce « Quatre morceaux », procédé peu habituel du genre, mais qui rappelle la traditionnelle division en « actes » d'un texte dramatique :

4 MORCEAUX :

1. Le Minuit
2. L'escalier

⁹⁵ Dans une lettre du 19 février, 1869 à Henri Cazalis (c'est-à-dire quelques mois avant de commencer *Igitur*, dont les premières allusions apparaissent dans une lettre de juillet 1869).

3. Le coup de dés

4. Le sommeil sur les cendres, après la bougie soufflée (*OC*, I : 474)

L'action du conte évolue suivant un schéma assez caractéristique du genre théâtral.

Et ce schéma serait le suivant :

1. Présentation (dans la chambre)
2. développement (il descend les escaliers)
3. conflit (il quitte de l'escalier)
4. péripétie (analepse, la vie d'Igitur)
5. catastrophe (il accomplit « l'acte », le coup de dés)
6. dénouement (Igitur gît sur les cendres de ses ancêtres).

L'atmosphère d'effroi et d'inquiétude, le procédé même des « tableaux » juxtaposés, la « folie » du personnage « divisé entre deux [moi] » (*OC*, I : 474), la solitude du château et l'heure - minuit – rappellent Shakespeare et tout particulièrement *Hamlet*. Dans sa préface à la publication d'*Igitur*, E. Bonniot est le premier à signaler cette parenté, écrivant que le personnage du conte est une « synthèse du héros, tel qu'il l'a conçu, sorte de Hamlet plus impersonnel, dénué de toute anecdote et se choyant dans le mystère ». Il convient également de rappeler ici que Mallarmé écrira pour la *Revue Indépendante* de novembre 1886 une présentation critique de *Hamlet*, qu'il inclura plus tard dans la section « Crayonné au Théâtre » des *Divagations*. Comme l'a bien observé Bertrand Marchal, ce texte critique, *Hamlet*, enserme « toute l'idée mallarméenne du théâtre [...] dans la mesure où elle [la pièce de Shakespeare] supporte la réduction à l'essentiel, qui annule les décors, la mise en scène et les seconds rôles, simples comparses de l'action et purs fantômes du héros, tend à faire de la pièce une tragédie à un seul personnage dont tout le drame se ramène à l'alternative essentielle de l'être humain, au « to be or no to be » (Marchal, 1988 : 223).

La justesse de cette interprétation se reconnaît à la lecture du poème critique en question. Si *Hamlet* apparaît aux yeux du chroniqueur comme « la pièce par excellence » c'est qu'il y retrouve la dimension épurée, « mentale » et suggestive, qu'il exige depuis toujours pour le théâtre. Elle lui offre surtout, dans le contexte pesant de la « campagne dramatique », le contrepoint du réalisme triomphant sur les scènes parisiennes. L'allusion à cette tâche de critique dramatique – 'ennuyeuse' et 'incompatible', comme nous l'avons déjà mentionné – se trouve dès le début de l'article où Mallarmé s'avoue un « Poète [...] rappelé à des plaisirs et à des soucis médiocres » (IDD, 185). Au contraire, *Hamlet* lui offre un exemple de « Théâtre sublime et pur » (*idem*)

[...] parce qu'Hamlet extériorise, sur les planches, ce personnage unique d'une tragédie intime et occulte, son nom même affiché exerce sur moi, sur toi qui le lis, une fascination, parente de l'angoisse. Je sais gré aux hasards qui, *contemplateur dérangé de la vision imaginative du théâtre de nuées et de la vérité* pour en revenir à quelque scène humaine, me présentent, comme thème initial de causerie, la pièce que je crois celle par excellence ; [...]

mais avance le *seigneur latent qui ne peut devenir*, juvénile ombre de tous, ainsi tenant du mythe. Son solitaire drame ! et qui, parfois, tant ce promeneur d'un labyrinthe de trouble et de griefs en prolonge les circuits avec le suspens d'un acte inachevé, semble le spectacle même pourquoi existent la rampe ainsi que l'espace doré quasi moral qu'il défend, car nul n'est point d'autre sujet, sachez bien : l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités à son existence départie par le malheur (IDD : 186-187)

On retrouve en tout cas ici, sous une forme différente, la dimension intérieure et dépersonnalisée d'*Igitur*, lui-même « personnage unique d'une tragédie intime ». Le conflit d'*Igitur*, comme celui de *Hamlet*, se manifeste intérieurement. Une observation rigoureuse montre que l'essentiel du conte – d'après la schématisation ci-dessus, c'est-à-dire du développement, au « conflit » à la « catastrophe », et même au dénouement – se déroule à l'intérieur de l'esprit du personnage : il « descend l'escalier de l'esprit humain » « va au fond des choses [...] en absolu qu'il est ». C'est le monologue d'une

conscience lacérée entre être et non-être, entre rêve et existence. Une tragédie où le *latent*, c'est-à-dire l'invisible, est là, terriblement présent, et dirige les actes du personnage, l'attire vers le tombeau et vers un « acte inachevé », seul moyen de sortir de ce « labyrinthe de troubles » qu'était son existence.

Au confins de l'absurde, il est pris dans le cercle infernal de l'existence, de l'homme en général. Ce conflit est intérieur à tout homme ; il allégorise « l'antagonisme » entre « le rêve » et « les fatalités de l'existence », quel terrible rocher de Sisyphe ! C'est en raison de cette dimension métaphysique « collective » que Mallarmé considère *Hamlet* à la fois comme « tenant du mythe » et comme « juvénile ombre de tous » - et donc moderne.

Hamlet serait donc exemplaire parce qu'il « extériorise sur les planches » - c'est-à-dire réalise au théâtre et avec les moyens qui sont propres à cet art -, le drame intérieur et métaphysique idéal de Mallarmé. Mais *Hamlet* - certainement moins la pièce en soi que le poème critique éponyme de Mallarmé - est aussi la résonance intime du dilemme théâtral qui hanta Mallarmé toute sa vie, depuis *Hérodiade* : comment donner « l'action » sur une scène « vide » ; comment donner au non-être une existence sur les planches ? Comment dématérialiser l'aspect « réel » et concret pour rendre dignement l'Idée ? C'est toute la question du dépouillement ou de l'absence, qui, comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises, n'est pas une catégorie négative mais fictionnelle. Ce n'est que lorsqu'on *dématérialise* l'objet de la réalité, qu'il peut naître autre, non plus fleur « sue » de la réalité empirique mais « quelque chose d'autre » (ce qui n'est pas négation), fleur « absente » du bouquet ou « Idée même et suave ». L'absence, ou mieux, cette notion d'absence potentiellement féconde et suggestive, Mallarmé l'a découverte en interrogeant ce qui se cache derrière le « Rien, qui est la vérité » ; et, à partir de ce moment, comme on le sait, le mot fiction gagne une acception fondamentale

dans sa pensée et dans son œuvre. *L'absence* devient le substrat esthétique-métaphysique de toute son œuvre.

De sorte que cette tendance à l'abstraction, consubstantielle au conte *Igitur*, rejoint ce principe d'immatérialité que Mallarmé voulait pour le théâtre. En ce qui concerne *Igitur*, nous l'avons montré, le poète lui-même semble établir cette relation du conte avec le théâtre. Outre tous les aspects « dramatiques » dégagés, il faut encore relever la présence d'indications théâtrales dans les ébauches du texte, comme dans le feuillet intitulé :

Scène de Th. ancien *Igitur* (*IDD* : 477).

Si le texte est investi d'une intention « thérapeutique » ou « cathartique », pour garder un registre dramatique, c'est encore, comme chez *Hérodias*, le dépouillement et l'idéalité - au sens mallarméen de « transposition du fait à l'idéal » qui vont guider l'entreprise du poète et permettre sa guérison. Assez révélateur, à cet égard, est ce que Mallarmé affirma lui-même, dans une lettre de mai 1867 à Eugène Lefébure, à propos d'un article de Montégut qui « parle du Poète Moderne, du dernier, qui, au fond, « est un critique avant tout »⁹⁶ :

C'est bien ce que j'observe sur moi – je n'ai créé mon Œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation des Ténèbres Absolues. La destruction fut ma Béatrice (*CLP* : 349).

Le dépouillement prend alors valeur créatrice, c'est une négation active, qui a pour fonction de détruire afin d'avancer dans une œuvre plus libérée, plus essentielle, « selon un thyrse plus complexe », comme il le dit si bien. Toutes les structures, toutes les « colonnes » ne sont que les éléments d'une structure une, totale, le Livre « architectural et prémédité », comme il l'écrit dans la « Lettre Autobiographique » à

⁹⁶ Nous avons eu l'occasion de commenter cette association dans la section « Le poème e[s]t son double » de la Première partie.

Verlaine, où tout est lié dans un réseau de rapports. Chaque œuvre est conçue et disposée en vue d'un tout équilibré. De là le désaveu exprimé au seuil des *Divagations* : «un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture ».

Ce drame et cette recherche de dépouillement, qui se déroule dans l'esprit du poète, comme le montre sa correspondance, prend corps dans son œuvre. En termes de désignation, on observe que l'étrange personnage du conte n'a pas de nom, sinon allégorique. « Igitur » renvoie à la conjonction latine qui veut dire « donc ». Plus qu'un personnage, il remplit ainsi une fonction, disons « démonstrative ». Cette fonction serait-elle présente dès le sous-titre, que Jean-Pierre Richard a interprété comme « el be non »⁹⁷, c'est-à-dire « ne sois personne [...] l'être qui a su répondre négativement et impérativement en lui à la vieille interrogation shakespearienne » (Richard, 1961 : 184) ? La présence-absence du personnage au long du conte semble plus révélatrice. Présenté indirectement dès le début – à travers l'image que renvoie le miroir – sa présence est dès lors fantomatique, en accord avec l'insolite situation présentée :

Minuit sonne – Le Minuit où doivent être jetés les dés. Igitur descend les escaliers de l'esprit humain, va au fond des choses : en « absolu » qu'il est (*OC*, I : 474).

« Dénué de toute présence », Igitur se confond, tantôt avec l'ombre, tantôt avec la Nuit, et oscille en permanence entre la première et la troisième personne. Pris dans ce terrible vertige d'identité, que renforce le dédoublement de son image par le miroir, il n'est pas étonnant qu'il s'enfonce dans la nuit pour accomplir un acte purement intellectuel : s'abolir lui-même, se « dissoudre en soi » et, ainsi, vaincre le hasard.

A cette dissolution du personnage correspond, en termes de références personnelles et spatio-temporelles, une enveloppe tout aussi dépouillée. Outre le héros éponyme, les personnages mis en scène s'appellent le Rêve, l'Idée, le Hasard, l'Absolu,

⁹⁷ Jean-Pierre Richard avance en note la possibilité d'une réminiscence nervalienne - « *El Desdichado* » - équivalent à « je suis le ténébreux, le veuf, l'inconsolé... » (Richard, 1961 : 231).

l'Acte et le Néant. Les décors sont « la page et le décor ordinaires de la Nuit ». Dans la même admirable confusion spatio-temporelle la chambre, est « la chambre du temps où le mystérieux ameublement arrête un frisson de pensée » (*OC*, I : 483). Dans le troisième « morceau », les « frissons des chimères et de l'instabilité des tentures » (*OC*, I : 499) transforment les meubles en « monstres » et le personnage se regardant au miroir en un « fantôme de l'horreur » (*idem*), réfléchissant donc le dédoublement et la mort. Les faits se déroulent à un temps indéfini, que scande le battement de l'horloge « seule survivance et joyau de la Nuit éternelle » (*OC*, I : 484).

La voix d'Igitur nous parvient d'un espace intérieur, solitaire et désincarné, où l'esprit s'affrontant à lui-même rappelle le dilemme hamletien : « to be or not to be ». L'issue est la dissolution de son être, à travers ces gestes « absurdes » (comme l'existence, disions-nous plus haut) de lancer les dés, en plongeant ensuite, finalement, dans ce sommeil crépusculaire sur les cendres de ses ancêtres.

Ce n'est plus la psychologie, ni l'émotion sentimentale, mais l'inquiétude intérieure et l'émotion intellectuelle. Ce n'est plus le personnage mais une présence abstraite, se mouvant et s'anéantissant dans l'absence, dans le néant, dans un ailleurs qui n'acquiert de « réalité » que si on le recrée, que si on le « met en scène », comme l'écrit Mallarmé dans l'exergue, dans la scène de l'esprit, par le jeu de l'intelligence. Ce n'est plus le temps mais la nuit tombale dans laquelle s'enfonce Igitur. Et cette notion de temps, elle est aussi bien « présente » dans l'horloge que dans les « marches » des escaliers, que dans les pierres du sépulcre, que dans les cendres. Le drame *Igitur* est, essentiellement et fictivement, *Mystère*, et c'est dans la scène mentale du *Héros* que se joue *l'Hymen*, en tant qu' « Hymne des relations entre tout ». Cette formulation du feuillet des « Notes en vue du « Livre » peut synthétiser la dimension dramatique *d'Igitur*:

causé par
Le Dr. est le Myst. de ce qui suit – l'Identité
(Idée) Soi
du Théâtre du Héros à travers l'Hymne (OC,I : 948).

Le principe *d'absentisation* s'accorde donc à l'importance accordée à l'*idée*. Dans *Igitur*, Théâtre et Héros sont liés à travers l'hymne par l'Idée – qui, souvenons-nous, apparaît en relation synonymique avec Folie : la « Folie » d'Igitur qui lui permet enfin « d'être » soi-même par la dissolution. Ce « dégageant » de la filiation qui est en lui « à l'état latent » et « l'empêche d'exister » est le véritable ressort de l' « Acte ». A travers l'Acte, Igitur accomplit *l'Idée*. La création littéraire qui est aussi, esthétiquement, un « coup de dés » lancé vers d'autres opérations (de lecture, de réception), et qui a aussi cette dimension métaphysique de négation du hasard, est le développement de cette *idée*, par le biais de la fiction, et du langage. C'est encore un processus d'absentisation et de correspondances-relations entre tout. Ecrire, pour Mallarmé, c'est créer d'autres univers où les contours réels, historiques, mythologiques s'estompent. Estompement qui n'est, au reste, que *transposition, passage* à un autre univers, qui donne un sens à la vie, comme le suggère bien le célèbre texte de l'hommage à Banville souvent cité au long de notre travail :

La divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme,
va du fait à l'idéal

Cette poétique exploitant l'impression, le mystère et l'indétermination a donné lieu à un texte qui transpose les pulsions du personnage dans la pulsation même du texte. A ce propos Bertrand Marchal a très bien noté :

[son mouvement [du conte] moins circulaire que spiralé, à la manière de la descente d'Igitur dans l'escalier, plonge le lecteur, sans le perdre[...] dans cette nuit de l'inconscient qui est d'abord une nuit de mots (OC, I : 1349)

Cette tendance à dépouiller le plus possible le référentiel au profit du mystère et

de l'indétermination se retrouve dans le fameux « Sonnet allégorique de lui-même », écrit sensiblement à la même époque. Son décor est ainsi suggéré par le poète à Cazalis, en juillet 1868 – c'est-à-dire environ un an avant *Igitur* :

...une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés ; une chambre avec personne dedans [...] et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond... (CLP: 393).

C'est toujours l'absence, renchérie du blanc typographique et du jeu sur la surface de la page, que l'on retrouve dans le *Coup de dés*. Le passage suivant fait, comme d'ailleurs tout le poème et à commencer par son étrange protagoniste, « le Maître », écho à *Igitur*, auquel il emprunte dès lors tout un vocabulaire :

RIEN
De la mémorable crise
Où se fût
L'événement
Accompli en vue de tout résultat nul
humain

N'AURA EU LIEU
Une élévation ordinaire vers l'absence

QUE LE LIEU
inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide

abruptement que sinon
par son mensonge
eût fondé
la perte

dans ces parages

du vague
en quoi toute réalité se dissout (IDD : 426-427).

« Absente » du monde, à contre-pied de sa filiation, *Hérodiade* cherche son identité à l'intérieur d'elle-même, préfère les « ténèbres » enfouies aux appels tentants

du « bel azur ». *Igitur* nous place dans ce moment charnière de conflit entre l'immobilité d'une « race immémoriale » et le mouvement, et l'assomption de l'acte, mouvement d'ascèse, où la pureté vient se substituer au néant. Le Faune, comme nous allons le voir, cherche à perpétuer des figures évanescences à travers le souvenir et en soufflant des « grappes vides ». En définitive, tout le travail de Mallarmé à cette époque consiste en une dissolution progressive des systèmes de référence traditionnels pour forger, à même les œuvres, une autre conception de la littérature et une nouvelle poétique. L'impression, au détriment de la description, le mystère et l'étrange au détriment de la réalité, le tout dit dans un langage de plus en plus allusif, de plus en plus proche de ce domaine intérieur ou idée, le seul lieu où résonne la vraie voix de l'Homme - et tout son drame.

4. Le Faune – intermède héroïque : entre contraintes et nouveautés

Sylvain d'haleine première
Si ta flûte a réussi
Ouïs toute la lumière
Qu'y soufflera Debussy
(« Vers de Circonstance »,
OC, I : 280)

Commencée en juin 1865, l'écriture du *Faune* correspond à une étape en quelque sorte lyrique et « estivale », selon le mot du poète lui-même, pour se dégager de tout un hiver de labeur et de tourments endurés avec *Hérodiade*. Sans renoncer à sa « fille de l'Idumée », dont il envisage, à partir de l'hiver suivant, de tirer toujours une

tragédie, non plus en cinq actes, selon la règle classique, mais en trois⁹⁸, il se lance donc dans un nouveau projet théâtral : *Le Faune, intermède héroïque*. Comme *Hérodiade*, qui était présente dans un poème antérieur - « Les Fleurs » -, « un faune lascif » poursuivant des nymphes avait également déjà inspiré à Mallarmé un poème de jeunesse, « Loeda », daté d'avril 1859, et sous-titré « Idylle antique » (*OC*, I : 194-196). A l'instar des œuvres précédemment analysées, *Le Faune* manifeste une parfaite désinvolture vis-à-vis des conventions du genre.

Bientôt, une sensible transfiguration s'opère en moi, et la sensation de légèreté se fonde peu à peu en une perfection. Tout mon être spirituel, - le trésor profond des correspondances, l'accord intime des couleurs, le souvenir du rythme antérieur, et la science mystérieuse du Verbe (*IDD* : 344).

Cette citation de *Symphonie littéraire* (1865), texte contemporain d'*Hérodiade* et du *Faune*⁹⁹ contient, pour l'essentiel, les principaux éléments que nous aimerions dégager ci-après, en nous penchant sur cette nouvelle pièce.

« Le trésor profond des correspondances, l'accord intime des couleurs » : si, pour rappeler Baudelaire, il existe des liens étroits entre les phénomènes de la nature et les perceptions - « Les parfums, les couleurs et les sons se répondent » - il s'agit, dans l'intermède du *Faune*, d'établir des correspondances musicales et picturales à l'intérieur même de la poésie afin de renchérir l'idée de suggestion et de subjectivité. Comme on essaiera de le montrer, la quête de Mallarmé passe par un vers nouveau, fluide et musical, capable d'exprimer la quintessence poétique. La synesthésie n'est plus seulement un accord entre des sensations concrètes mais devient accord intime,

⁹⁸Comme on l'apprend dans une lettre d'Aubanel à Mallarmé du 6 août 1865 : « Ne manque point, je te prie, d'apporter ton intermezzo (il s'agit du *Faune*) et surtout *Hérodiade*. Ah ! Quel beau sujet, mon ami, et que tu es heureux d'y avoir songé : tu fais bien de donner trois actes à cette tragédie, ce n'est pas trop pour faire couler le sang et pâmer la beauté. Tu devrais ajouter à cela une partie lyrique : des chansons d'amour, des hymnes pieux et des chœurs farouches ». Lettre citée dans *C*, I : 171, note 2.

⁹⁹ Publié dans *L'Artiste* du 1er février 1865, son tout premier état remonte, d'après Gordon Millan, à mars-avril 1864 (*DSM* : I : 106).

communiel et synthétique. Elle se développe de l'intérieur, pour rendre la subjectivation de l'idée. C'est cette interpénétration subtile, ce « miroitement en dessous » entre musique et peinture, intimement lié à l'extériorisation de l'idée qui est mise en pratique dans l'alexandrin desserré, épuré, et tout incantatoire du *Faune*.

«Le souvenir du rythme antérieur » : le vers du *Faune* va transmuter l'alexandrin classique. Le rythme n'y est plus un servant du poème mais l'absorption vibratoire d'une réalité elle-même fuyante. « Le vers résume toute émanation flottant alentour », écrira Mallarmé dans son « Avant-Dire ». La hardiesse du *Faune*, comme nous le verrons, résulte en bonne partie du maniement rythmo-musical du vers, destiné à correspondre aux élans intérieurs et au souffle du Faune. Avant son adaptation musicale par Debussy, le vers du *Faune* a été conçu pour « ravir l'oreille », selon l'expression même de Mallarmé. « La science mystérieuse du Verbe » : l'opération de transposition poétique détourne expressément le mot de sa charge mimétique et référentielle pour l'envelopper de mystère. C'est toute la potentialité suggestive ou « magique » de la Poésie ou de la Fiction :

Evoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu un objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer (« Magie », *IDD* : 340).

Depuis toujours, aux yeux de Mallarmé, la poésie implique une certaine opacité, voire une certaine obscurité, exigeant des lectures une « intelligence » et une culture au-dessus de la moyenne¹⁰⁰.

Essayons donc de voir comment cette transfiguration de l'anecdote à l'incantation, de la nomination à la suggestion, du mimétisme à l'analogie, se manifeste

¹⁰⁰ Il faut rappeler ici Paul Valéry : « Mallarmé créait donc en France la notion d'*auteur difficile*. Il introduisait expressément dans l'art l'obligation de l'effort de l'esprit » (« Lettre sur Mallarmé », 1957 : 639).

dans cette œuvre, en reléguant à nouveau à un plan secondaire l'esthétique parnassienne.

Le compromis entre théâtre et poésie s'est posé avec acuité à l'esprit de Mallarmé. Tout en établissant une relation d'équivalence générique, le poète prend conscience de la contradiction qui enserme son projet de théâtre poétique. Il veut un poème « absolument scénique », à la fois impossible et indispensable à la forme théâtrale envisagée. C'est ce qu'éclaire la lettre du 15 ou 22 juin 1865, où l'on trouve la première mention au *Faune* :

J'ai laissé *Hérodiade* pour les cruels hivers. Cette œuvre solitaire m'a stérilisé, et, dans l'intervalle, je rime un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, *non possible au théâtre* mais *exigeant le théâtre*. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes œuvres lyriques, mon vers que j'adapte au drame. [...]. J'ajoute que je compte le présenter en août au Théâtre Français (CLP: 242).

C'est avec assurance et enthousiasme que Mallarmé travaille à cette nouvelle pièce. Le 30 juin - c'est-à-dire une quinzaine de jours après la lettre précédente -, le poète s'excuse auprès de Lefébure du retard dans sa lettre car il n'a pas voulu « briser le fil d'une rêverie [...] qui [l]e passionne ». Et il ajoute :

Je suis, depuis une quinzaine et pour quelque temps encore, en pleine composition théâtrale. Voilà qui vous surprend ? Moi qui étais presque une ombre, donne la vie. A force d'étude, je crois même avoir trouvé un vers dramatique nouveau, en ce que les coupes sont servilement calquées sur le geste, sans exclure une poésie de masse et d'effets, peu connue elle-même. Mon sujet est antique, et un symbole. Vous marchez de surprise en surprise [...] Je compte porter cela à la *Comédie Française* (CLP: 244)

Telle qu'elle est présentée ici, l'entreprise du *Faune* apparaît résolument novatrice ('nouveau', 'surprise', 'peu connue'), et Mallarmé a conscience de jouer quitte ou double. Un vers dramatique nouveau ; des coupes calquées sur le geste ; un effet de « dissonance » qui semble provenir d'une remise en cause des cadences et des

équilibres habituels de la métrique traditionnelle ; et, qui plus est, une dimension symbolique. « Mon sujet est un symbole » écrit-il, ce qui équivaut à dire que, à son entente, *Le Faune* est une sorte de signe analogique, dégagé de sa dimension référentielle au profit d'un effet incantatoire : « vous marchez de surprise en surprise ». L'art véritable, redira Mallarmé dans « Magie » est « sortilège », il invite, une fois l'impression d'éblouissement dépassée¹⁰¹, à saisir non les choses mais les rapports secrets.

Pendant tout l'été 1865, Mallarmé travaille avec enthousiasme à son *Faune*, libéré des contraintes que lui imposait *Hérodias*. On apprend dans ses lettres à Lefébure et à Cazalis qu'il « creus[e] beaucoup le vers, ce qui est bien difficile à cause de l'action » (CLP: 246) ; qu'il veut « parfaire [s]on Intermède » et « termine[r] dignement l'histoire de [s]on Faune » (CLP: 247). La lettre à Cazalis confirme le soin que Mallarmé porte à son travail théâtral et corrobore l'impression de confiance et d'activité renouvelées. Il convient à ses yeux de renouveler le vers, de le desserrer de contraintes rythmiques, au profit d'un « effet subtil » :

Je le veux [le vers] très neuf et très beau, bien que dramatique (surtout plus rythmé encore que le vers lyrique parce qu'il doit ravir l'oreille au théâtre) (CLP: 248).

Un autre passage de cette même lettre de juillet s'avère riche en substance. On découvre en effet le poète en quête d'un vers nouveau, capable de conférer au « dire » poétique (« avant tout rêve et chant ») sa « virtualité ». L'importance que Mallarmé accorde au mystère, comme principe de création - notion clé de son répertoire - est bien visible. Son vœu de « [...] faire des vers originaux et dignes, dans leur suprême

¹⁰¹ Nous pensons à la phrase de Verhaeren « L'art de Mallarmé éblouit d'abord, se comprend ensuite, s'admire indéfiniment après » qui ouvre l'« Avant-propos » de notre thèse.

mystère, de réjouir l'âme d'un poète ! » rejoint celui exprimé plus de vingt cinq ans plus tard ¹⁰²:

Sait-on ce que c'est qu'écrire ? une ancienne et très vague mais jalouse pratique dont gît le sens au mystère du coeur (*CLP* : 248)

Et le jeune poète de déduire que la logique du poème n'est pas la logique accoutumée. Il faut y introduire un nouvel art de composer, conciliant des valeurs musicales et picturales :

Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture par lesquelles devra passer ta pensée, tant belle soit-elle, pour être poétique (*CLP*: 248)

Cette recherche de musicalité au profit de l'indétermination et du mystère n'est pas seulement une esthétique anti-parnassienne, c'est déjà une esthétique symboliste. En 1891, dans sa réponse à l'Enquête de Jules Huret, Mallarmé rappellera combien cette hardiesse « fit hurler le Parnasse tout entier et le morceau fut refusé avec un grand ensemble »¹⁰³, justement parce qu'il avait desserré l'alexandrin, l'enveloppant de musique. Cette musique, il faut bien le noter, va au-delà d'une simple recherche de musicalité, elle participe du souffle même du poète. Ainsi le précise Mallarmé, toujours à propos de son *Faune*, dans ladite enquête :

[...] une sorte de jeu courant pianoté autour, comme qui dirait d'un accompagnement musical fait par le poète lui même et ne permettant au vers officiel [à l'alexandrin] de sortir que dans les grandes occasions (*IDD* : 393)

Sans nier le vers régulier tel que l'ont légué dans son essence les classiques, Mallarmé veut en modifier le principe rythmique. Pour lui, le vers est le « chant », moderne et personnel de l'Idée.

Dans « Variations sur un sujet », Mallarmé évoquera également l'importance du vers libre symboliste comme subjectivation : « la possibilité de s'exprimer non

¹⁰² Au seuil du texte de sa conférence sur Villiers de l'Isle-Adam en février 1889 en Belgique.

¹⁰³ En se référant à la version de 1875, qui est refusée par le comité du *Parnasse contemporain*.

seulement, mais de se moduler à son gré » (*IDD* : 244). Aussi faut-il bien distinguer musique et musicalité chez Mallarmé¹⁰⁴. Il ne s'agit pas seulement de faire adopter des procédés musicaux ou simplement mélodieux à la littérature – ce qui est le cas de Verlaine, par exemple.

Le maître du Symbolisme a par ailleurs eu soin de se démarquer des tentatives d'assimilation littérales de la poésie à la musique, adoptée par certains symbolistes. Nous avons déjà fait référence aux réserves de Mallarmé vis-à-vis des thèses d'instrumentation verbale de Ghil, sous-jacentes à son *Traité du Verbe*. La question de la musique n'est pas, aux yeux de Mallarmé, une simple affaire de sonorité ni même de recherche de correspondance directe.

C'est peut-être le Belge Albert Mockel qui a le mieux saisi la musique mallarméenne comme expression de l'idée. Dans « Vers et prose pour Stéphane Mallarmé », publié dans *La Wallonie* de septembre-décembre 1892, le théoricien du Symbolisme a précisé :

Le mot musique doit être entendu dans son sens le plus large quand il s'agit de Stéphane Mallarmé. Comme la des Grecs, il implique toute les relations des idées et des plastiques en leur suprême ordonnance avec les rythmes et les harmonies, rapport simple et complexe dont l'unité formelle apparaît en l'œuvre d'art... (*apud* Mathews, 1947 : 105)

Assez curieusement, c'est avec ces mêmes termes et ces mêmes notions que Mallarmé définit sa conception de la Musique, dans une lettre à Edmund Gosse, de janvier 1893 :

[...] l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole [...] où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano,

¹⁰⁴ A l'époque du Symbolisme, la question de la musicalité fut en effet une référence obligée, de « l'Art Poétique » de Verlaine, au rêve d'art total inspiré de Wagner où la parole est incorporée à la musique et à la peinture. Il est assez significatif que Paul Valéry, un des plus brillants épigones du mouvement le définisse, en 1924, en reprenant une formulation de Mallarmé (nous soulignons) : « Ce qui fut baptisé le Symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles de poètes *de reprendre à la musique leur bien* » (Valéry).

ajoutant

employez *Musique* dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports (*Corr*, VI : 25).

Dans ses *Propos de littérature* (1894), Albert Mockel attribue une place prépondérante aux « nouvelles recherches sur l'expression sonore de la pensée poétique » (1962 : 119). C'est en relevant les qualités proprement musicales que ce théoricien du symbolisme présente la poésie de ses confrères. Il souligne ainsi « radieuse perfection mélodique » (1962 : 127) de Mallarmé, « la richesse aux cent voix qui se répondent dans les *Fastes* de Stuart Merrill, les « détours chanteurs » (*idem*) du *Geste ingénu* de Ghil, « la merveilleuse gamme syllabique de M. Gustave Kahn » (*idem*) et « l'harmonie musicale d'une strophe et son ordonnance sonore » expression suprême de la musicalité du vers d'Henri de Régnier »(127).

Pour le poète d'*Hérodiade*, la musique et la poésie se combinent au cœur d'une héroïne qui a troqué la cruauté légendaire du mythe pour la pure « blancheur sanglotante des lys », bien plus mystérieuse, bien plus symbolique - la pièce devient elle-même l'allégorie d'une écriture nouvelle, allusive et non nominative, proche de l'idée.

Aux yeux de Mallarmé, il y a une correspondance profonde entre ces deux arts, du fait qu'elles sont toutes deux des expressions différentes d'un même idéal : le mystère. Ce principe poétique est très explicitement formulé dans le célèbre texte « La Musique et les Lettres » (1896) :

La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée (*IDD* : 356).

Par son principe même d'abstraction, la musique s'associe étroitement à l'Idée. Sans avoir besoin de recourir à l'anecdote elle porte en elle-même ce processus d'épuration qui élève le texte à une dimension de « pure fiction ». Ceci explique en

partie que le théâtre poétique rêvé par Mallarmé acquière souvent une dimension « mentale » ; idéalement, il ne serait jouable que dans « la scène de l'esprit », congédiant ainsi tout appareil de représentation matérielle.

Quand, en septembre 1865, le jeune Mallarmé soumet son *Faune* à Banville et Coquelin, la pièce est refusée - ce qui entraîne son abandon de la forme dramatique¹⁰⁵. La pureté exigée du vers a fini par exclure l'intrigue, élément impérieux à la dimension théâtrale. Dans la lettre à Aubanel partiellement citée plus haut, Mallarmé écrit, à la suite de cet épisode :

Les vers de mon *Faune* ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public, et m'ont affirmé que cela n'intéressait que les poètes. J'abandonne mon sujet quelques mois dans un tiroir pour le refaire librement plus tard [...] (CLP: 253)

Reprendre *Hérodiade*, non plus dans sa forme théâtrale mais dans une forme poétique, apparaît au jeune poète comme un réflexe de protection contre les menaces du mimétisme. Les exigences matérielles et concrètes de la « scène », le réalisme et le pittoresque, sont autant d'éléments extérieurs inconciliables avec sa perspective idéaliste. On voit s'affirmer ici la conception essentielle de la littérature chez Mallarmé (épuration de la forme, nécessité de « l'énigme », et mystère) :

[...] je commence *Hérodiade*, non plus tragédie mais poème (pour les mêmes raisons) et, surtout parce que je gagne ainsi l'attitude, les vêtements, le décor et l'ameublement, sans parler du mystère (CLP: 253)

L'abandon provisoire du *Faune*, du moins dans sa forme théâtrale, débouche donc sur un retour à *Hérodiade*, libérée de certaines contraintes extérieures. Elle est conçue à présent comme « l'Ouverture » - et, qui plus est, musicale – et « colonne

¹⁰⁵ Dans « Stéphane Mallarmé » (« Variété ») Paul Valéry rappelle cet épisode, écrivant également que, dans sa forme dramatique première, Mallarmé « disait qu'il avait imaginé un décor de roseaux derrière lesquels son faune eût mimé et déclamé le poème » (Valéry, 1957 : 669) ce qui rejoint l'idée d'épuration formelle, constante dans la pensée dramatique de l'auteur.

salomonique » de l'*Oeuvre*. Comme on le sait, au sortir d'un autre hiver travaillant sur *Hérodiade*, Mallarmé rencontrera le Néant, et cette expérience, à la fois de perte et de reconstruction, sera décisive pour la définition d'une nouvelle conception de la littérature. Dans la grande lettre du printemps 1866, écrite après un nouvel hiver acharné consacré à *Hérodiade*, texte dans lequel il évoque son expérience du néant mais aussi la « gloire du mensonge », Mallarmé annonce un retour au *Faune* estival :

Fuyant le cher supplice d'*Hérodiade*, je me remets le premier Mai à mon
Faune, tel que je l'ai conçu, vrai travail estival ! (CLP : 298)

Quoi qu'il en soit, malgré l'échec de la forme théâtrale, une nouvelle conception du texte théâtral préside à la composition du *Faune*. Elle passe par trois aspects essentiels, intimement liés entre eux : la redéfinition du vers, lequel passe lui-même par la réévaluation du mot et de la musique, eux-mêmes liés à l'extériorisation de la vie intérieure, ou de l'*idée*. C'est ce que nous allons observer par la suite, en nous penchant sur le texte tel qu'il a été conçu par Mallarmé en 1865 et refusé par le Théâtre-Français.

La plus récente édition des œuvres poétiques de Mallarmé, dans la « Bibliothèque de la Pléiade », donne le premier état connu du texte sous le titre « Le Faune, Intermède héroïque [1865] »¹⁰⁶. D'après ce que l'on peut observer, le poète en effet envisagé une forme scénique, à trois personnages et trois scènes : un « *Monologue d'un Faune* », suivi d'une « *Scène entre Iane et Ianthé, les deux Nymphes. Le Faune dort* », puis un « *Autre Monologue d'un Faune* ». Des scènes deux et trois ne restent que

¹⁰⁶ Ce texte sera remanié par le poète sous le titre *Improvisation d'un Faune* en vue d'une publication dans le troisième *Parnasse contemporain*, en 1875. Ce nouveau texte est refusé par le comité de lecture du *Parnasse*, composé par de Banville, Coppée et Anatole France. Mallarmé le publie l'année suivante en édition de luxe illustrée par Manet, sous le titre *L'Après-midi d'un faune*, chez l'éditeur Alphonse Derenne. Peu connu dans le monde des lettres ("il publiait [jusqu'alors] des thèses d'obstétrique, mais rêvait de procéder à des accouchements plus littéraires", écrit plaisamment Jean-Luc Steinmetz, [1998^B: 175]), ce libraire lance, la même année, sous "l'ensorcellement" de Mallarmé (toujours d'après Steinmetz) la revue *La République des Lettres*. Cette revue remplace peu à peu "l'enseigne un peu rouillée du *Parnasse contemporain*" (*idem, ibidem*). Parmi ses collaborateurs, on trouve, dès le premier numéro de décembre 1875, les noms de Flaubert, Zola ou Daudet aux côtés de Mallarmé, Mendès, Villiers.

six fragments inachevés. Selon Bertrand Marchal, le projet initial a dû comprendre également un « Finale », vu que Mallarmé envisageait en juin 1865 près de quatre cents vers pour sa pièce. (*OC*, I : 1167). La pièce tire parti d'un grand thème classique (l'amour) et d'un motif mythologique (le faune), ce qui se raccorde à la préférence des parnassiens pour les références antiques. Les critiques s'accordent en outre à trouver des ressemblances entre le Faune de Mallarmé et le satyre Gnephon de la « Diane au bois » de Banville, publié en 1864. De plus, le *Faune* est dédié à Hérédia, dans une phrase où Mallarmé s'identifie à son personnage¹⁰⁷ :

A ce motif que sa flûte file
Le Faune heureux le dédia
Sur Hollande au bibliophile
Et haut rimeur Hérédia (*OC*, I : 280)

Le fond d'un paysage sicilien, entre marécage et forêt, au mois de juin « brûlant de lumière fauve », encadre l'ouverture de la pièce et le réveil languissant du Faune. A ses yeux, tout autour de lui porte l'empreinte des nymphes qu'il lui semble avoir possédées à l'instant :

*(Un faune, assis, laisse de l'un et de l'autre de ses bras s'enfuir
deux nymphes. Il se lève)*

J'avais des nymphes !

Est-ce un songe ? Non : le clair
Rubis des seins levés embrase encore l'air
Immobile,

(Respirant)
et je bois les soupirs.

(Frappant du pied)
Où sont-elles ?

A l'instar de ces premiers vers, toute la structure du *Faune* met en évidence un brouillage permanent de frontières entre la réalité et le rêve, entre le présent et le passé,

¹⁰⁷ Nombreux contemporains du poète, dont Ernest Raynaud, ont signalé ses « oreilles pointues de faune » (*La Mêlée symboliste*, cité par B. Marchal, 1985 : 68).

entre l'analyse et l'illusion, entre le récit et l'interpellation, entre le désir sensuel et l'impossible accomplissement. Mais il y a-t-il eu lieu quelque chose ailleurs que dans l'esprit du Faune ? Dans ce brouillage entre le désir et la réalité, les allusions aux nymphes se multiplient selon un jeu de présence/absence qui imprègne tout le poème. Absentes, « abolies », leur « présence » est suggérée par la fusion synesthésique de couleur et de parfum, « le clair rubis [...] de l'air » - ce qui veut dire qu'elles se sont volatilisées dans l'air. « Idéales », elles n'ont pas de présence charnelle, leur présence se manifeste ensuite par des synecdoques plus ou moins précises « la nudité des roses », « des yeux bleus ». Visiblement troublé - « frappant du pied » -, en proie aux appels de sa chair et au doute douloureux, le Faune monologue. Face à la nature à laquelle il assigne un rôle de témoin et de complice, il lui demande ardemment de lui « rendre » les nymphes. Le vocatif minutieusement répété en début et en fin de strophe fait écho de sa quête anxieuse :

(Invoquant le décor)

Ô feuillage, si tu les protèges ces mortelles,
Rends-les-moi, par Avril qui gonfla tes rameaux
Nubiles, (je languis encore de tels maux !)
Et par la nudité des roses, ô feuillage !

Rien.

(A grands pas)

Je les veux !

Mais personne ne répond à ses doutes, aux intuitions de son corps. De nouvelles notes de silence, de choses « tues », pénètrent dans le texte. Le « feuillage », le « sylvain », le « glaïeul », les « bois » et les autres éléments de la nature se résignent au silence, ils forment un « solitaire concert tacite », pour utiliser une très belle image de « Variations sur un sujet » :

(S'arrêtant)

Mais ce beau couple au pillage

N'était qu'illusion de mes sens fabuleux ?

Ces deux vers marquent le resurgissement du doute. De « songe », les nymphes, dont le Faune garde de mystérieuses traces physiques - « à ces doigts, admire une morsure féminine » (vs.39-40) -, seraient-elles une création de sa fièvre imaginaire, une « illusion » de ses « sens fabuleux » ? Dès lors, le vers se transforme par rapport aux formes habituelles de versification. Le nombre de syllabes n'est pas pré-déterminé mais indéterminé. Ces deux extraits, repris tels quels d'après le premier état connu du texte, rendent compte de l'inégalité des séquences et de l'usage d'espaces blancs en avant du vers, ce qui confère au texte une typographie particulière. Les monostiches (« Rien »), les vers courts (« je les veux !) et les phrases incomplètes, sans égard à la construction syntaxique (« Je suis... »), les nombreux déplacements sémantiques, coexistent avec des suites de vers dont la mesure et la structure syntaxique sont tout à fait définis. Les nombreux vers avec enjambements confèrent également au poème un rythme singulier et établissent un jeu de rapports très subtils et très harmoniques entre sonorités. Mallarmé avait évoqué dans sa lettre son travail en vue d'un « vers nouveau, avec des coupes calquées sur le geste ». C'est cette musicalité qui est mise ici en œuvre, pour traduire et transposer les mouvements intérieurs du sujet. Il y a, en fait, une dialectique entre tradition et invention, entre raffinement et nébulosité.

L'illusion, Sylvain, a-t-elle les yeux bleus
Et verts, comme les fleurs des eaux, de la pluie chaste ?
Et celle... qu'éprenait la douceur du contraste,
Fut le vent de Sicile allant par ta toison ?
Non, non : le vent des mers versant la pâmoison
Aux lèvres pâissant de soif vers les calices,
N'a pour les rafraîchir, ni ces contours si lisses
A toucher, ni ces creux mystères où tu bois
Des fraîcheurs que jamais pour toi n'eurent les bois !..

La « narration » du souvenir émane de l'intériorité du Faune, le jeu des images se déployant librement, sans aucune médiation extérieure. La continuité du discours naît

ici des profondeurs du sujet, du continuum de ses sensations perceptives et émotionnelles. Le rythme libre et fluide de ces vers transpose cette émanation sous-marine, ce passage de l'image imprécise du souvenir au langage et à l'intelligibilité du poème. La structure du vers, l'utilisation des points de suspension, tout comme l'abondance des points d'interrogation (« Et celle... » ; « Non, non... ») rendent compte de l'hésitation. Le rythme des vers est celui, imprécis et discontinu, de la réviviscence. Enrichi d'assonances et d'allitérations, il se nimbe d'harmoniques sensuelles :

(Au décor)

Ô glaïeuls séchés d'un marécage
Qu'à l'égal du soleil ma passion saccage,
Joncs tremblant avec des étincelles, contez
Que je venais casser les grands roseaux, domptés
Par ma lèvre : quand sur l'or glauque des fontaines,
Ondoie une blancheur éparse de troupeau :
Et qui au bruit de ma flûte où s'ajuste un pipeau,
Ce vol... de cygnes, non de naïades, se sauve,
Je suis...

Les nymphes prennent non l'allure de l'image «réelle » mais de la vision immatérielle, de l'impression (« une blancheur éparse de troupeau »), image mouvante, qui se volatilise, au bruit de la flûte, en une autre image aussi indéfinie (« vol... de cygnes, non de naïades »). Ne seraient-elles pas nées, en définitive, du son enchanteur de la flûte du Faune? L'alexandrin sert de moule à la pensée mais la césure est disloquée par les virgules et par les points de suspension. Le motif de la flûte conduit de nouveau à l'hésitation et à la suspension du discours (« Je suis... »). Cette indéfinition finale suggère bien que le souvenir latent, évanoui, ne peut émerger du labyrinthe intérieur. « *Le front dans les mains* » - lit-on dans les didascalies, le Faune s'adresse de façon plus violente à la nature :

Mais vous brûlez dans la lumière fauve,
Sans un murmure, et qui sans dire que s'envola,
La troupe par ma flûte effarouchée

Tourmenté par cette perpétuelle incertitude, le discours du Faune oscille constamment entre l'effort d'analyse et l'illusion lyrique. Après la quête lucide, l'interpellation de la nature et la recherche de « preuves » de la fusion amoureuse, après cette évocation de la rencontre par le souvenir, il y a un ressaisissement brusque du sujet. L'interjection arrête l'élan spontané de l'évocation pour réintroduire le doute déstabilisant du sujet. Ses fantasmes se seraient-ils superposés à la réalité?

(*le front dans les mains*)

Holà !

Tout ceci m'interdit : et suis-je donc la proie
De mon désir torride, et si trouble qu'il croit
Aux ivresses de sa sève ?

Serais-je pur ?

Là encore, Mallarmé manifeste une composition libre et innovatrice. Le vers ne se réduit pas au vers. Le blanc a déjà une fonction significative et signifiante. Anticipant des recherches futures, Mallarmé tire parti des ressources typographiques de la page. Ici encore, il y a le geste décisif d'un poète qui s'essaie à pratiquer « le silence alentour » en faveur d'un « fil conducteur latent » (*IDD*: 405), pour reprendre des expressions de la Préface du *Coup de Dés*. Dès (1897). Dès *Le Faune*, le vers acquiert de nouvelles valeurs, non plus seulement métriques et rythmiques mais aussi spatiales et picturales. A l'encontre de l'impassibilité et de l'objectivité toute marmoréenne des poètes du Parnasse, Mallarmé « baigne » le vers dans « une nouvelle atmosphère », dans de nouvelles valeurs musicales, négligées pour l'heure, mais destinées à devenir une des principales batailles symbolistes. Le vers est davantage que les mots qui le composent, car il émane d'une impression toute intérieure où se combinent le concret et l'abstrait dans de mystérieuses correspondances; son effet est « incantatoire » car il excède le sens même des mots. Par là, par cette puissance suggestive, Mallarmé a vraiment contribué à dissoudre la notion de frontières et à lui substituer celle de contours, plus mobile. Car,

au-delà du mot, il y a d'autres mots, et le sens se construit toujours dans l'entre-deux, entre sens et silence. Ce « silence [qui est] seul luxe après les rimes » et dont il faut « détailler la signification, à l'égal d'une ode tue », écrira Mallarmé dans le très beau poème critique « Mimique » (1886), de la section « Crayonné au Théâtre » (*IDD* : 203).

Ne pouvant apercevoir les nymphes par le regard, par la vue, le Faune change de perspective, en choisissant l'illusion de la vision intérieure. L'image de l'élévation de la grappe vide¹⁰⁸ comme l'expression « regarder au travers », représentent une belle allégorie de ce retournement de perspective. Pas de description objective et directe, mais une individualisation subjective et allusive. L'objet est vide, réceptacle pur, ouvert à l'esprit subjectif et individuel :

Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide,
Et soufflant dans ses peaux lumineuses, avides
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers !

(Il s'assied)

Naïades, regonflons des souvenirs divers !

Cet élan - ou « envol tacite d'abstraction » pourrait-on dire à la suite de « Variations sur un sujet » - permet le passage du réel à l'idéal, et promet la résurgence des nymphes volatilisées et la maîtrise de la vision, dont le personnage était auparavant le pivot divisé. Plus encore, ce revirement favorise la création artistique. Comme le remarque à ce propos Bertrand Marchal, « regonfler des souvenirs, ce n'est pas simplement prolonger le récit plus haut interrompu ; c'est, dans la logique même de l'image, celle du Faune soufflant dans les peaux lumineuses de la grappe vide, faire acte de recréation ou de fiction » (*OC,I* : 1168).

Aussi, le récit heureux du souvenir passé vient-il se superposer au regret présent, toujours par la seule voix et le « regard » du Faune « au travers ». L'insuffisance, le « déficit » de la réalité et des preuves physiques cède la place au rêve, à un monde

¹⁰⁸ Bertrand Marchal voit dans cette élévation « une parodie liturgique, le raisin tenant lieu ici du vin sacramental pour le Faune qui joue les prêtres de l'illusion » (Marchal, 1985 :72).

d'images forgées dans l'esprit du personnage. C'est ce récit « fabuleux » - au sens propre du mot – qui reprend le dessus, formant une deuxième mise en abyme. Le Faune revit la présence des nymphes, raconte son aventure - ou s'extériorise lui-même puisque aucun élément ne nous éclaire sur le fait que les nymphes et la fusion amoureuse ont eu lieu ailleurs que dans son esprit. L'émotion contenue cède la place à l'érotisme et à une sorte de volupté qui se développe en largeur, en intensité, à même le vers :

Mes yeux, trouant les juncs, suivaient une encolure
Immortelle, qui noie en l'onde la brûlure
Avec un cri de rage au ciel de la forêt :
Et la troupe, du bain ruisselant, disparaît
Dans les cygnes et les frissons, ô pierreries !
J'allais, quand à mes pieds s'entremêlent, fleuries
De la pudeur d'aimer en ce lit hasardeux,
Deux dormeuses parmi l'extase d'être deux
Je les saisis, sans les désenlacer, et vole
A des jardins, haïs par l'ombrage frivole
De roses tisonnant d'impudeur au soleil,
Où notre amour à l'air consumé soit pareil !

Ce renversement est visible aussi au niveau formel. Au vers syncopé antérieur, qui suggérerait la simultanéité de plusieurs niveaux de discours et de plans (rêve/réalité, passé/présent, désir/regret), succède un vers continu, qui se pose sur les différentes lignes pour suggérer la réviviscence harmonieuse du passé. En fait, l'imagination recrée l'ambiguïté du souvenir. Au rythme spasmodique coupé, cassé par le souffle de l'incertitude de la première partie de la scène, succèdent le calme et l'harmonie d'un très beau vers classique. Il y a là de la musique essentielle, au sens que Mallarmé conférerait à la musique. Le vers déploie l'idée qui tressaille au fond du Faune et le module dans son rythme particulier. Le vers est « rêve et chant » du Faune, il accomplit la fonction que Mallarmé assigne au « dire poétique » dans le célèbre texte de « L'avant-propos » au *Traité du Verbe*.

Substituant le rêve à la réalité, l'action se situe dans l'imagination, « reine des facultés » comme l'a écrit Baudelaire dans son « Salon de 1859 » (1968 : 396), permettant ainsi au Faune de raviver, dans un présent fictif, l'ivresse de l'enlacement, dans des vers amplement suggestifs. Toute sa rêverie aboutit au sommeil. Tour à tour « rieur », « avide d'ivresse » et « alourdi de plaisir », le Faune succombe à la « sieste antique de midi », nouvelle porte ouverte aux prestiges du rêve et de l'illusion. C'est « avec un dernier geste », le premier directement adressé aux nymphes que se termine la scène :

Dormons...

Dormons: je puis rêver à mon blasphème
Sans crime, dans la mouche aride, et comme j'aime
Ouvrir la bouche au grand soleil, père des vins

(Avec un dernier geste)

Adieu, femmes, duo de vierges quand je vins.

Ainsi s'opère un nouveau glissement de la « réalité » au rêve, de la première à la seconde scène, qui s'ouvre sur une tirade où Iane répond « Adieu » au Faune - donc, en apparent dialogue avec lui, dans un autre espace et dans un autre temps, ouverts par le sommeil. Il apparaît donc que c'est le rêve du personnage qui ouvre directement la seconde scène, comme si, de nouveau, elle se déroulait à sa vue. Iane s'approche du Faune endormi et met à ses lèvres la flûte qu'il a abandonnée; mais Ianthé l'en empêche puisque la flûte représente une menace : le retour imminent du héros. Quand « l'ennemi s'éveille », les deux nymphes se séparent : Ianthée se cache dans « les glaïeuls vermeils » tandis que Iane « doit errer sous l'épaisse ramure des forêts ! ». Le réveil du Faune provoque donc la séparation des nymphes et leur fusion dans la nature. Certes, le continuum est impossible à établir en raison de l'état fragmentaire de la seconde et de la troisième scène. En tout cas, de cette seconde scène à la troisième, c'est un autre

« réveil du Faune », avec les mêmes doutes, les mêmes quêtes et les mêmes affirmations de la valeur de l'art comme compensation vis-à-vis de la réalité :

L'art, quand il désigna l'un des faunes élus,
Ne le déserte plus

Ces vers de la scène trois font écho à ceux du poème critique « Bucolique » (1895), inclus dans *Divagations*, où Mallarmé, se souvenant certainement de son Faune, écrit que le poète est celui qui

[...] coupe, en imagination, une flûte où nouer sa joie (*IDD* : 310)

Toute l'importance symbolique de cette pièce de 1865 s'illumine des croisements que l'on peut établir avec d'autres textes de Mallarmé, ceux notamment de la maturité. Or, la postérité a surtout retenu la seconde version de 1876 - *L'après-midi d'un faune* - à juste titre signalée comme « une œuvre essentielle de notre tradition moderne, la plus essentielle, peut-être, eu égard à son influence sur la musique et la danse » (Cohn, 1991 : 46). Avec le « Prélude » de Debussy, qui fréquenta les mardis de la rue de Rome à partir de 1880 (Steinmetz, 1998^B: 401), *L'Après-midi d'un faune* allait, à partir de 1894, acquérir un statut universel dans le répertoire musical et artistique¹⁰⁹. Mallarmé, qui a assisté à la première exécution, semble avoir bien apprécié « la lumière » que Debussy « a soufflée » dans ses vers, pour reprendre les termes du quatrain de circonstance adressé au musicien, que nous avons placé en épigraphe à cette section. C'est avec sa courtoisie habituelle que le poète écrit au compositeur, le 23 décembre 1894, c'est-à-dire au lendemain du récital :

¹⁰⁹ Plusieurs œuvres de Mallarmé ont été mises en musique. Le poème « Surgi de la croupe et du bond » par exemple, inspirera à Maurice Ravel une « adaptation pour chant, piano, quatuor, deux flûtes, deux clarinettes ». L'ouvrage fut achevé à Saint-Jean de Luz le 17 août 1913 et parut peu après chez Durand (Paris, 1913). Et en 1912 *L'Après-midi d'un faune* vit également le jour sous la forme de ballet lors de saison dite des « Ballets Russes », avec le célèbre danseur Nijinsky et la musique de Debussy, au Théâtre du Châtelet (Voir Nectoux, 1988).

Je sors du concert très ému : la merveille ! votre illustration de l'*Après-midi d'un faune*, qui ne présenterait pas de dissonance avec mon texte, sinon qu'aller plus loin, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse (CLP: 623)

On connaît par ailleurs la célèbre boutade de Mallarmé au musicien : « je croyais l'avoir moi-même mis en musique ! » (Mondor, 1942 : 370). Quoi qu'en ait pu dire le poète, avec ou sans bémol d'ironie, le fait est qu'aujourd'hui *L'Après-midi d'un faune* est plus communément associé au nom du fameux compositeur, qu'à l'œuvre poétique qui l'a inspiré ! On peut dire la même chose de *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, couramment définie comme un des plus célèbres opéras de Debussy. Maeterlinck lui-même a voulu que son texte se rapproche de la musique, au sens dialectique que doit avoir la relation entre la musique et les lettres, selon Mallarmé et les poètes symbolistes. Pour eux « reprendre à la musique son bien » n'équivalait pas à investir le vers d'une mélodie, ni « instrumenter » le langage, mais allier la musique et les lettres de sorte que, pour rappeler la formulation de J. Ancet, l'on perçoive « le chant sous les mots ». Et c'est pour le chant immanent au texte même que *Pelléas et Mélisande* est apparu aux yeux de Mallarmé comme réalisant une « variation supérieure », un « art où tout devient musique dans le sens propre ». Nous reviendrons, comme il se doit, à ce rapprochement dans la prochaine partie de notre travail. Mais il est bon de souligner dès ici que, à l'époque du Faune, le souci de Mallarmé allait dans le sens d'une nouvelle poétique où les mots « se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre mais n'être que **les transitions d'une gamme** »¹¹⁰.

Dans son « livret », Debussy a commenté ainsi les rapports «très libres» entre le poème de Mallarmé et son œuvre :

¹¹⁰ Nous soulignons ce passage très important d'une lettre du 5 décembre 1866 à François Coppée, à qui il reproche le fait que ses « mots vivent un peu trop de leur vie, comme les pierreries de bijoux ». Il a déjà été question de cette lettre, plus haut, dans la section « Les limites du Parnasse » du chapitre I (« Exil et Ouvertures poétiques »)

La musique de ce Prélude est une très libre illustration du beau poème de Mallarmé. Elle ne désire guère résumer ce poème, mais veut suggérer les différentes atmosphères, au milieu desquelles évoluent les désirs, et les rêves de l'Egipan, par cette brûlante après-midi. Fatigué de poursuivre nymphes craintives et naïades timides, il s'abandonne à un sommet voluptueux qu'anime le rêve d'un désir enfin réalisé : la possession complète de la nature entière (Nectoux : 1988 :89).

Ce serait également sous-estimer le *Faune* de 1865 que de réduire la dimension du personnage à celle d'un satyre lascif et estival, pure compensation des frustrations causées par la vierge hivernale, pure et intellectuelle qu'est Hérodiade. Contrariant nombreuses interprétations « sensualistes »¹¹¹, Bertrand Marchal a bien fait remarquer que l'attitude du Faune délaissant sa flûte ne revient pas à abandonner « l'art pour la vie » mais à « troquer un art pour un autre, la musique manquant de ce pouvoir de représentation qui fait la magie du verbe » (Marchal, 1985 : 72). Aussi, loin de relever d'un « vulgaire hédonisme qui épuiserait l'existence en des chasses amoureuses », le *Faune* manifeste, au contraire, une « attitude intellectuelle ou, pour mieux dire, esthétique, qui se pose l'unique problème de la perpétuation des formes par la musique ou le verbe » (1985 : 76). Il s'avère ainsi réducteur de voir dans « la sensualité du Faune », comme l'on fait de nombreux critiques (Mauron, Gengoux, Smith), un simple contrepoint « à l'intellectualisme d'un Mallarmé hérodiadéen » (*idem*).

Dans son article « emblèmes mallarméens de l'hybridité », Laurent Matiussi montre qu'il y a dans la poésie de Mallarmé deux types de créatures hybrides : des personnages qui se dédoublent et des créatures mythologiques, mi-humaines, mi-animales. « Dans tous les cas, commente-t-il en citant Bahktine, « deux corps sont réunis en un seul », désignant ainsi le « tout bicorporel du monde » (Matiussi, 1998 : 153).

¹¹¹ Dont se fait écho notamment cette citation de H.J. Smith : « rejecting art for sensuality, the Faun abandons his flute to pursue the nymphs », cité par Marchal (1985: 72).

Si l'on peut, de fait, considérer l'hybridité et le dédoublement comme des emblèmes typiquement mallarméens, il ne serait pas incongru de concevoir cette hybridité comme le principe même de création chez Mallarmé, surtout dans ses trois premières œuvres, qui concilient indéniablement dimension artistique et recherche poétique. Nous avons dit plus haut qu'*Hérodiade* (qui est « seule », qui se « croit seule », qui « attend une chose inconnue », qui veut « se séparer » de l'azur et des « froides pierreries ») reflète non seulement « l'œuvre à la recherche d'elle-même » (comme l'observe avec justesse Bertrand Marchal), mais aussi une poétique nouvelle, unique et novatrice, qui se démarque de la poésie contemporaine, parnassienne et/ou d'inspiration baudelairienne : celle qui donne encore la primauté à la forme, qui vit « dans l'idolâtrie », pour reprendre *Hérodiade* (« et tout autour de moi vit dans l'idolâtrie »). Par bien des côtés aussi, le « rêve » de nouveauté, la sévère exigence de pureté et la permanente quête au-delà du visible, relie Mallarmé aux élans de son héroïne¹¹². N'écrit-il pas, d'ailleurs, qu'il « s'y [est] mis tout entier, sans le savoir » ? On pourrait étendre cette remarque à *Igitur*, en partant de l'aveu « thérapeutique » du poète.

Sans vouloir faire « coller » l'auteur à ses personnages, avant tout des « êtres de papier » comme l'a proposé R. Barthes - Mallarmé ayant lui-même prôné à plusieurs reprises cette distance artistique entre l'écrivain et son objet - on ne peut que revenir ici sur cette question du dédoublement. Elle était présente dans le rapport hypnotique d'*Hérodiade* avec son miroir ; elle était présente chez *Igitur* dont l'apparence fantomatique dissimule mal la profondeur et le trouble de l'intériorité psychique ; elle est encore bien présente dans le personnage du Faune, dans cette valse constante entre deux certitudes, celle de celui qui est présent et celle de celui qui revêt la forme

¹¹² Nous pensons ici à Paul Valéry qui a écrit que « le travail sévère, en littérature, se manifeste et s'opère par *des refus* (cité ci-dessus, en épigraphe au chapitre II).

imaginaire. Comme les nymphes qui souffrent de « ce mal d'être deux », le Faune balance constamment entre soi et un autre, lequel *n'est pas* ou n'est peut-être que son fantasme. Il bascule entre l'art - que symbolise sa flûte - et la vie, et les appels de son corps.

Une créature qui se dédouble, c'est une créature hybride ou, pour le dire avec Laurent Matiussi c'est « une figure de la dualité qui tente de donner à voir la possibilité d'une conjonction de contraires » (Matiussi, 1998:153). Mallarmé qui, dans sa revue féminine *La Dernière Mode* se démultiplie entre plusieurs pseudonymes féminins, adoptant ou mimant l'attitude des mondaines, leurs choix « esthétiques » ou leurs divertissements, met toujours en œuvre une dynamique de présence relationnelle de l'artiste à l'objet. « L'art quand il désigna l'un des faunes élus/ ne le déserte plus » a-t-il glissé dans le discours du *Faune*. On pourrait ajouter, avec Rimbaud – « tant pis pour le bois s'il devient violon ».

Le passage du quotidien à l'artistique exige un dédoublement, voire une « ascèse », étant donné le caractère de pureté quasi liturgique que Mallarmé attribue à l'œuvre d'art. Quoi qu'il en soit, l'homme qui devient artiste dans et par l'œuvre d'art « se réfléchit » dans son œuvre. Il est lui-même un et plusieurs - et l'on pourrait dire la même chose d'un acteur. En quelque sorte, il est *hybride*. Dans l'œuvre de Mallarmé, et en pensant notamment à ces trois œuvres de la première époque, il semble qu'au-delà d'une dimension artistique propre, l'œuvre recèle, « en dessous », une dimension de réflexion en devenir. Celle-ci renvoie, somme toute, à la présence, à la voix de l'auteur qui met en abyme ses réflexions et sa recherche poétique dans le corps même du texte. Ce rapport à l'œuvre est en quelque sorte narcissique. « Tout à l'heure, il me paraissait, le morceau, votre poème sous les yeux – tremper en une eau transparente où je me voyais intérieurement » écrit Mallarmé dans une lettre de janvier 1897. Rappelons que

le poète évoque *Hérodiade* en décembre 1865 comme un poème « qui chante en moi ». Dans la même lettre il veut « qu'il sorte, joyau magnifique, du sanctuaire de [s]a pensée » (CLP: 259). En mai 1867, il fait aussi cet aveu à Cazalis : « Pour moi, la Poésie me tient lieu de l'amour parce qu'elle est éprise d'elle-même et que sa volupté d'elle retourne délicieusement en mon âme » (CLP: 345). L'hybridation entre la pensée et l'œuvre est donc si prégnante que, par une sorte de mise en abyme très subtile, l'œuvre elle-même expose l'enjeu de la nouvelle poétique recherchée. Le rapprochement entre la pensée poétique mallarméenne et son œuvre nous semble d'ailleurs pouvoir être poussé plus loin, jusqu'à la correspondance où, décrivant pour un tiers ses intuitions et sa recherche poétique, c'est pour lui-même et en lui-même que le sens de ce qu'il communique prend sens. Chez Mallarmé, poète, pensée et œuvre coexistent dans un tout hybride et dans une dynamique dialectique où un élément ne cesse de renvoyer à l'autre. Nous reprendrons la métaphore des facettes du mot dans un passage célèbre du « Mystère dans les lettres »

[les mots] s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire (IDD : 278-279)

Cette métaphore du mot, dont l'acception s'éclaire par sa projection dans celle des mots voisins, peut illustrer notre propos. La poétique et l'expérience ou la quête poétique scintillent dans l'œuvre de fiction. Celle-ci rend au « chant personnel », à la pensée poétique de l'écrivain, un espace où il peut étaler sa « virtualité ». Cette problématique de l'œuvre, miroir de la pensée de l'auteur et de sa recherche, est sous-jacente à *Hérodiade*, à *Igitur*, au *Faune*. *Le Faune* manifeste aussi, et par excellence, cette conciliation entre théorie et expression.

Le Faune coupant ces roseaux a *cru voir* de blanches formes se détacher autour d'une fontaine ; le Faune interroge lucidement son rêve ; le Faune choisit l'imagination

et le prisme de la grappe vide. Affranchie de références, elle peut « regonfler » la réalité, la développer en largeur, en intensité. Elle stimule la vraie création. Créer c'est bâtir dans un ordre signifiant, c'est *transposer*, c'est permettre au langage poétique de recouvrer une vitalité et une virtualité nouvelles. Celles-ci scintillent non seulement dans le mot, mais dans toute l'atmosphère qui l'entourne. Bien avant les symbolistes, Mallarmé joue sur la césure de l'alexandrin, sur le rythme intérieur du vers, sur le mètre volontiers impair ou variable, sur les rejets et les enjambements. Bien avant son révolutionnaire *Coup de dés*, il fait usage de la typographie, du blanc et du silence, en faveur de l'effet, et de la portée suggestive de l'œuvre - principe dont les symbolistes feront le mot d'ordre de la nouvelle école : « [...] *suggérer*, voilà le rêve : c'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole » (*IDD* : 392), synthétisera Mallarmé pour J. Huret, en 1891. La littérature doit procéder par des évocations *indirectes*, allusives, ou symboliques. Pour cette raison même, elle est proche de la musique, art d'abstraction par excellence. Les exigences d'impassibilité et d'objectivité parnassiennes avaient conduit à une poésie de statuaire « comme un rêve de pierre », pour rappeler le poème 'Beauté ' de Baudelaire - manquant essentiellement de vie. C'est ce que critique Mallarmé, dans le même interview toujours, chez les Parnassiens, qui s'évertuent à perpétuer un mimétisme réducteur :

L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que choisir un certain nombre de pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier même très bien, c'était faire des pierres précieuses. Eh bien, non ! La poésie consistant à créer. Il faut prendre dans l'âme humaine, des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme : là il y a symbole, il y a création et le mot poésie a ici son sens (*IDD* : 394)

La poésie consiste non à imiter mais à créer. Ceci implique tout un jeu de « transposition du fait [de la réalité] à l'idéal », c'est-à-dire élévation à un niveau de fiction. En pratiquant cette élévation, le poète confère une dimension symbolique à

l'œuvre d'art. Le Faune musicien, élevant avec assurance la grappe vide au ciel, pratique, met en évidence et en abyme l'importance de la fiction comme procédé de création, le seul qui permette la perpétuation du rêve, le seul qui confère un sens spirituel à l'éphémère passage sur la Terre.

L'idée sous-jacente au *Faune* - et qui en fait toute l'importance symbolique - rejoint ainsi la grande bataille de l'esprit d'un Mallarmé travaillant à ses premières œuvres : le rapport de l'œuvre à la réalité. On sait que cette question ne quittera jamais son esprit. Celui qui écrit transforme tout en notions pures : nymphes, Princesses, fleurs. Celui qui écrit sait que l'être sur le papier n'est pas un être mais une Fiction, qui est « le procédé même de l'esprit humain ». Celui qui écrit transpose, car il sait que la poésie véritable est celle qui saisit non les choses mais les « effets », les rapports. La création implique donc une opération « magique » ou « alchimique » de transposition. Il sait qu'il est en quête du Mystère, et que ce n'est qu'au-delà de la réalité qu'il peut le trouver. Pour cela, il lui faut non pas regarder impassiblement la réalité, non pas la contempler de façon idéalisante, mais pratiquer cet « arrière exercice du regard », comme il l'écrit si suggestivement dans son texte sur Loïe Fuller et son art du Ballet.

CONCLUSION A LA TROISIEME PARTIE

Une simple rétrospective sur la genèse de l'œuvre de Mallarmé ne saurait prouver à elle seule l'importance et le rôle devancier de la pensée et de l'œuvre du poète de Tournon, vis-à-vis du mouvement symboliste, plus particulièrement dans le domaine du théâtre, d'autant plus que la plupart des textes sur lesquels nous nous sommes appuyée sont restés inachevés, n'ont pas été publiés du vivant de Mallarmé, et sont donc restés inconnus, dans leur dimension originale, des auteurs de l'époque symboliste.

Pour éclairer la portée de ses idées, il a fallu accompagner le jeu de reflets et d'échos que les textes et les lettres établissent avec les idées de la maturité, largement diffusées au moment de la pleine renommée du « maître » - dans les articles, dans les conférences, ou autres formes d'interaction plus personnelle, comme la correspondance et les échanges des « mardis ».

Dans le chapitre suivant, il faudra, suivant une démarche identique, « plac[er] les uns en face des autres », analyser et comparer les textes théoriques de Mallarmé sur le théâtre avec ceux d'autres noms de proue de la rénovation théâtrale du Symbolisme - Camille Mauclair, Pierre Quillard, Lugné-Poe -, et surtout avec ceux, théoriques et artistiques, de Maurice Maeterlinck, qui constituent les balises incontournables du théâtre symboliste de langue française.

S'il est, pour le moins évident que nul poète, nul écrivain n'a, en cette première époque (c'est-à-dire dans les années soixante) pensé, pratiqué et *réfléchi* dans son oeuvre une conception de la littérature si résolument novatrice, on ne saurait négliger le

fait que cette pensée prend forme, se développe, dans ses nouveautés, dans ses illusions et dans ses paradoxes, se surélève d'une œuvre à l'autre et à la dimension colossale du *Grand Oeuvre*, sans jamais perdre son unité, et sans jamais abandonner l'idée théâtrale première. Le rêve du théâtre poétique, dépouillé dans sa forme, symbolique, musical et métaphysique dans sa substance s'est avéré impossible à réaliser. Et cela, d'après les démonstrations précédentes, pour deux grandes raisons.

D'un point de vue interne, la raison est double. Le poète apparaît non seulement tributaire d'une haute conception de la littérature, qui lui impose une exigence et une perfection toujours plus haute - « je la rêve si parfaite que je ne sais seulement si elle existera jamais », écrivait-il à propos d'*Hérodiade*, en avril 1866 -, mais le processus même de sa création « arachnéenne » est lié à une dynamique exceptionnellement ascendante, chaque œuvre tissant un peu le fil de l'œuvre suivante et créant avec elle tout un tissu de relations et de correspondances inextricables.

D'un point de vue externe, par un décalage ou une inadaptation de ses projets vis-à-vis de « l'horizon d'attente » du moment. L'époque était, en effet, encore bien ancrée dans une tradition classique et mimétique non seulement du théâtre comme de la représentation même. Ibsen était encore un grand inconnu ; l'art de Wagner commençait tout juste à éclore ; Paul Fort, Lugné-Poe n'étaient même pas nés, et la pensée d'un théâtre idéaliste était la chimère de quelques rares esprits - Mallarmé, Villiers et peu d'autres.

Pour mimétique et superficiel que l'art théâtral ait apparu au jeune Mallarmé dans les années 1860, pris dans l'engrenage contraignant « de l'anecdote que demande le public » (octobre 1865), il n'avait pas atteint les proportions de vile sujétion au goût du public, qui le caractérise dans les années 1880. Lorsque le maître des Symbolistes endosse son « gilet » de critique théâtral, une de ses principales cibles seront ces

auteurs avides de succès facile, qui se complaisent à « satisfaire à la badauderie [...] le trou magnifique ou l'attente qui, comme une faim, se creuse chaque soir [...] ouverture de la gueule de la Chimère méconnue », comme il le dénonce dans ses mensuelles « Notes sur le théâtre » écrites pour la *Revue Indépendante* dans les années 1886-1887 (IDD : 184 -185). Ce public de « la Comédie bourgeoise et moderne », qui va au théâtre davantage pour s'exhiber que pour assister à un spectacle, de Sardou, de Scribe, de Becque, sera l'objet de commentaires, parfois mordants, toujours dans les mêmes chroniques. Enfin, le Naturalisme n'avait pas encore saturé les scènes avec les adaptations des romans, enfermant le théâtre dans le cercle vicieux, déterministe et conformiste, que Mallarmé dénonce avec véhémence, toujours dans le cadre de sa « campagne dramatique », comme « un art faussé par une thèse ou aveuli jusqu'à des chromolithographies » (IDD : 210).

En somme, les esprits n'étaient ni préparés, ni mobilisés pour faire du renouveau de l'art dramatique une bataille impérative. Ce sentiment de l'urgence de changement de paradigme naîtra dans les années 1880, dans le climat d'effervescence et de régénérescence propre à toute grande époque créatrice. « Ce qui manque à cette école, c'est un théâtre » déclarait Alfred Vallette, directeur du *Mercure de France*, à Albert Samain (Michaud, 1995 : 263). Ce sentiment est exprimé en premier lieu par Mallarmé, dont le nom a été élevé au titre de maître de la nouvelle école. Confortée par ses vastes recherches, réflexions et expériences dramatiques (d'*Hérodias*, du *Faune*, d'*Igitur* même), son idée du théâtre va se déployer vivement dans ses articles, dans ses démarches, et d'après les témoignages de ses contemporains, devenir le thème privilégié des entretiens littéraires des mardis de la rue de Rome. Vraiment, à suivre le fil

d'Ariane, on ne peut que réaffirmer, un peu à la suite de Carl Barbier¹¹³ que dans l'œuvre mallarméenne, tout est lié, logique, naturel et réfléchi.

Parmi les jeunes écrivains qui font leurs débuts littéraires dans l'effervescence symboliste de cette époque, Maurice Maeterlinck s'est rapidement imposé comme un nom pionnier de la profonde rénovation du théâtre français et, au-delà, européen, à l'aube de la modernité. Depuis que le Symbolisme au théâtre est mieux connu, notamment grâce aux travaux de Jacques Robichez¹¹⁴, complétés par ceux de critiques plus récents, on s'accorde à reconnaître que l'auteur belge a su donner au texte la valeur théâtrale à la fois artistique et active dont il était exempt. On n'a cependant pas véritablement mesuré la portée de l'idéal et des idées théâtrales de Mallarmé sur cet avènement. Dans son « Introduction » à son édition des *Oeuvres* de Maurice Maeterlinck, en 1999 chez Complexe¹¹⁵, Paul Gorceix constate à propos du théâtre de cet auteur belge :

Le regard se détourne du monde extérieur pour se diriger vers le dedans de l'être. Il en découle un renversement de l'échelle des valeurs esthétiques, en l'occurrence, une dramaturgie construite sur des concepts qui s'écartent des normes traditionnelles : la dominance de l'irrationnel, la prépondérance de l'instinct, la valeur du silence [...] liée à la vision de l'âme et de ses abîmes (*O*, II : 17).

Un tel énoncé synthétise le profond changement apporté au théâtre à la fin du XIX^{ème} siècle par l'auteur belge : une forme inédite dans le faire dramatique, de portée métaphysique, au dire suggestif. La communauté de principes avec le programme « subversif » d'*Hérodiade*, du *Faune* et d'*Igitur* est assez évidente à la lumière des analyses précédentes. Elle invite donc à « scruter le principe » et à essayer de découvrir

¹¹³ Nous revenons à une phrase de cet auteur, citée dans l'introduction de notre thèse « Tout se tient chez Mallarmé : linguistique, littérature, biographie » (G. Millan, 1999 : 378).

¹¹⁴ L'auteur a consacré de nombreuses pages de son étude *Le Symbolisme au théâtre. Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre* aux pièces de Maurice Maeterlinck.

¹¹⁵ Dorénavant, les références à l'œuvre théâtrale et essayistique de Maeterlinck renverront à cette édition de 1999, à laquelle nous recourons abondamment dans la partie suivante de notre travail. Afin de ne pas alourdir la présentation, nous emploierons les abréviations annoncées au seuil de cette thèse.

comment et dans quelle mesure le jeune Gantois a su opérer le « déplacement avantageux » du texte à la scène, des paradoxes aux solutions, du rêve à sa réalisation.

**QUATRIEME PARTIE : DES ANTINOMIES A L'AVENEMENT D'UNE
DRAMATURGIE SYMBOLISTE. LA REALISATION PARADIGMATIQUE
DE MAURICE MAETERLINCK**

Le théâtre magnifique est dans le
domaine des Idées Incarnées (*Les
Incarnations, Préface inédite de 1887,*
S.-P.-R., in Roux, 1892 : 156).

CHAPITRE I - DE MALLARME A MAETERLINCK : APERÇUS ET CORRESPONDANCES

L'illusion et par conséquent la seule réalité véritable seront niées, si l'œuvre ne porte pas en soi son propre mystère. Nos scènes naturalistes, sauf les deux ou trois exceptions comptées, avortent ridiculement : et du théâtre romantique nous est-il resté quelque chose ? (A. Mockel « Vers un théâtre symboliste » (1889), in Mockel, 1962 : 235)

Dans *Le Théâtre Symboliste, ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs - Wagner, Villiers, Maeterlinck et Mallarmé*, Gisèle Marie attribue à Mallarmé le rôle de « fondateur du Symbolisme » même si, comme elle le reconnaît d'emblée, « il peut sembler à la fois légitime et paradoxal d'inscrire [son] nom parmi les auteurs du théâtre symboliste » (Marie, 1973 : 95). De tous les auteurs étudiés dans son essai, Mallarmé lui apparaît en effet comme celui dont l'œuvre et la vie incarnent le mieux les fondements même de la doctrine. La critique explique ainsi :

A travers ses entretiens, à travers son œuvre, il en a défini les lois fondamentales : idéalisme, c'est-à-dire principe de l'idéalité du monde ; musique, avant tout celle du verbe ; impressionnisme, entendons par là description non de l'objet lui-même mais description de l'impression qu'il suggère, fût-elle fugitive... (Marie, 1973 : 95)

Si la nouvelle conception théâtrale rêvée par Mallarmé dès ses débuts littéraires avec *Hérodiade*, *Le Faune* et, en une certaine mesure, *Igitur* s'est révélé irréalisable, il est clair qu'elle n'a jamais quitté son esprit et qu'elle se rattache, indissolublement, à ces trois grands principes de fond. Ample, précoce même, son projet poétique nous est également apparu comme précurseur. Avec vingt ans d'avance, Mallarmé forge une poétique nouvelle que l'on retrouve à la source du mouvement des années 1885. Avec les œuvres analysées dans le chapitre précédent, nous avons dégagé un poète en marge des règles étroites du Parnasse, en quête d'un théâtre de souche métaphysique, fondé sur

l'*idée* au détriment de la « chose » et entièrement fondé sur la suggestion : autant de principes de fond du renouveau littéraire apporté par le Symbolisme.

La contribution de Maurice Maeterlinck à l'histoire littéraire du moment est décisive : on lui reconnaît communément d'avoir « donné au Symbolisme un théâtre - son théâtre » (1982 : 109), pour rappeler la formule de Michel Décaudin.

Fondé sur une esthétique *sui speciei*, le premier théâtre¹ maeterlinckien a vu le jour dans le climat « néo-révolutionnaire » de cette époque mouvante, qui a rapproché des symbolistes d'horizons culturels différents de Mallarmé, au faîte de sa notoriété de maître. La question du théâtre, si pressante dans l'œuvre du poète depuis *Hérodiade*, revient à l'ordre du jour dans ses textes de la maturité et devient une des revendications majeures des poètes de la nouvelle école. Les réactions sont d'autant plus vives que le genre connaît un nouvel essor, lié au triomphe Boulevard et à l'avènement de la mise en scène. Autant d'aspects à tenir en compte dans ce nouveau palier de notre travail et dans les *passages* qui relient les deux auteurs.

1. Autour et alentour du théâtre

Dans ses études sur le Symbolisme, Guy Michaud évoque les tentatives de nombreux poètes de la mêlée parisienne, tous disciples de Mallarmé, pour introduire le symbolisme au théâtre. Quillard, Dujardin - ce dernier particulièrement avec sa *Légende d'Antonia* - comptent parmi ceux qui ont cherché à « réaliser le drame rêvé par Mallarmé ». Convaincus de l'urgence de repenser et de restituer au genre, « sa destinée

¹ La critique établit généralement une distinction entre un premier et un deuxième théâtre maeterlinckien, la pièce *Aglavaine et Sélysette*, publiée en 1896, constituant un tournant dans l'œuvre dramatique de l'écrivain belge. Cette distinction est motivée par les propos même de l'écrivain dans sa « Préface » à l'édition du *Théâtre* de 1901. Le dramaturge y explique en effet qu'à partir de cette pièce il a voulu limiter le rôle prépondérant qu'ont joué la mort et le destin sur les pièces antérieures. Il écrit ainsi qu'il lui a « semblé loyal écarter la mort de ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit », ajoutant qu'à partir d'*Aglavaine et Sélysette* il « aur[a] voulu qu'elle cédât à l'amour, à la sagesse ou au bonheur une part de sa puissance » (*O*, I : 503).

[sacrée] première » (Marie, 1973 : 14) au temps de Wagner et de « Crise de Vers », ils ne le sont pas moins de la viabilité de leur projet, conscients qu'ils oeuvrent dans une esthétique « incapable, comme le reconnaît Camille Mauclair, par ses principes mêmes, de se manifester au théâtre » (Michaud, 1995 : 267).

Et Guy Michaud de reconnaître ceci : « le théâtre symboliste aurait pu sembler l'expression maladroite d'une idée purement intellectuelle, née de principes contradictoires, s'il n'y avait pas eu Maeterlinck » (Michaud, 1995 : 269), ajoutant, ce qui est significatif, « car, à la différence des autres, Maeterlinck, au théâtre, avait quelque chose à dire » (*idem*).

Ce n'est, à notre avis, pas un hasard si Mallarmé est un des premiers à retrouver, à souligner et à mettre en valeur la *différence* préludiva des textes de son jeune condisciple belge, lisant, dès 1889, un des vingt-cinq exemplaires de *La Princesse Maleine*, pièce qui ouvre le premier théâtre maeterlinckien, celui de sa période symboliste, comprise entre 1890 et 1900. Également dans sa chronique de juillet 1893 au *National Observer*, Mallarmé se réfère à Maeterlinck comme un « dramaturge nouveau » promis à « une notoriété européenne » (*OC*, II : 315), écrivant, toujours à propos de *Pelléas et Mélisande* que « quoi que ce soit a été rejeté de préparatoire et machinal, en vue que paraisse [...] l'essentiel » (*OC*, II : 316). Il reconnaît ainsi qu'il existe finalement des textes susceptibles d'apporter sur scène cette esthétique de rêve, de mystère et de pureté que lui-même avait depuis toujours idéalisée. Assistant à l'unique représentation de cette pièce, Mallarmé se réjouit d'une telle réserve sélective « Une matinée seule. Elite. », note-t-il, de façon incisive, dès le début de son article (*OC*, II : 315). On sait que, trente années plus tôt, le même poète haussait à la catégorie d'« hérésie » l'idée d'« un art pour tous ». Les qualificatifs qu'il attribue à cette pièce

- « œuvre littéraire haute et pure » (*idem*) - ne peuvent que renforcer la convergence de propos.

Surtout, les textes de Maeterlinck apportaient aux mentors de l'avant-garde théâtrale, tels que Paul Fort, Camille Mauclair, ou Lugné-Poe, la « source de cristal » de leurs expériences de théâtre idéaliste. Dans l'étude de J. Robichez centrée sur *Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, l'auteur montre le rôle pionnier de cet acteur et metteur en scène dans le renouvellement du théâtre de l'époque. Les propos de « l'Oeuvre » résonnent de l'esprit révolutionnaire caractéristique du mouvement :

... lutter [...] créer des courants d'idées [...] se rebeller contre l'inertie de certains esprits [...] se servir de la jeunesse [...] pour vivre violemment et passionner avec les oeuvres (Robichez, 1957 : 195)

Spécialiste du théâtre symboliste, Jacques Robichez a souligné le rôle primordial de la pièce *Pelléas et Mélisande*, créée par Lugné-Poe et son « Théâtre de l'œuvre », le 13 mai 1893 à Paris. La place et le rayonnement exceptionnels que ce titre a acquis dans l'histoire de la musique d'Europe, grâce aux compositions de Schoenberg et, surtout, de Debussy² ne doit en effet pas faire oublier qu'à son origine se trouve le poème dramatique de Maurice Maeterlinck et que ce texte, comme tout le premier théâtre du jeune Gantois, a consacré un renouveau esthétique déterminant dans l'histoire du théâtre et de la mise en scène symboliste. Dans sa « lecture » de cette pièce aux éditions Labor, Christian Lutaud lui attribue avec pertinence l'expression « sommet du théâtre symboliste » (*PM* : 75).

Notre objectif n'est pas de rattacher par un simple lien d'influence deux grands écrivains de langue française, même si, à bien des égards le théâtre a été pour eux le « temple du rêve » pour rappeler l'image de Maurice Maeterlinck (*O*, I : 457). Comme il a été démontré précédemment, la quête du théâtre chez Mallarmé dépasse les

² Voir à ce sujet l'article de Herman Sabbe (1994).

questions de dramaturgie. Si la pensée dramatique peut être considérée comme le principe unificateur de sa pensée et de son œuvre, elle en constitue surtout le ressort qui permet le mouvement d'un pan à l'autre pour s'inscrire dans le projet ultime de ce « divin bouquin » irréalisé et peut-être irréalisable. Ce grand oeuvre, qui serait le « Livre » par excellence, le poète l'a recherché avec la patience de l'araignée ou de l'alchimiste, poursuivant son travail « noir sur blanc » dans un geste qui, Mallarmé en a conscience, s'il n'atteint pas la Beauté, du moins « retient l'infini », pour revenir à « Quant au livre ». Sous couvert de la fiction, une telle entreprise lui a permis d'échapper aux limites de la réalité comme à ses propres limites, et de toujours aller plus loin dans le creusement de ce mystère et de ce sortilège qu'est à ses yeux le langage.

Le caractère unique, le rôle pionnier du premier théâtre de Maurice Maeterlinck, à l'avènement de la modernité, n'est plus à démontrer. Telle a été la voie frayée, il y a cinquante ans déjà par Peter Szondi, avec son ouvrage essentiel *Theorie des modernen Dramas /1880-1950*, édité en 1956 et traduit en français en 1983. Comme l'a bien mis en relief ce critique, au même titre que celui d'Ibsen, de Strinberg ou de Tchekhov, le premier théâtre de Maeterlinck rompt définitivement avec le modèle du drame classique canonisé par la tradition mais insuffisant à représenter l'homme moderne, « dans son impuissance existentielle, abandonné à un destin impénétrable » (Szondi, 1983 : 48).

Le jugement d'Anne Ubersfeld va dans le même sens, cette spécialiste des études théâtrales mettant en relief le rôle de catalyseur, pour bon nombre d'expériences théâtrales du XX^{ème} siècle « de cette dramaturgie délibérément et formellement révolutionnaire » (Ubersfeld, 1982 : 117) non seulement dans le contexte du théâtre de langue française de l'époque, comme dans l'histoire même du théâtre. On sait qu'à Moscou, notamment, Vsevolod Meyerold trouvera, avec sa mise en scène d'*Aglavaine*

et *Sélysette*, la base de son « théâtre de la convention consciente », où la musique tient un rôle fondamental. Dans ses *Ecrits sur le théâtre (1891-1917)*, cet important metteur en scène et théoricien soviétique, et une des figures-clefs du théâtre du vingtième siècle, affirme :

C'est toujours comme modèle et emblème d'un nouveau théâtre que Maeterlinck nous apparaît aujourd'hui (Meyerold, 1973 : 30)

Avant de nous pencher sur les rapports des textes et des pensées dramatiques de Mallarmé et de Maeterlinck, sur les accords qui existent entre eux, malgré leurs différences intrinsèques, une vision d'ensemble de l'auteur belge dans son individualité et un aperçu du contexte poétique et théâtral dans lequel surgit son œuvre, nous semble indispensable à l'entrée directe dans les textes des deux auteurs.

2. Profil de Maeterlinck

Sans prétendre à l'exhaustivité des points de vue ouverts par l'œuvre d'un auteur aujourd'hui encore considéré comme majeur dans l'histoire de la littérature, ce qui excéderait largement l'objet de notre travail, les lignes qui suivent voudraient en parcourir brièvement les divers moments critiques qui en éclairent le profil et articulent sa relation au Symbolisme.

2.1. A l'avant-scène moderne

Prenant à notre compte une formulation de Rémy de Gourmont, partons de ce constat sur le génie poétique et plus proprement dramatique de Maeterlinck : il est d'une « hardiesse perpétuelle » (Gourmont, 2002 : 136), aussi bien en termes de fortune³ critique que littéraire. Car s'il existe des conditions esthétiques et historiques qui

³ D'après l'acception donnée par P. Brunel, C. Pichois et A.-M. Rousseau à cette notion en 1983 dans *Qu'est-ce que la littérature comparée?* : « la fortune est l'ensemble des témoignages qui manifestent les vertus vivantes d'une oeuvre. Elle se compose, d'une part, du *succès*, d'autre part, de *l'influence*. »

marquent l'apparition d'une oeuvre, son plus grand défi est celui de sa « survie » et de sa « durée », pour reprendre des notions de Paul Valéry, dans lesquelles on peut voir une amorce des études de réception. Dans « l'oeuvre et sa durée » (« Littérature », *Tel Quel*), Paul Valéry postule ainsi que « l'oeuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître autre que son auteur l'avait faite » (Valéry 1960 : 561).

Editées, traduites en plusieurs langues et montées en spectacle au long du XX^{ème} siècle dans divers pays d'Europe, d'Asie et d'Amérique, les oeuvres du dramaturge belge ont connu et connaissent aujourd'hui un rayonnement exemplaire, auprès des critiques, des metteurs en scène, des spectateurs et des lecteurs. A simple titre illustratif, rappelons qu'elles ont été la source des représentations de nombreuses compagnies et d'éminents metteurs en scène, tels que Henri Ronse, Claude Régi, André Riquier, Frantz Helmer, et celles contemporaines d'Yves Beunesne, d'Antoine Vitez, d'Alain Ollivier ou de Denis Marleau. Le regain actuel d'intérêt pour le premier théâtre de Maeterlinck auprès d'une troupe canadienne aussi reconnue que *UBU*⁴, dirigée par Denis Marleau, rend bien compte du véritable « succès de fond »⁵ qui caractérise la production dramatique de l'écrivain. Les productions scéniques récentes d'*Intérieur* et des *Aveugles* par cette compagnie, ses digressions dans les principales scènes européennes, sont autant de portes d'entrée privilégiées dans le XXI^{ème} siècle⁶.

⁴ Conçue avec le recours à de nouveaux moyens technologiques, la pièce *Les Aveugles* a reçu le Prix de la meilleure production de Montréal par l'Association québécoise des critiques de théâtre en 2002, avant sa tournée européenne en 2003-2004. Après la représentation à Bruges (capitale européenne de la culture 2002), elle intègre Festival d'Avignon et celui d'Edimbourg (2002). Au cours de la saison 2003-2004, elle a été montée à Bruxelles, aux Pays-Bas et à Munich, entre autres villes européennes. Sa présentation en avril 2004 à Lille (alors capitale européenne de la culture) a également connu un franc succès, bien retenti dans la presse française et étrangère.

⁵ Nous utilisons une notion définie par Robert Escarpit qui a étudié la fortune posthume des écrivains, d'un point de vue sociologique, en proposant une distinction entre « succès de choc » et « succès de fond » (Escarpit (dir.) 1970). On voit bien que chez Maeterlinck il y a un peu des deux phénomènes.

⁶ Ainsi l'annonce notamment le journal *Süddeutsche Zeitung*, de Munich du 8-9 novembre 2003 : « Avec Marleau, Maeterlinck a fait son entrée dans le troisième millénaire » (cité d'après le prospectus « *Les Aveugles*, Extraits de Presse à l'Étranger », publié par *UBU*).

Dans le même ordre d'idées, l'œuvre maeterlinckienne a inspiré d'importants travaux critiques, chez des chercheurs aussi marquants de la critique belge, comme ceux de Joseph Hanse, Raymond Pouilliard, ou Gaston Compère, pour ne citer que ces trois noms, que de sa congénère française – Michel Décaudin, Guy Michaud, Pierre Citti, parmi beaucoup d'autres. Mais c'est surtout à partir de la fin des années 1970 que l'on peut observer une nette résurgence d'intérêt vis-à-vis de l'écrivain belge. On mentionnera ainsi la récente réédition en trois volumes d'une partie de l'œuvre de Maeterlinck, par Paul Gorceix (1999), l'importante bibliographie réalisée par Arnaud Rykner (1998), les *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, ainsi que la réalisation de nombreux colloques. Celui de Cerisy-la-salle, en septembre 2000, intitulé « Présence-Absence de Maeterlinck » a constitué un moment privilégié de rassemblement des spécialistes reconnus et des jeunes chercheurs. L'édition contemporaine des *Carnets de Travail* de l'écrivain par Fabrice Van de Kerckhove est tout aussi significative. La « Lecture » très suggestive de *La Princesse Maleine* par Fabrice Van de Kerckhove, qui accompagne l'édition de cette pièce chez Labor, en 1998, celle par Christian Lutaud de *Pelléas et Mélisande*, en 1983 (réédité en 1992), corroborent l'exceptionnel intérêt critique de l'œuvre maeterlinckienne.

Les études consacrées aux aspects symbolistes de l'œuvre dramatique de Maeterlinck ont mis l'accent, de façon insistante, sur le substrat nordique de ses premières pièces. Dans l'article comparatif « Maeterlinck et les littératures étrangères », publié dès 1926, mais souvent cité dans les études sur Maeterlinck, Jean-Marie Carré a retrouvé plusieurs sources de l'imaginaire nordique dans les premières œuvres de l'écrivain belge. Le critique ouvre de stimulants rapprochements avec certaines pièces de Shakespeare, notamment entre *La Princesse Maleine* et *Macbeth* ou *Le Roi Lear*, mais également avec Emerson ou Novalis, noms auxquels l'auteur du *Trésor des*

Humbles accorde « une place d'honneur dans son Panthéon spirituel » (1926 : 469), mais il va aussi jusqu'à déceler des réminiscences de « vieilles légendes » (1926 : 474) associées aux noms de Perrault et des frères Grimm⁷. Marcel Postic a, pour sa part, bien montré que le souffle philosophique inspiré des lectures des grands mystiques, Ruysbroeck et Novalis, véritables « nourritures spirituelles de Maeterlinck » à ses débuts, confèrent au Symbolisme de Maeterlinck un accent particulier et engendrent un univers tout aussi spécifique (Postic, 1970 : 164-181). La perspective selon laquelle « l'œuvre de Maeterlinck se révèle comme un lieu de profondes affinités avec la culture allemande » est bien patente dans les travaux menés par Paul Gorceix depuis plus de trente ans. Pour cet exégète de Maeterlinck, le mythe germanique se révèle non seulement « lourd d'affectivité » chez le Flamand, mais il lui fournit aussi « le substrat philosophique de la création littéraire et alimente celle-ci, par voie souterraine, entre 1885 et 1900 » (Gorceix, 1975 : 18).

L'intérêt critique pour l'œuvre de Maeterlinck se manifeste également de façon privilégiée par un deuxième aspect, celui de sa dimension prospective ; par la rupture, qu'elle instaure avec le drame traditionnel comme l'a d'abord étudié Peter Szondi, dans son étude *Théorie du drame moderne*, citée ci-dessus. Edouard Schuré, auteur du *Théâtre de l'âme* donnait un peu la note, en 1923 dans son ouvrage *Précurseurs et révoltés – Shelley, Nietzsche, Ada Negri, Ibsen, Maeterlinck...*, proposant pour ce dernier la dénomination de « chercheur d'avenir ». Stefan Gross, révélera à son tour un « Maeterlinck père prodigue du Surréalisme »⁸, et Paul Gorceix soulignait en 1991 avec

⁷ Dans ses annotations aux *Carnets de Travail* de Maeterlinck, Fabrice Van de Kerckhove signale également, à la source de *La Princesse Maleine* l'inspiration du conte de Grimm « Jungfrau Maleen », précisant que le poète « reprend le titre de la traduction anglaise qu'il a lue : « Princess Maleen » (CT, II : 721).

⁸ Dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (Gross, 1980 : 119-139).

pertinence « la modernité des Serres Chaudes »⁹. Dès la première ligne de sa « Présentation » à une réédition de 1979 du *Théâtre* de Maurice Maeterlinck jusqu'en 1901, en trois parties, Martine de Rougemont signalait la tonalité très moderne d'inquiétude et d'interrogation existentielle sous-jacente au premier théâtre de l'écrivain belge, écrivant « courtes et denses, les premières pièces de Maeterlinck vont droit au cœur de la conscience tragique du XX^{ème} siècle » (Maeterlinck, 1979 : « Présentation »). On sait que la passivité du théâtre de Maeterlinck, ses dialogues allusifs, pleins de silence ont motivé des rapprochements intéressants au nouveau théâtre des années 1950, et particulièrement à l'atmosphère d'attente et d'absurdité du théâtre de Beckett¹⁰. Notre but n'étant pas de présenter exhaustivement les études sur l'écrivain, mais plutôt d'examiner ce qui le rapproche et ce qui le distancie de Mallarmé, on peut toutefois constater que l'aspect qui revient majoritairement pour caractériser l'œuvre de Maeterlinck est sa modernité et son rôle précurseur vis-à-vis du théâtre du XX^{ème} siècle¹¹.

Les pièces du dramaturge gantois ont joué ce rôle pionnier, à l'avènement du théâtre moderne. Bousculant, comme le reconnaissent les spécialistes reconnus, tous les anciens schémas de représentation, Maeterlinck reste, aujourd'hui encore, une référence majeure de l'histoire du théâtre, un « créateur du théâtre intime » et un « ancêtre » du théâtre moderne, pour rappeler le mot de Rainer Maria Rilke, même s'il remonte déjà à 1902 (Rilke, 1962 : 73).

Or, comme ses condisciples Rodenbach, Verhaeren, Mockel, Maeterlinck commence sa carrière dramatique en cette période charnière des années 1885, au cœur de la « Crise de Vers », au cœur de la « révolution poétique » ; au cœur, comme nous le

⁹ Titre de son article dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (1991 : 47-62). Voir aussi sa préface » à *Serres Chaudes, La Princesse Maleïne et Quinze Chansons* chez Gallimard.

¹⁰ Pour une analyse comparative du théâtre de Maeterlinck et de Beckett voir par exemple Patrick McGuinness, 2000.

¹¹ Voir à ce propos Denis Marleau, 2002.

montrons par la suite, des débats et des recherches esthétiques en vue d'un théâtre nouveau, capable de déjouer les conventions réductrices du modèle réaliste.

2. 2. Un écrivain de « l'entre-deux »

Les compagnons de Maurice Maeterlinck l'ont défini comme un être silencieux, solitaire et réservé. Dans l'article « Trois poètes » paru dans *La Jeune Belgique* du 5 juillet 1886, Georges Rodenbach en fait le portrait suivant : « une vraie tête de flamand avec des dessous de rêveries et des sensibilités de couleur. Au fond, un silencieux qui ne se livre pas facilement, mais dont l'amitié doit être sûre » (*JB*, 5, 1886 : 314). « Un génie candide et imprévu de dramaturge [...], grave, silencieux, songeur » se souvient à son tour Camille Lemonnier dans *La vie belge* (Gorceix [éd.], 1997 : 144).

Au-delà de sa timidité de caractère - « la difficulté chronique de sa parole était évidente », rappelle Georgette Leblanc dans ses *Souvenirs* (1931 : 6) - Maeterlinck n'échappe pas à la tendance assez commune aux écrivains de dissimuler leurs sources d'inspiration et les influences qu'ils ont subies. Il n'est, dès lors, guère aisé de tracer le profil poétique de cet écrivain si étrange et si complexe, si inquiet et si contradictoire et qui, selon ses propres aveux, portait en lui deux hommes, l'un imaginatif et rêveur « tâtonnant, se débattant, trébuchant, se chancelant au fond d'une vallée obscure », l'autre, rationaliste, « allant sans hésiter, de son pas calme et clair » comme il nous l'affirme dans *La Sagesse et la destinée*.

Une chose paraît sûre : dans son premier théâtre, c'est surtout le premier qui parle, qui se penche sur « l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses », comme il l'écrit dans la célèbre « Préface » de 1901 aux trois volumes de son *Théâtre* (*O*, I : 499), pour écouter et pour traduire « l'idée que le poète dramatique se fait de l'inconnu » (*idem* : 500), et pour transférer chez le spectateur « l'impression immense

ou terrible qu'il a sentie » (*ibidem*). Car, chose essentielle, pour Maeterlinck le théâtre n'est pas une idée, ni un décor, ni même une démonstration, mais cela même qu'il écrit, une nouvelle façon de sentir, une « profonde façon de sentir », comme l'a bien noté Antonin Artaud (Maeterlinck, 1923 : 7).

« La plupart des tragédies sont immobiles » (*O*, I : 490), écrit Maeterlinck dans son essai *Le Trésor des Humbles*¹², dont l'écriture est contemporaine de ses premières pièces. C'est le questionnement sur la vie, sur l'énigme de la vie, sur l'invisible et sur le *mystère* qui intéresse dramaturge et l'essayiste, « l'autre côté du mur du réel », comme le note Marc Rombaut dans sa « Préface » à cette œuvre aux éditions Labor (*TH* : 12). De la même façon, ce n'est pas au héros des grandes tragédies que Maeterlinck ouvre les portes de son temple. « Tout chef d'œuvre, constate-t-il en 1890 dans ses *Menus Propos* sur le théâtre, est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme » (*O*, I : 461). C'est à un au-delà invisible qui est le mystère, l'inintelligible, l'infini, rendu perceptible par ses « ruses »¹³ dramatiques. C'est l'angoisse de l'homme découvrant ce qu'on ne voit pas, ce qu'on n'entend pas. Sa préoccupation majeure, observe Paul Gorceix dans son introduction à l'édition des *Œuvres* de Maurice Maeterlinck en 1999, reste « la possibilité de communiquer sans intermédiaire avec l'invisible » (*O*, I : 28). De fait, le poète s'intéresse surtout aux relations qui lient le visible et l'invisible, ou, selon ses propres aveux :

Ce qu'on entend sous le roi Lear, sous Macbeth, sous Hamlet par exemple, le chant mystérieux de l'infini, le silence menaçant des âmes ou des Dieux, l'éternité qui gronde à l'horizon, la destinée ou la fatalité qu'on aperçoit intérieurement sans que l'on puisse dire à quels signes on la reconnaît (*O*, I : 487)

¹² Ce livre, publié en 1896, rassemble des essais écrits sur une dizaine d'années, et pour la plupart déjà publiés dans des revues ou dans des journaux.

¹³ Nous utilisons à dessein un mot utilisé par Maeterlinck dans sa « réponse » à l'enquête de Jules Huret, texte sur lequel nous aurons l'occasion de revenir.

Flamand de langue française, à l'image de ses pairs Verhaeren, Elskamp, Rodenbach, le jeune écrivain entre en littérature à l'époque charnière de la renaissance de la Belgique et, comme eux, à la croisée de deux mondes.

Le germanisme exerça une influence certaine et décisive sur le Gantois. On peut en juger par les affirmations retentissantes de son *Cahier Bleu* (1888) : « Le Germanisme [est] la voix de l'Europe » et « le sceau du monde nouveau », ajoutant « Le Germanisme est le contact nouveau avec la substance et proprement une sympathie complète avec les choses » (*O*, I : 169). Comme l'a illustré Laurence Brogniez, en une époque charnière d'éveil des lettres du jeune pays et d'affirmation d'une spécificité littéraire, cette mystique « âme du nord », représentait, pour Maeterlinck comme pour ses compatriotes de la jeune Belgique littéraire, un « modèle identificatoire [...] pour résister à l'assimilation française » (Brogniez, 1997 : 192).

La langue française et la culture francophone, ensuite, qui est celle de ses études, au collège des Jésuites à Gand, véritable « pépinière du Symbolisme », d'après l'expression de Guy Michaud (1995 : 154) ; celle, aussi, des années décisives de sa formation littéraire, notamment à Paris ; des rencontres avec ses contemporains français, belges ou « franco-étrangers » ; des échanges interpersonnels ou textuels même, selon la dynamique qui caractérisait les jeunes revues des deux pays.

Maeterlinck est à la croisée de plusieurs chemins, de plusieurs influences, aspirations et rencontres. La manière parnassienne de la *Jeune Belgique* est perceptible dans le poème « Dans les joncs », qu'il y publie dans le numéro du 1^{er} novembre 1883. L'influence réaliste et naturaliste qui, selon son propre aveu, s'accordait à sa nature flamande, lui inspira le conte *Le Massacre des innocents*, avec « la signature flamande très appuyée de Mooris Maeterlinck », rappelé par Paul Gorceix (*O*, I : 22). Il publie

cette première œuvre en prose dans *La Pléiade*, en mai 1886¹⁴. Mais, à l'image de ses compatriotes, c'est le Symbolisme qui devrait offrir à son œuvre, comme d'ailleurs à la littérature de son pays, ses lettres de noblesse. Cette inspiration est prégnante dans la forme et dans l'esthétique bien spécifique des *Serres chaudes*, recueil poétique paru en 1889 chez Léon Vanier, qui est également l'éditeur de Verlaine et de Mallarmé, qui par ailleurs « figure parmi les premiers dédicataires [de ce recueil] »¹⁵. Dans *L'Art Moderne* du 21 juillet de la même année, Emile Verhaeren signalait aux lecteurs un « art neuf, vague, mystérieux et séducteur [qui] fait craquer toutes les habitudes et où il décèle un stimulus poétique très puissant : « on ressent la jouissance ineffable que donne l'inédit » (Gorceix [éd.], 1997 : 352). Comme l'a bien observé Joseph Hanse, nom pionnier des études maeterlinckiennes, « ce nouveau Maeterlinck, c'est déjà celui qui se révélera [...] dans les drames de 1889 et 1890 » (Hanse, 1964 : 79), signalant avec pertinence « l'évidente parenté » thématique entre les poèmes en vers libres des *Serres Chaudes* et les premiers drames du Gantois. Comme poète et surtout comme poète dramatique, la nouveauté de Maeterlinck se révèle dans cette conjonction, dans cette confluence de la poésie et du drame, se ralliant par là entièrement à Mallarmé. Mais surtout, en quatre ans, de 1890 à 1894, l'auteur belge affranchit le théâtre de l'inertie réaliste, rationaliste et bourgeoise où il s'enlisait alors, entre le formalisme parnassien et le réalisme naturaliste. Il lui ouvre de nouvelles voies, non seulement poétiques mais aussi métaphysiques, déjà tracées par ses prédécesseurs, Villiers de L'Isle Adam et, plus spécifiquement, Mallarmé.

¹⁴ Pour la chronologie détaillée des publications des œuvres de Maeterlinck voir la section 4. (Editions et publications des œuvres de Maeterlinck) de la « Bibliographie » des *Carnets de Travail* établie par Fabrice Van de Kerckhove, in *CT*, II : 1395-1398).

¹⁵ D'après les « Notes Diverses [VII] à la fin de l'agenda de Maeterlinck de 1889. Voir les précisions de Fabrice Van de Kerckhove, *CT*, II : 1048.

2.3. Dans la « croisade symboliste »

S'il paraît incontestable que l'œuvre maeterlinkienne marque un hiatus profond avec des modèles poétiques et théâtraux conventionnels, canonisés par toute une tradition, et s'avère une incontestable source de renouveau, à l'avènement du XX^{ème} siècle, on ne saurait toutefois oublier le contexte à la fois esthétique et historique dans lequel elle apparaît et qui, d'une certaine façon, lui a donné les moyens de mettre en œuvre une écriture personnelle. Son point de départ est le contexte de « réaction idéaliste au théâtre », selon la formule bien sentie de Paul Adam, que des noms tels que ceux de Paul Fort, Camille Mauclair et Lugné-Poe, mènent à l'avant-garde théâtrale symboliste contre l'hégémonie du modèle réaliste et naturaliste, bourgeois et commercial. D'une telle réaction participe au premier plan Mallarmé, alors critique dramatique de la *Revue Indépendante* (1886-1887), dans le sillage immédiat de son article *Richard Wagner. Réverie d'un poète français*, publié en août 1885. Nous le montrerons plus loin.

Contemporain de la « Crise de vers », portant le même regard suspicieux vis-à-vis de l'« emploi brut ou immédiat » du langage, Maeterlinck est, à cette époque, comme le reconnaît Paul Gorceix « conjointement à Mallarmé, l'artisan de la rupture avec le concept réaliste d'écriture » (*O*, I : 8). Mallarmé, on le sait, n'a jamais perdu de vue son objectif de « mystère dans les lettres » seule tâche spirituelle pour un écrivain qui s'est tôt détourné des règles représentatives parnassiennes comme de l'idéal spleenétique de Baudelaire. Découvrant que derrière le « Rien, qui est la vérité », il existe une autre réalité bien plus vaste et bien plus profonde à explorer, il a poursuivi « l'explication orphique de la terre, seul devoir ou jeu », avec la « patience de l'alchimiste ». C'est cette conception de l'acte d'écrire qu'il énonce au début de sa conférence sur Villiers, faite en février 1890 au « Cercle artistique et littéraire » à Bruxelles, entouré de ses convives belges :

Ecrire ? une très ancienne et très vague et jalouse pratique dont gît le sens au cœur du mystère (CLP : 248)

Maeterlinck récuse aussi l'idée selon laquelle la vie visible s'épuise dans la réalité représentée sous nos yeux. Dans le chapitre XII du *Trésor des Humbles*, intitulé « La Vie profonde », l'auteur énonce le principe omniprésent qui anime sa création : « [suivre] les grandes routes qui mènent de ce qu'on voit à ce qu'on ne voit pas ». Considérant, à l'instar de Mallarmé que « tout artiste est un chimiste spirituel », comme il le note dans son *Cahier bleu* (1985 : 51), Maeterlinck a découvert le sens mystérieux de l'existence et une tout autre conception de la littérature. Comme on peut le lire toujours dans *Le Trésor des Humbles*, Maeterlinck opère en chimiste, en suivant un processus qui va de l'invisible au visible :

Un chimiste laisse tomber quelques gouttes mystérieuses dans un vase qui ne semble contenir que de l'eau claire : et aussitôt un monde de cristaux s'élève jusqu'aux bords et nous révèle ce qu'il y avait en suspens dans ce vase, où nos yeux incomplets n'avaient rien aperçu (O, I : 491)

Le principe de mystère et d'abstraction, la conviction du pouvoir infini du langage, se rapproche indéniablement des présupposés de Mallarmé. Mais le « mystère dans les lettres », l'esthétique tournée vers l'invisible et le questionnement sur l'énigme de l'existence, que Mallarmé a définis à l'intérieur d'une échelle idéale, Maeterlinck en fera la substance même de son théâtre. Il s'agit pour lui de resserrer les liens entre l'homme et ces réalités invisibles dont on ne peut avoir qu'une connaissance intuitive, et de représenter sur la scène de théâtre ce « contact avec la substance », comme il l'écrit dans le *Cahier Bleu* en 1888 dès lors que toute approche directe ou immédiate de la réalité ne saurait l'intéresser.

Au carrefour de nombreuses lectures, de diverses orientations esthétiques, et de divers essais généalogiques, qui ont donné lieu à la publication de nouvelles, contes, poésies, essais, Maeterlinck a choisi le chemin du théâtre, qui est le véritable défi de

l'époque, là où des maîtres tels que Villiers et Mallarmé avaient placé le plus haut de leurs ambitions.

On ne saurait oublier que *La Princesse Maleine* qui, comme l'écrit justement Marc Quaghebeur « mit un terme en tout cas symbolique, au Naturalisme au théâtre » (*LPM* : 5), voit le jour dans ce climat fiévreux et cosmopolite qui est aussi celui de la renaissance des Lettres belges, dans les années 1880. Comme il a été montré, en contraste avec la littérature suisse romande, la littérature belge renaît en Belgique sous le double signe de l'affirmation identitaire propre et de l'échange, en synchronie avec les esthétiques françaises et en « synergie », pour reprendre le mot de Marc Quaghebeur, avec l'esprit d'ébullition intellectuelle qui animait les petites revues symbolistes à Paris. Il n'est dès lors pas étonnant et nullement contradictoire de constater qu'à la *Jeune Belgique*, connue pour son conservatisme et pour son souci d'affirmation autochtone, Iwan Gilkin exalte la nouveauté de la pièce dans un énoncé ouvert, qui échappe à une mainmise identitaire : « Une œuvre importante, écrit-il, qui marque une date dans l'histoire du théâtre contemporain » (Braet, 1967: 29).

Maeterlinck est un nom-phare de cette génération franco-étrangère qui participe à l'essor du mouvement symboliste, au sens large, en lui apportant, comme nous l'avons déjà montré, une vitalité nouvelle, inséparable de ce moment particulièrement fécond de l'éveil des lettres belges.

Par son œuvre dramatique « manquée », par son rêve théâtral qui rejoint celui du livre, par son rôle même de maître à penser en temps de « crise de vers », Mallarmé incarne à cette époque, mieux que quiconque, le renouveau tant attendu dans le genre. On voit, notamment par les dates de ses articles critiques, « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », publié en août 1885 dans la récente *Revue Wagnérienne*, et « Notes sur le théâtre », inspirées de sa « campagne dramatique » de novembre 1886 à

juillet 1887, que nous analyserons en détail dans les sections suivantes de ce chapitre, à quel point la question du théâtre, et plus spécifiquement celle du renouveau du théâtre contemporain étaient présentes dans son esprit. Rappelant la collaboration de Mallarmé à la *Revue Indépendante*, Edouard Dujardin établit lui-même le lien entre les textes donnés par Mallarmé sur le théâtre et les fameuses soirées des « mardis » chez le Maître : « il s'était chargé de la critique dramatique, avec l'intention d'y exprimer quelques-unes des idées sur le théâtre qu'il développait devant nous à ses mardis » (Dujardin, 1936 : 19). Le poète d'*Hérodiade* et du *Faune* cède ainsi la place au critique et au théoricien pour lancer, dans ses articles, l'appel d'un nouveau théâtre, dégagé, comme il le voulait vingt cinq ans auparavant, de la pesante tradition aristotélicienne de l'imitation et de la vraisemblance, tout à la faveur du texte et du mot. C'est plus précisément au cours des années 1885-1888 que le maître français revient en force sur sa conception de « drame idéal » et sur l'idée de rénovation du théâtre contemporain qui lui apparaît dénaturé dans son essence même. Sollicité par Paul Fort, Mallarmé patronne un certain temps le « Théâtre d'Art », qui, rappelle Jacques Robichez « ouvre la voie à une littérature dramatique symboliste » (1957 : 87) et il participe activement à l'organisation de certains spectacles, y donnant parfois ses propres textes ou des conférences aux côtés de noms comme Verlaine, Moréas, Régnier et Maeterlinck¹⁶. Engagé dans ces entreprises, il assiste, réjouit, à la première et unique représentation de *Pelléas et Mélisande*, aux côtés de Whistler, de Debussy et de Mauclair, familier de la rue de Rome depuis mai 1891. Il est sollicité pour intervenir dans les querelles entre ce dernier et Lugné-Poe contre Paul Fort, à propos de la représentation de *Pelléas*¹⁷. Sa conception d'un théâtre véritablement poétique se renforce sous sa plume de critique.

¹⁶ Voir *Corr*, IV : 235, note 1.

¹⁷ Voir à ce propos Jacques Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, Chap VII « Pelléas et Mélisande », plus particulièrement la partie II « Mauclair et Lugné-Poe, seuls responsables de la représentation » (Robichez, 1957 : 163-169). Des allusions à cette querelle et à l'intervention de Mallarmé se trouvent dans sa *Corr*, VI : 79-80.

En face du drame musical de Wagner, où la musique règne en souveraine, Mallarmé entrevoit un « Spectacle futur », celui qui révélerait le mystère de l'homme par un langage suggestif. De même, dans ses articles de sa « campagne dramatique » des années suivantes, le poète français se heurte à un théâtre « en chair et en verbe », celui qui triomphe sur les scènes parisiennes des années 1880. Mallarmé déplore la situation contemporaine du théâtre, mais ne manque pas d'exposer ses revendications esthétiques en vue de promouvoir un théâtre nouveau et ne s'épargne aucun effort, aucune démarche pour encourager les entreprises menées dans l'avant-garde théâtrale, pour souligner le pas exemplaire donné par Maeterlinck. C'est un fait : la lecture de *La Princesse Maleine* provoque chez Mallarmé l'enthousiasme d'une véritable révélation. A-t-on vraiment mesuré la portée de l'affirmation du poète d'*Hérodiade* et du *Faune* lorsqu'il reconnaît que son jeune confrère belge lui « aussi, inséra le théâtre au livre » et que *Pelléas et Mélisande*, reconnu aujourd'hui comme le chef d'œuvre du théâtre symboliste, éveille en lui « la conscience de l'écho » ?

A la coïncidence historique précédente - à savoir que le premier théâtre de Maeterlinck surgit dans les années subséquentes aux textes théoriques où le poète de la Rue de Rome revient sur l'idée de « drame futur », au moment, aussi, où plusieurs forces vives s'agitent pour sortir le théâtre du sommeil matérialiste -, il faut ajouter que le premier et plus long séjour parisien de Maurice Maeterlinck, au terme de ses études de droit, que l'on peut dater, à la suite des indications de Fabrice Van de Kerckhove, entre octobre 1885 et février 1886 (*LPM* : 250), bientôt suivi d'autres assez réguliers, coïncide avec l'apogée de la notoriété de Mallarmé. Comme nous l'avons développé plus haut, dès le début de 1884, la publication des *Poètes maudits* et, surtout *A Rebours* a révélé Mallarmé à la nouvelle génération, qui le reconnaît comme son maître incontesté. Au plus fort de la « mêlée », ses « mardis » de la rue de Rome étaient le

carrefour obligé de rencontres et d'échanges poétiques ouvert sur l'Europe et le monde ; et les poètes du « Réveil » de la littérature belge « avide, débordante de jeunesse et de vie » (Michaud, 1995 : 132) y étaient des plus assidus. Malgré l'éclectisme du mouvement, au cours des années 1885-1886, « le Symbolisme se réalisait pour la première fois dans un ensemble collectif de poèmes avant de s'affirmer dans des formules », comme le rappelle Guy Michaud, (Michaud, 1995 : 193) et « les premières petites revues matérialis[ai]ent les forces de combat » (*idem*, 175).

A la fois fidèle à l'esprit cosmopolite du temps et à ses originalités ethniques, comme d'ailleurs la plupart de ses pairs, le jeune Maeterlinck, qui fait partie de « la pléiade Jeune-Belgique », selon l'expression d'Iwan Gilkin (Biron, 1994 : 120), prend également part dans la « joyeuse croisade symboliste » parisienne, pour reprendre l'image de Viélé-Griffin (Braet, 1967 : 19). Le jeune poète « que l'on rencontre dans les milieux littéraires de Gand et de Bruxelles » (*O*, I: 28) est en même temps membre fondateur de *La Pléiade* parisienne, revue née « sous le signe de l'amitié » (Michaud, 1995 : 193) par l'action enthousiaste de Maeterlinck, Quillard, Darzens et Mikaël, tous admirateurs du maître de la rue de Rome. C'est à *La Pléiade* que le jeune poète de vingt-quatre ans publie, en mai 1886, sa nouvelle *Le Massacre des innocents*, qu'il définit lui-même comme « la transposition d'un tableau de Breughel le Vieux » et d'« orientation nettement réaliste » (*CT*, I: 25).

A l'image de ses compatriotes Verhaeren, Van Lerberghe, Mockel, Fontainas ou Rodenbach, les premières années de formation littéraire de Maurice Maeterlinck se partagent entre la Belgique et Paris dans un éventail élargi de lectures et d'influences, en pleine effervescence littéraire et artistique.

Ainsi, comme l'a d'abord montré Joseph Hanse, une des premières et plus décisives lectures retenues par le jeune poète belge dans *La Jeune Belgique*, aura été

celle de Lautréamont, dont on connaît, notamment après les travaux de Julia Kristeva¹⁸, le rôle précurseur, à côté de celui de Mallarmé, dans un bouleversement décisif du langage et du rapport au monde et à l'écriture dont bénéficiera tout le XX^{ème} siècle. Publiés à compte d'auteur en 1869, chez l'éditeur belge Verboeckhoven, ses *Chants de Maldoror* sont restés pratiquement inaperçus à son époque. Ils ne sortiront de l'ombre, en France, que bien plus tard, par l'action d'André Breton et les surréalistes. C'est donc dans les colonnes de la *Jeune Belgique* que les jeunes poètes découvrent ces pages tourmentées, « sombres et pleines de poison », pour rappeler *l'incipit* des *Chants*. En effet, dans le numéro d'octobre 1885, était « publié comme une sorte de nouvelle formant un tout, sous le titre *Maldoror*, un fragment du premier chant » (Hanse, 1962 : 182-184). Toujours selon Joseph Hanse, en décembre, le jeune poète écrit « trois chapitres d'espèces de poèmes en prose extraits d'une plaquette *Manuel de la mort* à paraître », qui seront les fondements de *L'intruse* et d'*Intérieur*, quelques années plus tard¹⁹.

L'édition récente de ses *Carnets de Travail*, où Maeterlinck a pris l'habitude de consigner ses réflexions de façon plus systématique à partir de son premier séjour parisien, montre que de nombreux auteurs ont été lus à partir de 1886 et que ces lectures ont été capitales dans le cheminement des principaux projets narratifs et théâtraux auxquels le jeune auteur s'attache progressivement. Publiés par les soins de Fabrice Van de Kerckhove, à qui on doit également la première édition critique de *La Princesse Maleine*, en 1998, ces agendas de travail, constituent, selon le critique, le véritable « outil de travail de l'écrivain », (*CT*, I : 14), surtout jusqu'en 1890.

¹⁸ Notamment à partir de son ouvrage *La Révolution du langage poétique* (1974), où l'auteur pose les noms de Lautréamont et de Mallarmé comme les acteurs d'une « aventure textuelle » qui marque « le moment décisif de la mutation par laquelle l'art de l'avant-garde cesse d'être un enregistrement des rapports intersubjectifs que la philosophie finissait toujours par s'approprier pour le dominer » (Kristeva, 1985 : 615). Julia Kristeva y a repéré un moment charnière de rupture symbolique au seuil du XX^{ème} siècle.

¹⁹ Voir aussi l'article de Frans De Haes, « Lautréamont, « La Jeune Belgique » et après », 1997 : 273-286.

En effet, après sa découverte de Maldoror dans *La Jeune Belgique*, qu'il rappellera plus tard avec ses « métaphores phosphorescentes dans 'la nuit flamboyante du subconscient' »²⁰, Maeterlinck prend contact, à Paris avec les figures de proue du nouveau mouvement. La lecture d'*A Rebours* de Huysmans le met sur la voie du mystique flamand du XIIIe siècle, Ruysbroeck l'Admirable. Attiré par ses réflexions sur le sens de « l'ineffable » (*O*, I : 63) et par la puissance de son flamand avec « ses insolites phrases qui brûlent comme des bandes de soufre au merveilleux désert (*O*, II : 288) », le jeune écrivain se lance dans la traduction de *l'Ornement des Noces spirituelles*. Dans ce travail, qui l'occupe de 1885 à 1888²¹, il tâche, selon son propre aveu de suivre les « exemples excellents de Baudelaire et de Mallarmé, en reproduisant mot à mot et minutieusement le texte original » (*O*, I : 266). Pour Paul Gorceix, qui suit Joseph Hanse²², la découverte du concept d'« éternel Symbolisme » que le jeune traducteur retrouve « dans toutes les œuvres [...] de l'ancêtre flamand » est « l'origine du bouleversement de l'art de Maeterlinck » (*O*, I : 25). Paul Gorceix ajoute que la rencontre de Maeterlinck avec Ruysbroeck « se superpose au besoin d'un 'supplément d'âme' qu'attend la génération de 1880 », c'est-à-dire qu'elle s'accorde sur un aspect essentiel, celui de « la quête d'identité littéraire à laquelle [il] aspire - comme Verhaeren, Mockel, Eslkamp, Van Lerberghe » (*O*, I : 25)²³.

Les lectures de Huysmans et celle de Villiers sont également très prégnantes en ces années 1886-1887. D'après les observations de Fabrice Van de Kerckhove, Maeterlinck en admire notamment « la prose [qui] sait allier les contraires » (*CT*, I : 51) et les influences des deux auteurs français se « superposent » aussi bien dans

²⁰ Dans sa « réponse » à l'enquête du *Disque vert* en 1925 sur « Le cas Lautréamont » (dir. Franz Hellens et Henri Michaux). Cité dans *O*, I : 616.

²¹ Et qu'il publie chez Lacomblez, à Bruxelles, en 1891.

²² Dans son article « De Ruysbroeck aux *Serres Chaudes* » de 1964, déjà cité.

²³ Nous citons son texte d'introduction à ce volume, intitulé « L'itinéraire de l'homme et de l'écrivain » (*O*, I : 17-47).

« Sous verre » que dans le réalisme onirique de la « nouvelle typhoïde » ou d'*Onirologie*²⁴, dont on peut suivre le cheminement dans l'agenda de 1887. Les notes des années 1890 montrent qu'il s'imbibe des idées philosophiques de Novalis, de Carlyle et d'Emerson, à même l'écriture de son essai sur *Un Théâtre d'Androïdes*, des « Menus Propos » et de *Confession de poète*. Ces textes sur le théâtre paraissent la même année que les pièces en un acte *l'Intruse* et *Les Aveugles*, qui inaugurent le « théâtre statique ».

3. Correspondances

Les lectures de Mallarmé ont également bien impressionné Maeterlinck au « centre ardent » de sa recherche poétique. Les notes prises dans les cahiers de *Selectea*, montrent, en suivant l'expression de Fabrice Van de Kerckhove, que « Mallarmé détrône les anciens dieux de Maeterlinck, Baudelaire excepté » (*LPM* : 252).

L'année 1886, où Maurice Maeterlinck fait ses débuts littéraires à *La Pléiade*, est aussi celle où il fait la rencontre déterminante pour son orientation littéraire de Villiers de L'Isle Adam. Il confiait plus tard : « en bon Flamand que j'étais, je comptais entrer dans la littérature en réaliste truculent et intransigeant. Il m'a ouvert d'autres chemins » (*CT* : 26). En effet, dans le numéro de mai de *La Pléiade*, Maeterlinck se livrait à une réflexion sur l'évolution récente de la littérature. Le jeune poète « parnassien » de « Dans les joncs », texte publié trois années auparavant, fait cette réflexion révélatrice de son ouverture à de nouveaux horizons poétiques :

D'où vient que la poésie des siècles passés en dehors des grands chefs d'œuvre (partiellement encore) nous semble terne ? Je crois que nous n'en percevons plus nettement la vision artiste, comme les contempor[ains]. Déjà depuis Mallarmé Leconte de L'Isle n'est plus aussi lumineux (*CT*, I : 200).

²⁴ Patrick McGuinness a mis en évidence « l'imagination théâtralisante » de Maeterlinck, qui réalise « un théâtre avant le théâtre » dans ce conte de 1889. (Patrick McGuinness, 2002 : 170- 184).

Précisément dans le numéro du 2 janvier 1886, *Le Scapin* avait publié *Hérodiade* (CT, II : 1413), que le jeune poète belge s'est empressé de recopier dans son cahier de *Selectae*. Et trois mois plus tard, il achète chez Vanier l'édition originale de *L'après-midi d'un Faune* dont il recopie le vers « ô nymphe regonflons de souvenirs divers » au début de son agenda du 28 janvier 1887²⁵.

L'impact de ces pièces fut énorme chez Maeterlinck, comme chez son condisciple Van Lerberghe. L'expression « révolution littéraire » est significative sous la plume de ce dernier, qui rappelle, dans son *Journal* :

La découverte de *L'Après-midi d'un Faune* venait de provoquer une révolution littéraire chez Maeterlinck et chez moi. Comme les poèmes de Verlaine chez Le Roy. Les anciens dieux furent renversés de leur pinacle, sauf Baudelaire. J'appris Mallarmé par coeur, 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 Maeterlinck. Ce fut lui aussi qui apporta un soir au grand café, dans une gazette le splendide *Hérodiade*. Ah ! l'écarquillement de nos yeux éblouis devant ce miracle à cette petite table du café solitaire.

Et le poète belge de placer son aîné français sur le piédestal de la poésie :

Pour Maeterlinck et moi, le dieu de la Poésie nouvelle devint Mallarmé (Trousson, 1988 : 142).

On voit bien l'impact exercé par l'oeuvre de Mallarmé sur les deux jeunes écrivains belges. Dans une lettre à Albert Mockel d'août 1890, faisant allusion aux circonstances de la publication de son conte *Eau forte*, Van Lerberghe faisait à son destinataire la confidence suivante : « J'avais fait ajouter « d'après Mallarmé », ce qui a disparu » (Van Lerberghe, 1986 : 132).

²⁵ D'après les notes explicatives de Fabrice Van de Kerckhove dans son édition des *Carnets de travail* (CT : 200 note 39).

A la même époque, Maeterlinck écrivait à Mirbeau, lui témoignant de son admiration envers le maître : « [...] Mallarmé que je considère comme un des plus grands penseurs et des plus hauts esprits de ce monde » (Mondor, 1942 : 42).

Par-delà ces échos et ces reflets, il n'est pas inutile de rappeler la perspective, ouverte précédemment, sur la fécondité des échanges littéraires entre Mallarmé et les auteurs de la jeune littérature belge à ses yeux, « prompts à [en] irradier ainsi qu'aile l'esprit » (« Remémoration d'amis belges »), ainsi qu'il l'écrivit à la suite de son séjour en Belgique. Promis, dans le cas de Maurice Maeterlinck, à irradier sur la scène symboliste, une écriture dont la force poétique et dramatique s'accorde à la dimension de mystère que le maître français a depuis toujours instillée dans les lettres.

S'interroger sur les liens du théâtre de Mallarmé à Maeterlinck revient donc à mettre en lumière les signes patents de la présence de la pensée et de l'oeuvre du poète français dans celles du poète belge, mais invite aussi à examiner le renouveau essentiel apporté au théâtre et au Symbolisme par les drames de l'écrivain gantois. Le poète français nous met lui-même sur cette voie, étant un des premiers à découvrir dans *La Princesse Maleine* la promesse d'un nouveau théâtre tout entier tourné vers ce monde intérieur, ce monde de l'âme ou de l'idée si décidé à fixer l'inouï, et cela avec une extrême simplicité de moyens.

L'intérêt commun des deux auteurs pour un théâtre tout à la fois poétique, métaphysique et dépouillé de pesantes conventions est patent dans leurs écrits critiques publiés au cœur du Symbolisme, et prend forme dans la nouveauté dramaturgique du poète gantois, encouragée et mise en relief par le poète de la Rue de Rome. Ces circonstances nous invitent à découvrir à présent, et à envisager, d'un point de vue analytique, les liens, les points de contact mais aussi les points de distinction qui

existent entre la pensée et l'œuvre dramatique de l'un et la dramaturgie symboliste de l'autre.

Des perplexités et des apories mais aussi des défis énoncés par Mallarmé en vue d'un « spectacle futur » à la *Revue Wagnérienne* puis à la *Revue Indépendante*, à la publication de *La Princesse Maleine*, à propos de laquelle, en janvier 1890 Adolphe Retté peut annoncer, avec quelque effet de trompe « désormais, la preuve est faite : il y a un théâtre symboliste »²⁶, des années décisives de recherche et de réflexion, d'échanges et de rencontres se sont déroulées au cours desquelles le jeune poète belge parvient à ouvrir le noyau mystérieux, fascinant et inexplicable de la vie intérieure à une dimension tragique totalement neuve, aux antipodes du théâtre réaliste, bourgeois et commercial. Nous nous efforcerons de le montrer. Auparavant, il faut ressaisir, à même les textes sur le théâtre de Mallarmé, ceux notamment, repris dans *Divagations*, le fil de la pensée théâtrale au moment décisif de « l'explosion littéraire » (Marie, 1973 : 93) symboliste qui éclata en 1885.

Conformément à notre méthode, on suivra par la suite trois grandes lignes de travail. D'abord, il s'agira de relire les textes théoriques de Mallarmé, l'article « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français »²⁷ et ses contemporaines « Notes sur le théâtre », reprises dans la section « Crayonné au théâtre »²⁸, des *Divagations*, pour y découvrir les éléments et les arguments d'une nouvelle esthétique dramatique.

Pour bien mesurer l'importance de ces textes, il est important non seulement de les rapprocher d'autres textes, de noms associés à l'aventure de ce théâtre d'avant-

²⁶ « La Princesse Maleine », *Art et Critique*, n° 32, 4 janvier 1890, p.9 (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris, 8° Jo 20778).

²⁷ Avant son inclusion dans *Divagations* (1897), cet article fut repris dans *Pages* (1891).

²⁸ Cette section des *Divagations* reprend *grosso modo* les « Notes sur le théâtre » écrites entre novembre 1886 et juillet 1887 pour *La Revue indépendante*, ainsi que deux articles parus dans le *National Observer* (le numéro du 13 mai 1893 intitulé « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller » et celui publié deux fois, le 10 juin et le 1^{er} juillet de la même année, intitulé « Théâtre », consacré à Maeterlinck. Cette reprise des articles au sein de « Crayonné au théâtre » relève pourtant de « quelques ajouts, d'un important travail de réécriture, et surtout d'un montage différent » (« Notes », « Crayonné au Théâtre », *OC*, II : 1624).

garde, tel celui de Maurice Maeterlinck, bien sûr, mais aussi de Camille Mauclair, Paul Fort et Lugné-Poe. D'autre part, il faudra également situer tous ces auteurs dans le contexte littéraire de réaction au réalisme dramatique triomphant dans les scènes parisiennes, de même que tenir compte non seulement des circonstances particulières de la naissance du théâtre de Maeterlinck comme de son univers spécifique. Finalement, en nous penchant sur les pièces qui constituent son « premier théâtre », nous les analyserons afin de faire émerger non seulement les points de concordance avec le fond théorique idéalisé par Mallarmé pour le théâtre mais surtout les lignes essentielles qui ont permis la représentation effective et l'épanouissement du Symbolisme au théâtre - frayant la voie à une grande partie du théâtre moderne. Notre analyse se développera sur la base de trois principes : le langage dramatique, la dimension formelle et la portée métaphysique.

CHAPITRE II – DES DEFIS AUX LIMITES DU DRAME REVE : AUTOUR DE « RICHARD WAGNER... »

« Pareille vision comprend tout, absolument tout le Spectacle futur »
(« Richard Wagner... », *IDD* : 169)

1885-1887 : c'est dans ces années « remuantes » et particulièrement révolutionnaires du « tournant » du Symbolisme, au cours desquelles se formaient, progressivement, autour de Mallarmé, cette génération « franco-étrangère » et une certaine conscience d'école, que le poète français écrit pour la *Revue Wagnérienne* puis pour *La Revue Indépendante*, une série d'articles sur le théâtre contemporain, qui lui donnent la possibilité d'approfondir et de manifester plus amplement sa réflexion sur le théâtre.

Sans endosser le gilet rouge, Mallarmé a le mérite d'avoir hissé le drapeau du renouvellement théâtral. Comme pour les Romantiques un demi-siècle plus tôt, à l'ère du wagnérisme²⁹ et aussi du Naturalisme, le théâtre représentait la bataille véritable, celle qui permettrait aux principales caractéristiques de la nouvelle esthétique symboliste - « couvée depuis longtemps » comme l'affirme Moréas dans son *Manifeste* (Michaud, 1995 : 402) - de sortir de l'ombre et de se manifester véritablement. L'intérêt principal de ces textes, rassemblés plus tard par Mallarmé dans la section « Crayonné au théâtre » des *Divagations* (1897), est qu'ils constituent les premières balises à partir

²⁹ Wagner défend sa conception de *L'œuvre d'art de l'avenir* dès 1850 : c'est le *Gesamtkunstwer* ou synthèse des arts. Celle-ci serait le produit d'une « union des arts – musique, mimique, architecture, peinture » agissant « par une action commune » sur le spectateur. Toujours dans ce texte théorique, le musicien allemand préconise que « c'est [à l'artiste] qu'appartient, dans toute son étendue et sa profondeur, la surface de la scène », ajoutant « il sera poète, musicien, danseur [...] il n'est qu'une seule et même chose » (in Borie, Rougemont, Schérer, 1982 : 213-214).

desquelles commence à se définir un nouveau regard et une nouvelle conception du théâtre, qui seront fondamentaux pour l'avènement de la dramaturgie symboliste.

1. AUTOUR DE « RICHARD WAGNER... »

Le 8 août 1885 Mallarmé publie « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français » dans la *Revue Wagnérienne*, où il va condenser, pour la première fois depuis l'article « Erechtheus, tragédie par Swinburne » (1876), en de courtes pages, plus de vingt ans de recherches et de méditations sur le théâtre. Le titre est dès lors caractéristique de la perspective adoptée. « Des études sur le drame, tel que je le rêve », annonçait le maître du Symbolisme dans une lettre du 10 septembre 1885 à Edouard Dujardin, directeur de la revue (*Corr*, III : 294).

Cet article donne surtout à Mallarmé l'occasion de présenter, pour la première fois, les principes du drame rêvé. Sans abdiquer de son statut de poète, Mallarmé établit une sorte de trait d'union ou de compromis entre le drame wagnérien et sa propre idée du drame. Ses impulsions et ses instincts de poète, et surtout de poète chez qui le thème du théâtre a depuis toujours constitué le fil d'Ariane de sa pensée, percent sous l'étoffe critique.

Malgré l'écriture un peu sibylline qui caractérise cet article - comme on l'a signalé dans le chapitre antérieur, il « scandalisa » les lecteurs, à commencer par les wagnériens eux-mêmes -, on peut y retrouver beaucoup d'échos intertextuels avec les textes de et sur le théâtre³⁰ que nous avons analysés dans le chapitre précédent. Peut-être parce qu'elle s'est trop attachée, justement, à l'obscurité d'un texte « moitié article,

³⁰ Il faut remarquer ici que le fil d'Ariane que représente le théâtre dans l'œuvre et dans la pensée de Mallarmé, que nous sommes aujourd'hui en mesure de reconstituer au moyen de ses œuvres, même inachevées et de sa correspondance, ne pouvait, à cette époque se révéler que de façon très restrictive, à travers les conversations, les lettres et peu d'articles encore - le plus caractéristique, à cet égard est certainement « *Erechtheus*, tragédie par Swinburne ».

moitié poème en prose » (*Corr*, III : 290), la critique n'a-t-elle pas vraiment mis en valeur les précisions qu'apportent ces articles à la doctrine théâtrale qui se cherche chez Mallarmé et autour de lui.

Certes, dans ce texte que l'on classifie d'emblée de texte théorique ou de réflexion sur le drame de Wagner, Mallarmé bouleverse, pour ainsi dire, le discours critique canonique. A rebours d'un système acquis d'exposition critique, Mallarmé choisit la voie de la *rêverie*. Il ne décrit pas l'opéra de Wagner de l'extérieur mais de l'intérieur – perspective que nous savons sienne depuis longtemps -, à partir de ses propres visions et de l'imaginaire créé autour de ses pièces. C'est, en quelque sorte, rejeter, du point de vue critique même, une perspective qui consiste à faire voir « directement », qui dénote, en faveur de celle de la connotation, de l'intérieur, plus riche et plus suggestive, plus susceptible, aussi, d'activer l'imagination du récepteur.

Cette perspective « introvertie » est corollaire d'une nouvelle esthétique pour le texte critique, conciliant réflexion poétologique et création poétique et qui, pour cette dimension inusitée, eut la réception controversée signalée. Un tel « effort de style »³¹ implique donc un certain usage esthétique du langage et de la phrase, qui va au-delà du vers libre, abolissant ainsi les traditionnelles frontières génériques qui séparent le vers et la prose, puisque, enfin, comme l'énonce « Crise de vers » « la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature »³². Cette nouvelle esthétique du texte critique entre dans ce que Mallarmé lui-même dénomme de « poème critique » dans la « Bibliographie » de 1896 qui suit *Divagations* :

³¹ Nous rappelons que selon Mallarmé « toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification » (*IDD* : 389), comme il l'a déclaré à Jules Huret.

³² Dans sa *Réponse* à Jules Huret toujours, Mallarmé ajoute que les différences ne sont que d'« accentuation » : « Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. 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 » (*IDD* : 389).

Une forme, peut-être, en sort, actuelle, permettant, à ce que fut longtemps le poème en prose et notre recherche, d'aboutir, en tant, si l'on joint mieux les mots, que poème critique (*IDD* : 339)

Dans « Crayonné au théâtre », Mallarmé ne cesse de se présenter comme un « écrivain de vers » (« Planches et feuillets »). Le titre ne relève donc pas d'une sorte de narcissisme poétique mais dénote, bien au contraire, une ductilité qui caractérise, de longue date, la démarche créatrice du poète³³. Cela ne surprend pas, du moins au regard du texte de « l'Avant-Dire » au *Traité du Verbe*, où il distingue très clairement un « double état de la parole », un langage quotidien, immédiat et banalement « communicatif », et un langage essentiel, virtuel et, donc, poétiquement malléable, qui est celui de la fiction – celui-là même qu'il conviait les jeunes poètes à explorer. Et l'on retrouve là toute l'idée de littérature comme « jeu [...] qui confirme la fiction » (« Quant au Livre », *IDD* : 269), bien présente déjà dans *Igitur*.

Nous prêterons à présent attention aux idées et aux *variations* sur le thème théâtral qui traverse avec une grande mobilité de nombreux textes dans une dynamique de reflets et de rappels caractéristique des écrits de Mallarmé.

1.1. La difficile alliance

Dans *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, Mallarmé adopte une position tempérée, d'admiration et de réserve à la fois. A ses yeux, le grand apport de Wagner a été la conciliation apportée entre les arts, dans un spectacle total, et en particulier l'unification de la poésie et de la musique. Survenant au moment où les poètes prennent progressivement conscience de la vacuité des principes sur lesquels repose le théâtre contemporain, la tentative de Wagner de créer un drame idéal s'impose comme une ouverture ; comme l'indication d'une voie à suivre :

³³ On consultera à ce propos l'article de Jean-Luc Steinmetz, « Mallarmé forgeant (Tableau de Genres) », (Steinmetz, 1998^D : 193-204).

Singulier défi aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et étincelante bravoure, inflige Richard Wagner ! (*IDD* : 169)

Mallarmé a bien ressenti la légitimité de l'œuvre wagnérienne dans les « circonstances » (*IDD* : 169) du moment, c'est-à-dire face aux insuffisances du théâtre réaliste, et platement mimétique, celui-là même qui avait lieu sur les scènes parisiennes :

[l'effort du maître] surgit au temps d'un théâtre, le seul qu'on peut appeler caduc, tant la Fiction en est fabriquée d'un élément grossier : puisqu'elle s'impose à même et tout d'un coup, commandant de croire à l'existence du personnage et de l'aventure, de croire simplement, rien de plus (*IDD* : 170).

A l'encontre du théâtre contemporain, qui commandait une adhésion 'directe' et peu participative du spectateur, « aux prises avec un simulacre » (170), Mallarmé reconnaît que le spectacle total de Wagner, résultant d'un « concours de tous les arts » (170) crée un « sortilège » (170) ; il sait « violenter notre raison » (*idem*). Bref, « suscitant le miracle », il dégage le drame d'une fonction « autrement inerte et nul[le] de la scène » (*idem*), qui entraînait une identification immédiate et paresseuse du public :

[...] et d'emblée on proclame : « Supposez que cela a eu lieu et que vous y êtes » (*idem*)

La représentation théâtrale ne saurait, aux yeux de Mallarmé, se réduire à ce qui se passe sur scène. Idéalement, elle doit transcender celle-ci et atteindre un niveau supérieur, qui relève de l'imagination. Ainsi s'esquisse la première grande caractéristique de ce drame tel qu'il est rêvé également par l'auteur du « Livre ». L'apparat extérieur, fut-il celui ardemment souhaité par le spectacle musical wagnérien, est une menace contre ce qui importe : la dimension intérieure, de communion ou

d'enchantement. L'œuvre d'art ne peut résulter que de l'activité créatrice conjointe de l'artiste et du récepteur.

« Concurrément » à la scène réaliste, « flux de banalité charrié par les arts dans un faux-semblant de civilisation », Wagner, avec son « concours de tous les arts », a incontestablement enrichi le drame d'une ressource nouvelle, supérieure et incantatoire. Il a irréfutablement éveillé « le *miracle* de la scène » (nous soulignons). Mallarmé reconnaît d'emblée ceci : « vous avez à subir un *sortilège*, pour l'accomplissement de quoi ce n'est trop d'aucun moyen *d'enchantement* impliqué par la *magie* musicale » (IDD : 170). On retrouve d'ailleurs, dans ce registre merveilleux, la définition de la poésie comme « sortilège » (« Magie »), en tant que principe de création et comme attitude de perception³⁴. La musique, par son abstraction, son « volatil dépouillement » est un art propice à créer cette « ambiance plus pure de Rêverie que tout air d'ici-bas » (172). Elle demande de ce fait une autre attitude réceptive, une métamorphose continue de la scène au profit de la vision intérieure. Or, dans un art où la musique règne en maîtresse, le poème et son langage sont en quelque sorte étouffés par l'éclat des instruments. Corrélativement, l'effort d'abstraction et d'imagination exigé du spectateur est amoindri. En fait, celui-ci se limite à consentir à *l'illusion* :

Le Moderne dédaigne d'imaginer [...] il attend que chaque [art] l'entraîne jusqu'où éclate une puissance spéciale d'illusion, puis consent (IDD : 170)

Il faut, aux yeux de Mallarmé, investir le drame d'une atmosphère autrement suggestive, solliciter l'imagination et la sensibilité du spectateur, tenu dans une certaine prostration tacite en face du déluge symphonique. Dans le drame idéalisé par Mallarmé, le spectateur doit avoir un rôle créateur ou co-créateur de sens.

³⁴ Par ailleurs récurrente dans les textes critiques de « Crayonné au théâtre. Il évoque ainsi l'art de la danseuse comme une « extatique impuissance à disparaître qui délicieusement [l'] attache aux planchers » (IDD : 194) et à propos du style de Maeterlinck, « sortilège », comme nous le verrons par la suite.

Environ vingt-cinq ans plus tard (1907), les recherches de Meyerhold vont dans le même sens. Dans sa recherche d'un « théâtre stylisé » opposé au Naturalisme, le metteur en scène russe préconise que « la technique conventionnelle suppose au théâtre, après l'auteur, le metteur en scène et l'acteur, un quatrième *créateur* : *le spectateur* » ; et il insiste sur le fait que : « l'imagination du spectateur *doit compléter de façon créatrice le dessin des allusions* données en scène » (Meyerhold, 1963 : 41-42).

La conciliation des deux arts chez Wagner laisse toutefois entrevoir les possibilités qui s'offrent, dans un contexte théâtral de mimétisme sclérosant, de *retremper*³⁵ le drame d'une dimension plus authentique et de significations plus profondes. A l'anecdote du vieux théâtre, Wagner a opposé le drame nouveau, celui des peuples et des nations :

Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, annulant son principe même, l'ancien théâtre, et c'est comme strictement allégorique, que l'acte scénique maintenant, vide et abstrait en soi, impersonnel a besoin, pour s'ébranler avec vraisemblance, de l'emploi du vivifiant effluve qu'épand la Musique (*IDD* : 171)

Or, sur ce chemin de l'abstraction et de l'imagination, le musicien allemand n'a réussi qu'un « harmonieux *compromis* » (172) (nous soulignons) entre « le drame personnel et la musique idéale » (171). En conservant « toute une tradition, intacte, dans la désuétude prochaine », le « Temple » de Wagner s'arrête, selon Mallarmé, « à mi-côte de la montagne sainte, dont le lever de vérités, le plus compréhensif encore, trompette la coupole et invite, à perte de vue du parvis, les gazons que le pas de tes élus foule, un repos » (*IDD* : 176). Le poète français recourt à un lexique et à une imagerie religieuse pour faire allusion à l'entreprise de Wagner, et pour le reconnaître comme le prophète d'une nouvelle forme d'art, réalisant, dans le drame, la fusion des deux arts. En renouant l'alliance originelle de la musique à la poésie, Wagner a eu ce grand mérite

³⁵ Nous utilisons ce terme au sens de « renouveler » inspirée du passage suivant de « Richard Wagner » : Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source » (*IDD* : 173).

d'arracher l'ancien théâtre de la représentation superficielle de la réalité pour le retremper d'une forme multiple et nouvelle. Il a ainsi marqué l'ouverture d'un drame nouveau, dont il était nécessaire de reconnaître l'importance. Au seuil du Symbolisme, son entreprise a été au cœur des débats intellectuels de toute une jeune génération lasse d'une conception impassible et picturale de la poésie.

Edouard Dujardin, un de ses plus fervents prosélytes et fondateur de la *Revue Wagnérienne*, a bien souligné l'influence de Wagner sur une génération déjà imbuée de Schopenhauer et de sa doctrine de représentation de l'« Idée ». C'est tout l'écart entre une représentation directe de la réalité et l'oeuvre comme révélation de l'« essence intime du monde ». Comme le reconnaît Dujardin en 1936, Wagner permettait aux symbolistes d'illustrer Schopenhauer, la musique les situant plus près de la « Volonté de Vivre ». Dans *Mallarmé par un des siens*, on peut ainsi lire :

Wagner a été pour nous, d'abord le truchement par qui la plupart d'entre nous ont pénétré dans Schopenhauer, et, ensuite, le magnifique exemple démontrant comment la musique savait être Volonté de Vivre. Délibérément, nous assîmes la poésie sur le trône schopenhauerien de la musique. Et ce qu'on entend, lorsque l'on dit que le Symbolisme a libéré du servage de l'intellectualisme la poésie, et lui a restitué sa valeur musicale (Dujardin, 1936 : 48)

L'enthousiasme que manifeste Albert Mockel en tant que « théoricien du mouvement symboliste », vis-à-vis de l'oeuvre du musicien allemand est non moins significatif. Dans ses *Propos de Littérature* (1894), Mockel évoque Wagner comme « un maître glorieux » qui a ouvert la voie au vers libre :

Tout semble enfin s'unir pour favoriser le développement libre du rythme. Désormais, c'est le rythme qui va régir le vers ; mais non plus un rythme caché par l'artificielle et raide mesure comme la chevelure de Brunehilde sous le fer de son casque. A la dernière aurore Siegfried est venu réveiller l'endormie, et, le casque enlevé, les boucles enfin qui se dénouent ondulent toutes dans la clarté (Mockel, 1962 : 132)

L'importance qu'il accorde à l'art musical du musicien allemand dans *La Wallonie* et dans ses « Ecrits pour l'Art » (1888), est telle que la rivale *Jeune Belgique* l'accuse d'être devenu un « organe wagnérien ». « Richard Wagner a aimanté l'école symboliste » constata Albert Giraud dans *La Jeune Belgique* en 1888 (Braet, 1967 : 101).

Toute une génération poétique est ainsi profondément pénétrée de wagnérisme. Mallarmé est le premier à reconnaître la présence de cette influence wagnérienne dans la doctrine symboliste, qui veut prendre ses distances vis-à-vis, notamment, de la picturalité parnassienne³⁶.

S'il est vrai que musique et poésie participent d'un idéal commun qui est « l'éloignement de la parole commune, cet « universel *reportage* », comme l'a écrit Bertrand Vibert (Vibert, 2000 : 344), aspect extrêmement pertinent du point de vue de l'idéal poétique symboliste, l'enthousiasme vis-à-vis de la musique par certains poètes a eu des revers. On a vu Mallarmé attirer ainsi l'attention sur les exagérations auxquelles peut mener cette fusion des arts. René Ghil, dans sa tentative d'instrumentation verbale placée sous le signe de Wagner - « c'est de Wagner sonnée par les Victoires l'atlantique entreprise », écrit-il dans son *Traité du Verbe*³⁷ - a poussé à l'usurpation la tentative de « tout reprendre à la musique »³⁸. Ce faisant, l'écrivain a opéré plus en musicien qu'en poète. Ghil a délibérément instrumentalisé la poésie en musique, les mots en notes, comme il le postule d'ailleurs dans son *Traité du verbe* :

³⁶ Dans sa « Réponse » à l'Enquête de Jules Huret, Gustave Kahn oppose la picturalité romantique et parnassienne à la musicalité symboliste. «... le vers libre, au lieu d'être comme l'ancien vers des lignes de prose coupées par des rimes régulières, doit exister en lui-même par des allitérations de voyelles et de consonnes parentes » (Michaud, 1995 : 473).

³⁷ Dont les premières parties, lues au préalable par Mallarmé sont publiées entre juin et octobre de cette même année 1885, avec le titre *Sous mon cachet*, dans la revue belge *La Basoche*.

³⁸ Nous rappellerons les termes de la lettre du 7 mars 1885 de Mallarmé à Ghil, déjà citée (nous soulignons) : « Je vous blâmerai d'une seule chose : c'est que dans cet acte de juste restitution, qui doit être le nôtre, de tout reprendre à la musique [...], vous laissez un peu s'évanouir le vieux dogme du vers. [...] *Vous phrasez en compositeur plutôt qu'en écrivain* » (Corr, II : 286).

Pour une œuvre une et de symboles grosse, en une Poésie instrumentale, où sont des mots les notes, unir et perdre les Poésies éloquentes, plastique, picturale et musicale toutes encore au hasard : c'est mon rêve (Ghil, 1978 : 79).

1.2. Pour une émancipation de la poésie

Aux yeux de Mallarmé, la poésie doit être un art suggestif, procédant essentiellement du travail sur le langage en vue de l'expression du mystère. A rechercher des vers seulement pour leur musicalité à l'oreille, via l'allitération, le rythme et l'assonance, indépendamment de leur signification proprement dite, le poète se limite à imiter la musique.

Si Wagner peut légitimement, au temps du Symbolisme, être considéré comme un véritable « dieu », ainsi que le caractérise Mallarmé dans son sonnet « Hommage à Wagner » (1886)³⁹, l'éloge au musicien combine respect et réticence, dans le texte de la « Rêverie », comme dans le sonnet⁴⁰. L'auteur de *Lohengrin* a ouvert une nouvelle aurore à la musique et à l'opéra contemporains. En cela, son œuvre marque une étape importante et justifie le « culte » dont elle est l'objet. Or, pour triomphale qu'elle apparaisse, son œuvre n'est que musique, au détriment du mystère de la poésie et de son obscurité magique - magistralement suggérée dans l'expression « grimoire poétique » - toujours dans le sonnet « Hommage à Wagner » :

[...]
Notre si vieil ébat triomphal du grimoire
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier.

³⁹ Paru en janvier 1886 dans *La Revue wagnérienne*. L'épithète apparaît dans le vers « Le dieu Wagner irradiant un sacre » (Mallarmé, *OC*, I : 40).

⁴⁰ Le sonnet d'« Hommage » reste dans ce registre respectueux mais distant, comme le confie Mallarmé lui-même dans une lettre du 17 février 1886, à son oncle Paul Mathieu : « L'hommage est un peu boudeur ; c'est, comme tu le verras, la mélancolie plutôt d'un poète qui voit s'effondrer le vieil affrontement poétique, et le luxe des mots pâlir, devant le lever de soleil de la Musique contemporaine dont Wagner est le dernier dieu » (*Corr*, XI : 36).

A propager de l'aile un frisson familial
Enfouissez-le moi plutôt dans une armoire (*OC*, I : 40)

Plus profondément, le drame doit acquérir une dimension suprême, idéale, qu'il ne saura atteindre qu'en s'investissant de poésie. Au-delà de la musique, le drame doit s'imprégner de poésie au sens exigeant que Mallarmé confère à ce mot. Or, l'art de Wagner, absorbant le poème dans la musique, reste bien en deçà de cette dimension idéale. Dans son texte de la *Rêverie*, Mallarmé en arrive à cette constatation :

[...] ses chefs d'œuvre, hélas ! gisant aux feuillets pieux du livre, sans l'espoir, pour aucun, d'en jaillir à nos solennités (*IDD* : 170).

Sa perspective de poète ne peut accepter que la poésie joue dans l'œuvre wagnérienne un rôle mineur par rapport à la musique, qui y apparaît « génératrice de toute vitalité » (*IDD* : 171), restreignant ainsi la coopération effective du spectateur :

Un auditoire éprouvera cette impression que, si l'orchestre cessait de déverser son influence, le mime resterait, aussitôt statue (*IDD* : 171)

Telle qu'elle - « présence, rien de plus ! » affirme Mallarmé (*idem*) -, la musique des instruments semble en opposition totale à celle du verbe. Le drame idéal doit établir avant tout un « effet », une impression immédiate chez l'auditeur, via le verbe et « l'affinement mystérieux du vers ».

Dans « Solennité », texte repris des « Notes sur le théâtre »⁴¹ article de la *Revue Indépendante* il revient sur cette idée :

Chez Wagner [...] je ne perçois dans l'acception stricte, le théâtre [...] mais la vision légendaire qui suffit sous le voile des sonorités et s'y mêle ; ni sa partition du reste, comparée à du Beethoven ou à du Bach, n'est, seulement, la musique. (*IDD* : 237).

Au-delà du compromis wagnérien, le poète français veut une œuvre « spécial [e] et complexe » qu'il définit dans un rapport justement inverse à Wagner. Dans la suite du texte précédent, nous lisons :

⁴¹ D'après les précisions apportées par Bertrand Marchal dans le volume II des *Œuvres complètes* de Mallarmé, ce texte correspond, en fait à la fusion de la dernière partie des « Notes sur le théâtre » de février 1887 avec l'article de juin 1887 de la même série. Voir *OC*, II : 1639 et suiv.

Aux convergences des autres arts située, issue d'eux et les gouvernant, la Fiction ou Poésie (*idem*).

C'est le langage des mots - nous savons que la fiction est « le procédé même de l'esprit humain » - qui peut le mieux prétendre à cette dimension supérieure. Vouloir « reprendre à la musique son bien », comme nous l'avons déjà eu l'occasion de le développer, c'est, pour Mallarmé, bien davantage que transposer simplement la musique, en tant qu'art, dans le vers poétique et, ce faisant, l'enrichir de mélodie, d'effets de sonorité comme le font la plupart des symbolistes, à la suite de Verlaine. Dans ses nombreuses réflexions sur les rapports entre la musique et les lettres, Mallarmé définit la musique comme « hymen » ou ensemble de rapports. Il s'agit de remonter à l'idée même de musique :

Employez Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports ; là plus divins que l'expression publique ou symphonique (*Corr*, VI : 25)

explique-t-il, dans la lettre déjà citée du 10 janvier 1893 à son correspondant anglais Edmund Gosse. Pour l'auteur de *La Musique et les Lettres*, musique et poésie participent d'une essence commune, mais le primat est donné aux lettres et à la poésie. Aussi, « reprendre à la musique son bien » n'équivaut pas à une recherche euphonique ou à l'application d'une certaine logique de composition. La musique doit concourir à traduire l'Idée, qui, elle-même, procède d'un certain rapport ou hymen entre l'Homme et l'Univers.

Parmi les différents arts intégrés dans le spectacle wagnérien, et qui nourrissent la rêverie du poète, une attention particulière est donnée à la danse, justement par son accord avec le principe interne (ou *idée*) du drame. Mallarmé écrit que la « Danse [est] seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée » (*IDD* : 169). Le déroulement abstrait et silencieux de la danseuse, la

performance artistique corporelle, où l'exhibition gestuelle contribue à faire sens, lui apparaît conforme aux lois de la Fiction – poésie ou théâtre. Dans son ravissement, Mallarmé y entrevoit l'idéal esthétique du « spectacle futur » :

Pareille vision comprend tout, absolument tout le Spectacle futur (*idem*)

L'intégration de la musique au théâtre doit, ainsi, rester fidèle aux lois de la poésie : refus du *langage* brut et immédiat, au profit d'un langage essentiel, épuré, métaphysique et amplement suggestif. C'est dans ce sens que l'on peut lire dans « Crise de Vers » (nous soulignons) :

[...]car ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement *mais de l'intellectuelle parole à son apogée*, que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant qu'ensemble de rapports existant dans tout, la Musique (*IDD* : 250).

Dans *Hérodiade*, et surtout dans *Le Faune*, Mallarmé a été très sensible à la musique du vers, voulant créer autour de son alexandrin « un jeu courant pianoté autour », précisant qu'il s'agissait « d'un accompagnement musical fait par le poète lui-même ». Cette musique-là est silence, ce silence dont Mallarmé dit, dans « Crise de Vers » qu'il est « le seul luxe après les rimes » et qu'il « n'est pas moins beau de composer que le vers ». L'utilisation du blanc, du « silence alentour », les variations métriques mêmes dans le vers du *Faune*, lui ont permis un jeu très libre de rapports entre la réalité, et l'émanation du monde flottant et mystérieux, qui est celui de la vie psychique du Faune. Son vers déploie, nous l'avons vu, toute la richesse intérieure et émotive du Faune.

C'est dans cette voie frayée par *Le Faune*, dès 1865, que Mallarmé ne cessera de revenir sur cette idée de la musique comme «... traductrice éthérée de l'indéfinissable », pour reprendre une belle expression d'Albert Mockel (*LW*, 1886, I : 143). Aux yeux de

l'auteur de « Crise de Vers » et de « La musique et les Lettres » mais aussi de « Richard Wagner », le meilleur bien qu'on puisse reprendre à la musique, c'est son silence.

1.2.1 Une conjonction parfaite : *Pelléas et Mélisande*

C'est précisément pour son silence, si suggestif et si chargé d'émotion et de tragique existentiel, que le texte de Maeterlinck, brouillant admirablement les frontières entre prose et poésie, est, aux yeux de Mallarmé, si suprêmement symboliste. Le poète français ne manque pas de pertinence lorsqu'il écrit, dans sa chronique de 1893 consacrée à *Pelléas et Mélisande*, qu'il :

[...] semble que soit jouée une variation supérieure sur l'admirable mélodrame (*IDD* : 229)

Aux yeux de Mallarmé, Maeterlinck a su relier admirablement vision texte et mélodie, en vue d'une réception suggestive et amplement ouverte sur la sensibilité du spectateur, comme le dénote le verbe « semble ». Cette perspective compréhensive rejoint celle du jeune poète de Tournon, écrivant en 1865 à Cazalis : «Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture par lesquels devra passer ta pensée, tant belle soit-elle, pour être poétique» (*CLP* : 168).

Maeterlinck a travaillé le langage d'une perspective essentielle, intérieure et mystérieuse, de sorte que l'abstraction et le silence sont des traits constitutifs de son écriture même. Ainsi le note Mallarmé, toujours à propos de *Pelléas et Mélisande* :

Silencieusement presque et abstraitement (*IDD* : 229)

Parce qu'elle est véritablement « proche l'idée », tout accompagnement musical deviendrait superflu (nous soulignons) :

Au point que dans cet art, où tout devient musique *dans le sens propre*, la partie d'un instrument même pensif, nuirait, par inutilité (*idem*)

Ceci s'accorde avec le principe de reprendre à la musique sa part idéale, qui prélude à la composition du *Faune*, pour lequel Mallarmé refusait les mots pierreries (avec une « couleur propre ») au profit d'un effet incantatoire (« les transitions d'une gamme »). On peut dès lors rapprocher cette idée de l'inutilité de l'accompagnement musical⁴² de l'observation, peut-être moins enjouée et humoristique qu'elle ne paraît, faite par Mallarmé à Debussy à propos de l'adaptation musicale de son *Après-midi d'un Faune* :

Je croyais l'avoir moi-même mis en musique ! (Mondor, 1942 : 370)

Qui plus est, Maeterlinck a atteint cette participation effective - imaginative et personnelle - du spectateur. Toujours dans ce texte sur *Pelléas et Mélisande*, Mallarmé estime qu'il réalise admirablement l'effet « magique » qu'il considère depuis toujours comme l'effet poétique idéal, en termes de réception, celle qui « suscite le miracle », pour reprendre les termes de la « Rêverie... ». Ainsi, Mallarmé retrouve-t-il dans *Pelléas* ce « sortilège fréquent, qu'on nommerait à tort procédé » (*IDD* : 230). Car, dans la scène idéale, le personnage ne représente ni n'incarne un modèle, une figure ou un prototype. Sa présence, son mouvement, sa voix seront idéalement une « transposition », ou cette « allusion perpétuelle », que Mallarmé retrouvait également dans le jeu du Mime (« Mimique » (1886), *IDD* : 204). Nous reviendrons plus loin sur cet aspect. A l'opposé de la vision unitaire de Wagner, une telle conception réside sur le principe de l'abstraction. Elle suppose un travail voué essentiellement au langage - travail dans lequel le spectateur a une part créatrice ou co-créatrice importante. La hardiesse dramatique de Maeterlinck, notamment vis-à-vis du drame idéalisé par Mallarmé, tient précisément à la résolution proprement dramatique de ces exigences

⁴² Dans sa « lecture » qui accompagne l'édition de la pièce chez Labor (Bruxelles, 1983, rééditée en 1992), Christian Lutaud signale la parenté du nom de Mélisande à la musique ; son nom étant « d'abord un *chant*, une mélodie, *Melos* » (souligné par l'auteur). Il ajoute un peu plus loin un commentaire qui crée des résonances avec l'affirmation même de Mallarmé sur le prélude de Debussy « chez Maeterlinck, la voix n'a pas attendu Debussy pour devenir Chant » (Lutaud, 1992 : 93).

poétiques. Son théâtre, nous le montrerons par la suite, réussit non seulement l'épuration des éléments disons extérieurs du genre (acteurs, costumes, décors) - dont le poète de Tournon a voulu débarrasser *Hérodiade*- comme il épure le dialogue lui-même, là où le faux semblant est le plus immédiat, là où l'impureté du langage est plus visible. Conscient, comme le Mallarmé du *Faune* et celui de « Crayonné au Théâtre » que le sens du poème, que le sens du dialogue, se joue dans l'entre-deux, entre le dit et le non dit, entre le langage et le silence, Maeterlinck va faire du silence un principe essentiel de son entreprise dramatique. Comme l'a bien démontré Arnaud Rykner, « il casse le drame, en faisant du silence son matériau primordial, son état originel, sa substance et son essence » (Rykner, 1996 : 285). En fait, tout son effort va dans le sens d'introduire dans le dialogue ce qu'il nomme « cette substance de l'éternité introduite en nous à la suite d'une distillation de l'infini » (« Menus Propos »). Dans ce nouveau dialogue où le silence, où le non dit prévalent sur la parole ouïe, on est esthétiquement proche de la l'élévation du langage, énoncé par Mallarmé dès son « Avant-Dire » au *Traité du Verbe* – « Je dis : une fleur ! et hors de l'oubli [...] musicalement se lève [...] l'absente de tout bouquet », dans le mouvement même de l'opération innovatrice de Debussy, en termes musicaux. Jean Barraqué note ainsi sur le compositeur de *La Mer* (nous soulignons) :

[il] a inventé un procédé de développement dans lequel les notions même d'exposition coexistent dans un *jaillissement ininterrompu, qui permet à l'œuvre de se propulser en quelque sorte par elle-même, sans le secours d'un modèle pré-établi* (Barraqué, 1962 : 147).

Poète et dramaturge jusqu'au bout de ses pensées comme de ses oeuvres, Maeterlinck absorbe cette idée d'élévation du langage, libéré du joug et des contraintes de son état ordinaire, tout en l'investissant d'une connotation existentielle qui inaugure une nouvelle conception de tragique. Son objectif est de suggérer, comme il l'écrit au début du *Tragique quotidien* (1896), « par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et

des sentiments, le dialogue solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée » (*O*, I : 487).

1.3. Pour une représentation abstraite

Un autre aspect marquant de *Richard Wagner*, et qui suscite dès lors des rapprochements entre l'idée de théâtre de Mallarmé et le théâtre maeterlinckien, se révèle dans le scepticisme affiché par le poète français vis-à-vis de l'ancrage trop référentiel des drames wagnériens. Le musicien allemand se complaît dans la nostalgie d'une mythologie nationale, en tout opposée à l'esprit français, que Mallarmé considère universel et abstrait :

Si l'esprit français, strictement imaginatif et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la légende [...] anecdote énorme et fruste (*IDD* : 173).

Le retour au mythe légendaire, dont le maître de Bayreuth a fait l'essence effective de son œuvre, de *Lohengrin* à *Parsifal*, en passant par *L'Anneau de Nibelung*, *Tristan et Yseult*, et *Le Tannhäuser* même, comme le remarqua Baudelaire en 1861⁴³, aboutit à une étroite imitation de la réalité. Il en résulte, aux yeux de Mallarmé, un anachronisme insupportable :

Quoi ! le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non ! pas de fixes, ni séculaires et de notoires (*IDD* : 174)

⁴³ Dans son article « Richard Wagner », paru dans la *Revue Européenne* du 1^{er} avril 1861, dans lequel il citait Wagner: « je me voyais amené à désigner le mythe comme matière idéale du poète » et encore « je quitte une fois pour toutes les terrains de l'histoire et m'établis sur celui de la légende ». Cité par Jean-Luc Steinmetz, (1998^D : 200).

Au-delà de tout avatar historique⁴⁴, le théâtre authentique doit être abstrait et, comme le mot ou la fleur idéale (celle « absente de tout bouquet »), purement allégorique. Mallarmé préconise un théâtre dépouillé de toute incarnation mythique :

[...] dégagé de personnalité car il compose notre aspect multiple (*idem*)

Au mythe fondé sur le principe personnel et ressemblant, Mallarmé oppose un personnage « sans dénomination préalable », comme lui-même l'avait conçu aux origines d'*Hérodiade*⁴⁵, le seul qui, à ses yeux, peut rendre la complexité de l'homme, et sa puissance anonyme.

Cette position sceptique est à nouveau soulignée à propos de la scène wagnérienne - exemple de « l'erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre ». A l'encontre de toute enveloppe référentielle, par laquelle sont les choses « extérieures » et superficielles qui retiennent l'attention, Mallarmé veut un acte scénique purement allégorique. Aussi énonce-t-il sa conception du théâtre idéal - celui qui se bâtit sur le dépouillement des catégories canoniques du genre, en faveur du principe « interne » du drame (son 'Idée') :

une Fable vierge de tout, lieu, temps et personnes sus [...] empruntée au sens latent en le concours de tous, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode » (*IDD* : 174) .

A l'alliance triomphante, mais brutale, de la musique à la poésie, à la figuration concrète des personnages et des décors, aux dialogues virulents et à la trame façonnée par le mythe, Mallarmé oppose le paradigme d'un théâtre latent et abstrait, purifié par la puissance connotative du mot. On retrouve, dans cette formulation encore, la conception

⁴⁴ Le souci de dégager son héroïne de toute charge mythique a présidé, comme nous l'avons vu, à la conception d'*Hérodiade*, dont il veut faire « un être rêvé et absolument indépendant de l'histoire ».

⁴⁵ Nous pensons encore à Hérodiade qui, à rebours de toute référence, naît de la force inventive du mot « rouge et sombre, comme une grenade ouverte ».

théâtrale à partir de laquelle, dans la solitude et les ennuis de la vie à Tournon et à Avignon, l'*oeuvre* avait pris corps, avec *Hérodiade*, avec *Le Faune*, avec *Igitur* ...

Ce théâtre essentiellement idéaliste tentera donc de manifester un monde nouveau, transcendant, au-delà de la vie et du rêve. Nous arrivons ainsi au paradoxe de ce théâtre d'avant et du moment - intérieur, abstrait et totalement à rebours de séculaires conventions :

[...] sans dénomination préalable, pour qu'en émane la surprise : son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffre l'antique scène avec une prétention vide à les contenir où à les peindre (*IDD* : 174).

A l'instar du poème, « lieu idéalisé dans l'absence de toute nomination précisée », dirons-nous à la suite d'Alain Girard⁴⁶, le drame rêvé « refuse les matériaux naturels et, comme brutale, une pensée exacte les ordonnant ; pour ne garder rien que la suggestion » (« Crise de Vers », *IDD* : 247), en faveur d'une esthétique de l'absence - « fable vierge [d'éléments] sus », toute elliptique, toute en épure, toute suggestive.

Un théâtre dépouillé donc d'un ensemble de conventions factices et encombrantes - aussi bien les repères personnels et spatio-temporels que les décors, les costumes et la présence trop « physique » de l'acteur - « l'erreur connexe, décor stable et acteur réel » (*IDD* : 174) dénonce -t-il toujours à la suite du texte. Et Mallarmé de questionner encore :

Est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation nécessite endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision (*idem*)

⁴⁶ Dans son article « Narcisse invisible : 'Le Nénuphar blanc' », poème en prose de 1885 que l'auteur étudie du point de vue de l'articulation prose / poésie telle que la pratique Mallarmé dans son œuvre de maturité (Girard, 1998 : 151-180). La citation se trouve page 158.

1.3.1. Une réduction à l'essentiel – *La Princesse Maleine*

A l'avènement du Symbolisme et en temps de « Révolution littéraire », Mallarmé prône un théâtre de l'Idée, métaphysique et manifestation privilégiée de l'Essence. Un théâtre « explication de l'homme », comme le définit Mallarmé dans un texte contemporain, déjà cité, où vient converger la dimension analytique qui touche l'essence même du théâtre maeterlinckien.

Les personnages maeterlinckiens se définissent dès lors par une immatérialité qui leur donne une portée métaphysique autrement significative que les personnages fantomatiques de Shakespeare, dont on les a dès lors rapprochés, Mirbeau en premier, dans son article dithyrambique paru en première page du *Figaro*, le 24 août 1890.

Rappelons les impressions du poète de la Rue de Rome sur sa découverte de *La Princesse Maleine*, telles qu'elles apparaissent au sein de l'article dédié à *Pelléas et Mélisande* dans le *National Observer*, de juillet 1893. Du début à la fin de son commentaire, Mallarmé signale la profonde originalité du poète belge vis-à-vis de Shakespeare :

[les personnages de Shakespeare] lus, ils froissent la page, pour surgir, corporels. Différente j'envisageai *La Princesse Maleine*, une après-midi de lecture, restée l'ingénue et étrange que je sache ; où domina l'abandon, au contraire d'un milieu à quoi, pour une cause, rien de simplement humain ne convenait. Les murs d'un massif arrêt de toute réalité, ténèbres, basalte [...] pour que leurs hôtes déteints avant d'y devenir les trous, étirant une tragique fois, quelque membre de douleur habituels, et même souriant, balbutiassent ou radotassent, seuls, la phrase de leur destin. Tandis qu'au serment du spectateur il n'aurait existé personne ni rien se serait passé, sur ces dalles. Bruges, Gand, terroir de primitifs, désuétude... on est loin, par ces fantômes, de Shakespeare (*IDD* : 228-229).

Surtout, ce qu'il nous intéresse ici de signaler, c'est que la première pièce de Maeterlinck a atteint cette dimension *achronique* et *atopique* que Mallarmé, réinterprétant Wagner, avait postulée comme principe *sine qua non* du drame idéal.

Corrélativement, le décor scénique de *La Princesse Maleine* lui est apparu dépouillé de tous éléments susceptibles d'ancrer la pièce dans un cadre « réel », factice, et donc restrictif pour le spectateur. Le dramaturge belge résout ce paradoxe d'abstraction du théâtre idéalisé par Mallarmé : faire voir *en n'étant pas*. A l'adhésion banalement consentante, à l'illusion référentielle critiquée plus haut - « Supposez que cela a eu lieu et que vous y êtes » - le texte maeterlinckien rend possible *l'effet* essentiel exigé par Mallarmé pour le théâtre - pour la littérature : imaginer, re-crée ces « mille imaginations latentes » (*IDD* : 197) que le texte enserme.

Le même effet « mental » est souligné en ce qui concerne les personnages. Figure essentiellement symbolique, Maleine outrepassa, selon Mallarmé, l'échelle humaine, historique et donc référentielle, des personnages shakespeariens étouffés par la légende. Aussi, le maître corrige-t-il les comparaisons hâtives de Mirbeau, soulignant « on est loin, par ces fantômes, de Shakespeare ». Figure désincarnée « avec sa face verte et ses cils blancs », la Princesse est ce que doit être le personnage de théâtre symboliste, pour le poète d'*Hérodiade* : un prétexte au rêve.

D'après Mallarmé, la réelle nouveauté du dramaturge belge tient au fait qu'il réalise, avec un minimum de moyens, une œuvre à la fois *impersonnelle* - « un milieu à quoi rien de simplement humain ne convenait » - et vivante, en ce qu'elle agit au-delà du niveau visible/lisible du texte, créant cette atmosphère d'étrangeté et *d'au-delà* si caractéristique des drames de Maeterlinck.

Sous l'apparent statisme du drame - « [...] il n'aurait existé personne/rien ne se serait passé... » -, se profile cet autre niveau d'action, intérieur, propice à ce dialogue « solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée » dont Maeterlinck a empreint ses drames. Mallarmé y a été sensible, évoquant les balbutiements et les répétitions solitaires des personnages face à l'Inconnu, réalisation suprême du mystère que devait,

selon lui, toujours susciter le texte.

« Hôte déteint » du monde, s'il émane de ce personnage une grandeur métaphysique, c'est que Maleine représente, en fait, le drame éternel de l'homme dans l'univers ; le caractère illusoire de toute recherche de bonheur - « la nature ne veut pas le bonheur », affirmera Maeterlinck en 1926 dans *La Vie des termites* - de toute tentative d'action face à la puissance destructrice de la mort. « Le fond de notre vérité humaine » - affirme Maeterlinck dans sa Préface au *Théâtre* de 1901 – ne peut être expliqué que par l'énigme de son anéantissement ». Tel semble le ressort de cette pièce. Bien avant son introduction en tant que personnage, le devenir de Maleine apparaît conduit par cette force inconnue et invisible - le « troisième personnage » ou « personnage sublime », au dire de Maeterlinck - omniprésent d'un bout à l'autre de la pièce, créant, dès le début une sensation de malaise étrange, cette « angoisse de l'inintelligible » dont parle l'auteur toujours dans la « Préface » de 1901 son *Théâtre*.

1.4. Un cheminement vers l'abstraction

Dans le théâtre mental idéalisé par Mallarmé, le personnage mis en scène n'a de valeur que comme foyer visible de l'idée qu'il représente, aspect magistralement mis en œuvre par Maeterlinck. Ce qui s'esquisse dans « Richard Wagner », c'est cette perspective introvertie, corrélative de l'émancipation poétique du texte, dans lequel la participation ou le jeu esthétique du spectateur a un rôle primordial. Autant que construction, le théâtre est, aux yeux de Mallarmé, reconstruction dynamique, appelant un jeu de relations. Il revient au spectateur de « mettre en scène »⁴⁷, spirituellement, le

⁴⁷ Il est pertinent de rappeler ici l'exergue d'*Igitur* : « Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même » (*OC*, I : 41).

dispositif de la représentation. C'est ce que suggère encore le poète quand il préconise un art :

Saint des saints, mais mental.. alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que nul n'est, chaque attitude prise par elle à un rythme inclus dans la symphonie, et le délivrant ! (*IDD* : 174).

Sous la difficulté du discours, on perçoit bien le fil avec la ligne esthétique du théâtre « pur » et intérieur, proclamant une esthétique de « l'effet », délivré de tout devoir mimétique, ébauché à Tournon et Besançon. Un drame donc, qui ne veut pas être le miroir de la vie mais le miroir de l'être mental, infus et flottant, comme chez *Hérodiade* ; un théâtre qui refuse l'arrangement de la fable, et pour cela même brouillant les frontières du rêve et de la réalité - et c'est toute l'enveloppe onirique du *Faune* ; un drame en deçà de la légende, dévoilant, jusqu'au vertige, mais avec une intensité extraordinaire, cet univers intérieur, mystérieux et énigmatique, qui nous habite et qui dévoile nos ténèbres intimes - et c'est la « descente » absurde, silencieuse mais nullement insensée d'*Igitur*... Bien avant la *Rêverie*, et comme s'il les forgeait à mesure qu'il bâtissait son *œuvre*, le poète s'est employé à esquisser les traits de ce théâtre « de rêve », ce théâtre pur et tout en abstraction, révélant le mystère de l'âme par un Symbolisme suggestif. En face d'une « fonction inerte de la scène », Mallarmé prône une ouverture sur l'esprit du spectateur - « scène intérieure » - par le pouvoir magique du texte poétique. Cette idée revient dans « Planches et feuillets » (1893)⁴⁸ :

Oui, en tant qu'un opéra sans accompagnement ni chant, mais parlé, maintenant le livre essaiera de suffire pour s'entr'ouvrir la scène intérieure et en chuchoter les échos (*IDD* : 227)

Bien qu'il reste « à mi-côte de la montagne sainte » (*IDD* : 176), comme l'écrit Mallarmé à la fin de son article, le drame musical de Wagner, dont, depuis Baudelaire,

⁴⁸ Cette section de « Crayonné au Théâtre » (*Divagations*) reprend les articles publiés par Mallarmé dans le *National Observer* du 10 juin et du 1^{er} juillet 1893.

on admire la synthèse de tous les arts, a, par un « singulier défi », ébranlé la scène française. Dans un contexte de mimétisme sclérosant, Wagner a enrichi le drame du « vivifiant effluve » de la musique, créant ainsi une « ambiance plus riche de rêverie ». L'adhésion trop immédiate du public, le recours au mythe, aux personnages et à la légende traditionnels sont autant d'aspects qui, par trop précis, paralysent le Rêve, « miracle » que doit, à ses yeux, susciter la scène. Plus que tout, dans une époque de « crise » - à la fois « exquise » et fondamentale -, qui n'est pas seulement poétique mais sociale, dans un temps donc de questionnement et de profonde rénovation de la littérature, c'est au langage des mots qu'il revient de « faire sa preuve », de rendre au théâtre sa dimension authentique et, ce faisant, de reconquérir, pour le langage artistique, son propre bien⁴⁹.

Malgré toute son aura d'idéalité, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français* représente ainsi un point de jonction entre l'idée de théâtre que Mallarmé porte en lui depuis *Hérodiade* et l'idéal du drame symboliste, dont il croit, manifestement, à la nécessité dans le contexte de crise et de révolution littéraires. Les quelques croisements intertextuels que nous avons proposés avec le théâtre de Maeterlinck nous montrent déjà une conception théâtrale qui converge, sommairement, en trois points principaux : l'épuration formelle, la dimension analytique et la perspective idéiste.

Sous cette perspective d'échos et de rapports, on ne saurait négliger le fait que Mallarmé revienne sur ses réflexions pour approfondir son idée de théâtre nouveau dans ses textes subséquents, notamment les « Notes sur le théâtre », publiées dans *La Revue Indépendante* entre novembre 1886 et juillet 1887. Cette époque où, au grand désespoir du maître français, on ne demande pas au théâtre d'être un lieu de méditation ou de révélation esthétique mais un solide divertissement, coïncide avec le « centre ardent »

⁴⁹ A ce propos, Paul Valéry note que Mallarmé « sortait des concerts plein d'une sublime jalousie. Il cherchait désespérément à trouver les moyens de reprendre pour notre art ce que la trop puissante Musique lui avait dérobé de merveille et d'importance » (Valéry, 1960 :1276).

de la recherche poétique de Maeterlinck, ses séjours parisiens, sa collaboration à *La Pléiade*, bref, son intégration dans la mouvance symboliste. Refusant le réalisme avec autant de véhémence que son aîné, le poète belge accuse les scènes de présenter « ce qu'il y a de plus superficiel dans la vie », ajoutant :

Le théâtre meurt entre les mains des vaudevillistes. Il est le plus arriéré de tous les arts » (Maeterlinck, 1985 : 166-167).

Avant de nous conduire aux textes programmatiques et de fiction théâtrale du Gantois, *Richard Wagner* nous achemine ainsi vers les articles de *La Revue Indépendante*, qui les précèdent, écrits par Mallarmé à l'instigation toujours d'Edouard Dujardin, également directeur de cette nouvelle revue.

2. Du rêve à la réalité : Mallarmé et les scènes parisiennes

[...] a peine se de demande-t-on si c'est la brute représentation d'un fait, qu'on voit là ou la mise au point du sens de ce fait (Mallarmé, *La Revue Indépendante*, janv. 1887, in *OC*, II : 287)

Au moment où Mallarmé accepte, en bon « reporter »⁵⁰, de tenir cette section théâtrale, il évoque à son ami le dilemme d'un tel travail. En effet, si écrire sur le théâtre lui permet, à nouveau, de faire « allusion [à ses] rêves », « parler du Théâtre contemporain » s'avère à ses yeux une « besogne [...] ingrate et pénible ».

Significativement, *Crayonné au théâtre* ouvre sur le sentiment de désespoir du poète qui s'est laissé entraîner au théâtre. Devant la facticité des faux cartons et des cartonnages, le poète s'en repent :

⁵⁰ Le terme est de Mallarmé dans la lettre dont il est question par la suite (*Corr.* III : 52-53)

Le désespoir en dernier lieu de mon Idée, qui s'accoude à quelque balcon lavé à la colle ou au carton pâte, regards perdus, traits à l'avance fatigués du néant, c'est que, pas du tout1 (*IDD* : 177)

Devant le « manque d'intérêt ou l'usage actuel du théâtre avec furie et magie drapés », le chroniqueur fait dès lors apparaître son incompatibilité vis-à-vis de sa fonction :

Allez-vous au théâtre ? – Non, presque jamais » : à mon interrogation cette réponse, par quiconque, de race singulier, artiste choie sa chimère hors des vulgarités [...] « Au reste, moi non plus (*IDD* : 183)

Choquant, en effet, à ses yeux de poète, est le climat délétère qui domine les scènes contemporaines, enfermées dans la peinture satisfaite de la réalité. Et le poète d'énoncer « ce phénomène cruel contemporain : être quelque part où l'on veut et s'y sentir étranger » (*IDD* : 223). Aveu significatif chez un auteur à qui le théâtre a inspiré de si hautes et admirables pages. Les attributs tels que « gratuite médiocrité » (184), « tissu de fausseté » (217), « artificielle élite » (223), « faux temple » (217)», « cité médiocre » (207), « faux cieux » (218), « art si grossier » (205), « théâtre borné » (214), « hargneux fait divers » (221) ou encore « fait divers en trompe l'œil » (230) traduisent bien la déception et le sentiment d' « incompatibilité » (183) entre l'idée exigeante de théâtre que le poète portait en lui et le monde trivial du fait divers et du théâtre de divertissement qui domine les scènes parisiennes.

Perplexité et ironie, inquiétude et sarcasme, anxiété et humour sont dans la trame des commentaires, comme celui-ci, où la définition du spectacle comme un aliment prend une tonalité quelque peu rabelaisienne :

[...] il a fallu, pour l'infatuation contemporaine, ériger, entre le gouffre de vaine faim et les générations, un simulacre approprié au besoin immédiat, ou l'art officiel qu'on peut aussi appeler vulgaire ; indiscutable, prêt à contenir par le voile basaltique du banal la poussée de cohue jubilant si peu qu'elle aperçoive une imagerie brute de sa divinité (*IDD* : 185).

Une telle caractérisation du public n'est pas un simple effet de rhétorique. A l'instar de l'adjectif « faux » - qui apparaît souvent associé au théâtre -, de nombreux vocables associés à l'ingestion - tels que « faim », « creuse », « gueule », « infatuation » - reviennent pour décrire l'horizon d'attente passif et paresseux des spectateurs. Leur abrutissante satisfaction est suggérée par l'image emblématique - par ailleurs récurrente - du bâillement:

[...] un bâillement qui est la suprême, presque ingénue et la plus solitaire protestation [de] l'horreur radieuse et visible (*IDD* : 178)

Ce sentiment de dégradation et de dédain se maintient jusqu'à la perplexité. Le chroniqueur est incisif :

Quiconque s'aventure dans un théâtre contemporain et réel [...] est puni du châtiment de toutes les compromissions ; si c'est un homme de goût, par son incapacité à n'applaudir (*IDD* : 178-179).

Les réflexions, les positions et les propositions du poète apparaissent dans un contexte d'une rébellion symboliste vis-à-vis du théâtre conventionnel, mais aussi vis-à-vis des propositions des naturalistes, eux-mêmes rénovateurs de la scène. Il nous semble dès lors important de rappeler le panorama du théâtre en vogue à cette époque.

2.1. Un théâtre en chair et en verbe

En un temps qui, comme nous le savons, est de massification de la culture⁵¹, « l'apothéose du vaudeville » et la « diversité du genre »⁵² sont des données incontournables. Mais, en même temps, une dynamique d'avant-garde se forme, qui souligne la situation de « crise » du théâtre contemporain et en appelle à un profond renouveau de l'art dramatique. Les textes de Mallarmé surgissent ainsi au cœur des ces

⁵¹ Voir dans le chapitre premier, la section « Les défis de la crise ».

⁵² Voir Alain Viala (dir.), 1997 : 361-379.

« riches années 1880 » et de « crise du drame [...] à l'époque naturalo-symboliste », selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac (Sarrazac, 1999 : 53), à l'époque où se développe un courant symboliste de réaction au théâtre pour défendre, comme l'a montré Christophe Charle « les valeurs littéraires pures, contre les pressions du marché et le mercantilisme » (1979 : 172).

Une des questions essentielles est, en effet, celle du goût du public et notamment du grand public bourgeois, qui influe de façon non négligeable sur le répertoire et les structures théâtrales, que l'on voulait promptes à satisfaire la quête de divertissement de ce public de plus en plus détenteur du pouvoir économique. Dans son essai sur *Le Théâtre Symboliste*, Gisèle Marie décrit la situation du « Théâtre de Boulevard » :

Une société positive, pénétrée de matérialisme, se gorgeait d'érotisme bourgeois, cherchait une distraction dans les histoires d'adultère, le fait divers du moment ; bref le tableau vivant d'un monde avide et jouisseur, dont les impératifs étaient dictés surtout par l'intérêt, le respect de l'argent et des honneurs, fussent-ils frelatés (Marie 1973 : 57).

Le théâtre subit ainsi la pression flagrante de la bourgeoisie dominante. Son influence sur la production littéraire est bien mise en évidence, dans une perspective sociologique, par Christophe Charle dans *La crise littéraire à l'époque du Naturalisme*, dont il a déjà été question plus haut :

Institution sociale bourgeoise, il [le théâtre] est en effet entouré de tous les écrans possibles pour chasser tout ce qui remet en cause ses finalités fondamentales qui sont de distraire un public socialement typé (Charle, 1979 : 114).

Autrefois érudit, puis antique lieu d'ostentation du pouvoir monarchique, le théâtre est devenu un lieu social « conforme à l'éthos bourgeois », observe Christophe Charle (1979 : *idem*). On le fréquente pour rencontrer des gens, pour faire des affaires, voire, tout simplement, pour « se montrer ». Toujours dans ses analyses socio-historiques du champ littéraire de l'époque, l'auteur observe: « pour le public bourgeois

fréquenter des spectacles théâtraux, constitue un signe essentiel d'appartenance de classe » (1979 : 39).

Né au carrefour entre la tradition bien présente des *vaudevilles* légers, issus de l'époque romantique, des comédies de mœurs et de caractères, de tradition classique, et l'horizon d'attente du public, ce théâtre « faste » reflète ainsi l'image effervescente de cette nouvelle société « moderne ». La scène devient le lieu où, saisie dans sa réalité, la vie est rendue avec une vérité trop générale pour ne pas dépasser l'anecdote - élément honni par les symbolistes, Mallarmé en premier.

Prenant la classe bourgeoise comme public cible, les pièces associent deux ressorts dramatiques indispensables à la réussite et à l'efficacité : le rire et la moralité. Outre ces objectifs complaisants et moralisateurs, un autre principe, de fonctionnalité indéniable, influe largement sur l'orientation du théâtre : le profit potentiel que ce nouveau « commerce » représente dans l'économie du marché. En 1894, dans *La crise théâtrale*, Jacques Dubois constate la dynamique qui caractérise le milieu :

Le théâtre actuel est une affaire, un commerce, un moyen de gagner de l'argent : son organisation est semblable à celle d'une fabrique, d'une usine quelconque

Et il ajoute :

Un théâtre est avant tout une affaire commerciale⁵³.

Si le principe est celui-ci, c'est que le public est différent. Alors qu'aux siècles précédents, les pièces de théâtre s'adressaient à la noblesse et à la haute bourgeoisie, à la fin du XIX^{ème} siècle, c'est surtout la moyenne et la petite bourgeoisie qui accourent aux salles de théâtre. Emile Zola, qui, dans *Le Naturalisme au théâtre* (1881), se heurte aux principes qui régissent le milieu, constate ainsi l'échec de l'adaptation théâtrale de

⁵³ J. Dubois, *La crise théâtrale* (1894), cité par Christophe Charle (1979 : 114).

Pot Bouille, en prenant compte des caractéristiques de ce nouveau public, de plus en plus détenteur du pouvoir économique :

Le succès a été très gros mais la bourgeoisie boude et c'est la bourgeoisie qui paie [...] ces gaillards-là refusent de lâcher leurs écus pour s'entendre dire des choses désagréables⁵⁴.

Les « maîtres de la scène » du moment sont Dumas fils, Emile Augier, Victorien Sardou ou Eugène Labiche dont les oeuvres, rappelle Henry Becque dans ses *Souvenirs d'un auteur dramatique* (1895), sont « chiffrées par des deux cents, trois cents et même cinq cent représentations » (Charle, 1979 : 116). Leurs pièces traduisent un nouvelle thématique sociale inspirée, en grande partie, des mutations de la civilisation industrielle (l'exode, l'adaptation à la ville, le triangle amoureux, la recherche de fortune, etc..). D'un point de vue formel, l'intrigue devait obéir à un schéma linéaire, qui avait pour but de faciliter la saisie du spectacle. Lieux-communs, *qui pro quo*, excès mélodramatiques ou autres situations relevant du « *fait divers* » - autant de procédés dramatiques de mise en représentation du quotidien banal. Quant au personnage, celui-ci se présentait généralement comme un personnage type⁵⁵, fixé par toute une tradition. Il amenait sur les planches une reproduction stéréotypée de la personne de la réalité, dans ses éléments vestimentaires, dans ses gestes, dans ses postures et dans son langage habituel. Pour se montrer à la hauteur de cette performance « ostentatoire », les comédiens devaient dominer, dans toute leur gloire, la scène, et jouer « fort », non seulement pour « toucher » le public, mais aussi pour couvrir le bruit de la salle. Les décors contribuent également à ce souci réaliste, les

⁵⁴ Cité d'après Christophe Charle (1979 : 128).

⁵⁵ Un personnage type est « [...] un personnage conventionnel possédant les caractéristiques physiques, physiologiques ou morales connues d'avance par le public et constantes, pendant toute la pièce ; ces caractéristiques sont fixées par la tradition littéraire (le bandit au grand coeur, la bonne prostituée, le fanfaron...) » . P. Pavis, 2000 : 60.

accessoires, les meubles et les objets sur scène devant se donner à voir comme la réalité.

Tant de réalisme scandalisa Mallarmé, depuis longtemps partisan d'un théâtre de l'âme et de l'idée et, par là même, relevant d'une poétique du mystère. Dans sa tâche de chroniqueur, Mallarmé s'est vu avant tout heurté à l'« artificielle élite », qui composait la salle, ces spectateurs :

Conscients d'être là pour regarder [sinon le prodige de *Soi ou la Fête !* du moins] eux-mêmes ainsi qu'il se connaissent dans la rue ou à la maison, voilà au piteux lever de la toile de pourpre peinte qu'ils envahirent, les plus impatients, le proscenium, agréant de s'y comporter ainsi qu'au quotidiennement et partout : ils salueraient, causeraient à voix superficielle de riens dont avec précaution est faite leur existence durant quoi les autres demeurés en la salle se plaindraient [...] à sourire à l'intrusion sur le plancher... (IDD : 208).

Le poète n'a qu'une certitude. Le théâtre contemporain « n'est qu'un simulacre approprié au besoin immédiat ».

2.2 Du divertissement à la « tranche de vie »

Ce « théâtre de boulevard » triomphait pourtant à l'époque où les naturalistes accusaient le déclin du drame et proclamaient un « impérieux besoin de renouveau », selon le mot d'Antoine en 1890. « Voici trois ans, écrit Emile Zola en 1881 dans *Le Naturalisme au théâtre*, que je ne cesse de répéter que le drame se meurt, que le drame est mort ».

Accusant la facture conventionnelle et l'irréalisme du théâtre de boulevard, les naturalistes apportent au théâtre la notion de « tranche de vie »⁵⁶, forgée par l'auteur et théoricien naturaliste Jean Jullien qui est « pionnier dans l'aventure de la scène

⁵⁶ « Une pièce est une tranche de vie mise en scène avec art » affirme-t-il en août 1890 dans *Art et Critique* (cité d'après Sarrazac, (org) 1999 : 32).

expérimentale du théâtre Libre », comme l'a mis en évidence David Lescot dans son article « Jean Jullien : théorie et pratique d'un théâtre vivant » (Lescot, 1999: 31). Défenseur d'un drame vivant qui serait « la synthèse de la vie par l'art » (*idem*), cet auteur se détache dès lors du Naturalisme de Zola par sa « conception de la vie, qu'il ne peut se résoudre à appréhender par le biais d'une méthode empirique ou scientifique », toujours selon David Lescot (*idem* : 32).

C'est avec les mêmes éléments qui ont fait le succès de ses romans - la misère du peuple, liée à l'évolution sociale comme à l'influence du milieu, des instincts et de l'ascendance héréditaire dans la destinée humaine - que Zola entend à cette occasion dépasser le psychologisme traditionnel en faveur de la physiologie. Sa visée théâtrale fait pendant au *Roman expérimental*, que Zola définissait comme « la littérature de notre âge scientifique ». Depuis 1876 en effet, Zola élaborait un modèle dramatique associé à la conception positiviste et à la méthode « naturelle » alimentée par les récentes découvertes évolutionnistes, également mise en pratique dans ses romans. Il devient ainsi, comme le remarque Jean-Jacques Roubine, « le plus fameux théoricien de la scène dite *naturaliste* » (Roubine, 1990 : 97), et, il se trouve, par conséquent, en butte aux attaques des symbolistes.

Intransigente par son exigence scientifique et par son obsession de l'objectivité, l'entreprise de Zola a le mérite d'affranchir la scène d'une tradition pesante de conventions scéniques. Dès 1865, Zola prend position contre le théâtre « bourgeois ». Les pièces de Victorien Sardou, celles de Dumas et d'Augier, sont la cible de ses commentaires mordants⁵⁷. Son opinion du vaudeville très à la mode à cette époque, n'est guère complaisante, l'auteur y critiquant la perpétuation d'une « tradition du champ de foire » (Hubert, 1988 : 140). Exposé à partir de 1876 dans sa « Revue

⁵⁷ Voir à ce propos l'article de Catherine Naugrette-Christophe, « La mise en crise du drame par la mise en scène », in Sarrazac (org), 1999 : 130-140).

dramatique» du *Bien Public*, puis du *Voltaire*, son programme devient rapidement une véritable bataille pour le théâtre naturaliste. C'est d'ailleurs sous le titre *Le Naturalisme au théâtre* qu'il réunit ses articles en 1881.

Ses divergences et ses oppositions avec le critique de théâtre F. Sarcey, qui défend le théâtre en vogue, ont animé le discours critique de l'époque. Dans *Le Naturalisme au théâtre*, Zola accuse son congénère de perpétuer un modèle caduc. A ses yeux, l'idée conventionnelle de théâtre défendue par Sarcey s'avère incapable de saisir la réalité humaine d'une société dont les modifications sont visibles. L'auteur naturaliste prône un théâtre qui reflète la société dans son évolution :

Comment un homme de l'intelligence de M. Sarcey ne tient-il pas compte du mouvement qui transforme continuellement le théâtre ? Il est très lettré, très érudit ; il connaît comme pas un notre répertoire ancien et moderne ; il a tous les documents pour suivre l'évolution qui s'est produite et qui continue [...] Au lieu de s'enfermer dans une rhétorique étroite, au lieu de ne voir dans le théâtre qu'un genre soumis à des lois, pourquoi n'ouvre-t-il pas sa fenêtre toute grande et ne considère-t-il pas le théâtre comme un produit humain, variant avec les sociétés, s'élargissant avec les sciences...(Borie, Rougemont, Schérer, 1982 : 221).

Or, s'il critique la soumission du genre à des règles et à des lois, son théâtre naturaliste ne préconise pas moins de contraintes. Il préconise la notion de drame « vivant », « produit humain » de la société, qui reprendrait l'être dans la réalité de son milieu et de sa physiologie. A l'encontre de la fulgurance romantique⁵⁸, son idée de *simplicité* trouve ses origines dans la tragédie antique :

[...] revenir à la simplicité de l'action et à l'étude psychologique et physiologique des personnages. Le cadre tragique ainsi entendu est excellent : un fait se déroulant dans sa réalité et soulevant chez les personnages des passions et des sentiments, dont l'analyse exacte serait le seul intérêt de la pièce. Et cela dans le milieu contemporain, avec le peuple qui nous entoure (*idem* : 220)

⁵⁸ Dans sa « Lettre à la jeunesse » il condamne avec véhémence l'emphase déclamatoire des acteurs romantiques, qu'il caractérise de « pantins au ventre bourré de son ».

C'est dans le but de faire jouer ces pièces naturalistes qu'Antoine, ancien employé du gaz fonde, en mars 1887, le « Théâtre Libre », qui montera un grand nombre de pièces naturalistes. Comme l'a montré Catherine Naugrette-Christophe dans son article « la mise en crise du drame par la mise en scène », Antoine reste associé à d'importantes « avancées de la mise en scène en termes de plantation et de progrès techniques » (Naugrette-Christophe, 1999 : 133) inséparables des progrès scientifiques, notamment le gaz et l'électricité⁵⁹. Délaissant le jeu statique et la déclamation ampoulée en vogue, Antoine amène au théâtre un souci de réalisme absent jusqu'alors. Il cherche la précision du détail et dirige ses acteurs dans le sens de l'imitation la plus fidèle de la réalité, comme le préconisait Zola. Les comédiens doivent *vivre* leurs rôles afin que « la vie des personnages soit le plus possible pénétrée du monde qui les entoure : transposition théâtrale de l'évocation d'un *milieu* » (Benhamou, 1999 : 19). Le but est de donner au spectateur l'illusion d'assister à une « tranche de vie ». Cet acteur et metteur en scène français fait par ailleurs figure de pionnier, en révélant en France des pièces comme *Mademoiselle Julie* de Strindberg, *Les Revenants* d'Ibsen ou *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï, dont la thématique de l'angoisse, de l'inquiétude et de la fatalité moderne s'accorde avec le climat de fatalité moderne des pièces de Maeterlinck, même si l'œuvre d'Ibsen a surtout été reçue à l'époque comme l'expression d'un Naturalisme idéalisé⁶⁰. Le poète belge, partisan avant tout d'un dialogue théâtral susceptible d'épouser les « lois lentes discrètes et silencieuses de la vie » (*O*, I : 491), comme il l'écrit dans *Le Tragique quotidien*, a, quant à lui, discerné dans *Solness le constructeur*, un « dialogue de second degré » bien plus tragique que

⁵⁹ Sur les réformes importantes de la scène introduites par ce metteur en scène voir également Jean-Pierre Sarrazac et Philippe Marcerou, *Antoine, l'invention de la mise en scène* (1999).

⁶⁰ Adrien Wagnon se fait le porte parole de cette interprétation, écrivant à la *revue Internationale* qu'Ibsen est un « réaliste mais aussi un poète qui connaît les vrais sources du tragique ». Cité d'après Marcel Postic, 1970 : 41. Et Jules Lemaître note à son tour dans *Les contemporains* « l'accent nouveau » avec lequel les Scandinaves suggèrent le mystère de la destinée humaine (*Idem*).

celui de la « vie extérieure » (*O*, I : 493), proche de sa propre conception du langage dramatique, comme nous le montrerons plus loin.

Pour mieux ressaisir l'impérieuse « tranche de vie », il fallait privilégier des décors naturalistes jusque dans les moindres détails ; des costumes et des ornements authentiques⁶¹. Il ne s'agissait pas seulement de bannir l'artifice mais d'installer les personnages dans un cadre de références conforme aux images mentales et aux stéréotypes culturels qui préexistaient à la pièce :

Si nous ne retournons pas au décor abstrait, poursuit-il, c'est que nous ne le pouvons pas, tout bonnement. Il n'y a pas le moindre engouement dans notre fait. Le décor exact s'est imposé de lui-même, peu à peu, comme le costume exact. Ce n'est pas une affaire de mode, c'est une affaire d'évolution humaine et sociale (*idem, ibidem*)

La scène devait répondre aux revendications de vérité et de réalité qui constituaient, à ses yeux, le ressort fondamental du théâtre naturaliste. L'auteur du *Naturalisme au théâtre* recommande avec véhémence :

Prenez donc le milieu contemporain, et tâchez d'y faire vivre les hommes : vous écrirez de belles œuvres [...] par exemple le père Goriot, le père qui donne ses entrailles à ses filles, une figure si énorme de vérité et d'amour...(Borie, Rougemont, Schérer, 1982 : 219).

Le même souci d'authenticité devait régir le travail des acteurs. Ces derniers devaient dès lors représenter le vrai et le vécu de la façon la plus directe et immédiate. Il s'agissait de corroborer le mieux possible, chez le personnage, l'effet de réel recherché par les décors et les costumes. Zola préconise ainsi que les acteurs « ne jouent pas mais vivent devant le public ». Antoine ne dit pas autre chose. Dans sa « Causerie sur la mise en scène » (1903), évoquant « le meilleur de [son] personnel théâtral », le metteur en scène naturaliste soutient que les comédiens « ne 'disent' pas,

⁶¹ Pour Zola, ceux-ci ont la même fonction que les descriptions dans les romans. Voir Alain Viala (dir.), *op.cit.* 394 et suiv.

mais ils vivent leurs [...] personnages, ils nous en présentent docilement tous les aspects, aussi bien matériels que moraux » (Borie, Rougemont, Schérer, 1982 : 230).

Cette volonté de représenter ce qui serait, aux yeux de Zola, « le drame vrai de la société moderne » (*idem, ibidem* : 218) peut dès lors se révéler incompatible avec le « jeu du théâtre » inhérent au genre dramatique, depuis ses origines, et qui en fait sa spécificité par rapport au texte dramatique. A ce propos, Marie-Claude Hubert rappelle avec pertinence l'avertissement « Au lecteur » que Molière plaçait en tête de *L'amour médecin* (Hubert, 1988 : 5). En voulant « substituer la réalité à sa représentation », en voulant « recréer sur scène la vie authentique, refusant toute stylisation » écrit Marie Claude Hubert dans ses pages sur « Le théâtre Naturaliste », Zola finit par « nier[r] la théâtralité » (Hubert, 1988 : 40).

2.3 D'une antinomie à l'autre - les avatars de l'absolu

A l'évidence, la négation du « jeu » esthétique que présuppose la conception réaliste et mimétique du théâtre zolien réduit la représentation à la reproduction, la fiction au fait ; le texte à un instrument, le langage au prosaïsme le plus élémentaire et, qui plus, la littérature - à laquelle, depuis toujours, Mallarmé attribue une fonction éminemment poétique - à la conjonction de toutes ces prérogatives dans le but de démontrer une thèse. Il peut être intéressant de découvrir à présent les réactions de Mallarmé devant les pièces auxquelles il a assisté. L'entreprise de Zola est celle qui a suscité le plus de réserves de la part de Mallarmé. Comme on a déjà pu l'observer, le poète de la rue de Rome n'était pas un ennemi littéraire de Zola : il a apprécié la qualité littéraire de *La Conquête de Plassans*, il a mis en valeur le courage civique de l'auteur de « J'accuse lors de l'affaire Dreyfus. Mais il ne peut être d'accord avec sa conception

« évocatoire » de la littérature. On a vu Mallarmé associer le nom de Zola comme contre-exemple de « véritable littérature »⁶².

Le 16 avril 1887, le théâtre du Vaudeville fait jouer *Renée*, drame adapté par Zola lui-même de son roman *La Curée*. Dans son appréciation critique, Mallarmé signale la linéarité du représentant du Naturalisme, qu'il qualifie d'ailleurs comme « un homme de vue si simple » (*IDD* : 215). En se proposant de peindre avec exactitude la société, Zola s'en est tenu à la foule, à la masse humaine, au détriment de l'individualité. Il a ainsi créé des personnages sans densité, des « caractères » qu'il donne à voir de façon brutale et immédiate. Guidé par la réalité des personnages, le spectateur ne peut que se mettre à l'unisson, prolongeant ainsi, en termes d'attitude réceptive, celle-là même du théâtre conventionnel sur lequel Zola tirait à boules rouges :

L'adaptation par le romancier, d'un tome de son œuvre, cause, sur ce qui prend place très désintéressé, un effet de pièce succédant à celles fournies par le théâtre, dit de genre

[...]

Ce voile conventionnel qui, ton, concept, etc...., erre dans toute salle, accrochant aux cristaux, perspicaces eux-mêmes son tissu de fausseté et ne découvre que banale la scène [...] et ingénus, morbides, surnois, brutaux, avec une nudité d'allure bien dans la franchise classique, se montrent des caractères (*IDD* : 217).

La critique vis-à-vis de la « franchise classique » se rapporte plus précisément au dialogue, qu'il considère désuet parce que construit selon les modèles imitatifs de Corneille et Racine. Partisan d'un drame idéal qui serait « Mystère », Mallarmé met ainsi à nu un « théâtre classique à l'éloquent débat ininterrompu [...] statuaire égal [...] d'une époque retenue d'inventer malgré sa nature prête » (*IDD* : 228). L'expression « tissu de fausseté », dans la citation qui précède, est également significative. Dans un

⁶² Nous rappelons ce passage déjà cité dans la mesure où l'adjectif « véritable », établi, par contraste, des rapprochements avec celui de « faussé » dans le commentaire de *Renée* : « Zola – dit Mallarmé à Jules Huret - a fait moins, à vrai dire, de véritable littérature que de l'art évocatoire, en se servant, le moins qu'il est possible, des éléments littéraires ; il a pris les mots, c'est vrai, mais c'est tout ; le reste provient de sa merveilleuse organisation et se répercute tout de suite dans l'esprit de la foule [...] Mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela : les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports... (*IDD* : 395).

autre article, où il est question de l'œuvre de Becque - vis-à-vis de laquelle, Mallarmé manifeste pourtant plusieurs réserves - un mot de ce même champ lexical revient pour mettre en relief certain trait nouveau et poétique de ce dramaturge. Le poète de la Rue de Rome y décrypte en effet une dimension poétique, d'autant plus fine qu'elle est musicale, latente - « une touche de poésie dans l'instrumentale conduite des timbres du dialogue [...] qui fait penser à l'exécution par une musique de chambre de quelque fin concerto de tonalité neutre », tout à l'opposé de la tendance contemporaine de « tout le théâtre faussé par une thèse et aveuli jusqu'à l'étalage de chromolithographies » (*IDD* : 210).

Si l'on retrouve également des annotations positives à la représentation de *Numa Roumestan* d'Alphonse Daudet, à laquelle Mallarmé a assisté à l'Odéon, le 15 février 1887, c'est qu'il y distingue un drame sans représentation dramatique proprement dite, un jeu nuancé très équilibré entre l'écrit et le joué :

[...] une délicieuse ambiguïté entre l'écrit et le joué, ni l'un tout à fait ni l'autre qui verse, le volume presque à part, l'impression qu'on n'est pas tout à fait devant la rampe (*IDD* : 213).

Ce qui retient en particulier notre attention ici est l'évocation d'une autre représentation, une sorte de vision, proche du rêve, comme un glissement des formes extérieures, qui se manifestent sur scène avec celles qui se jouent dans un espace intérieur, celui du songe ou de la rêverie. Aussi le poète ferme-t-il les yeux pour s'abstraire de la scène, du corps de l'acteur, de la matérialité du décor au profit de l'immatérialité de la seule scène qui vaille : celle de l'esprit. Maeterlinck ne dira pas autre chose, quand, dans ses *Menus Propos*, il accuse « le spectre d'un acteur de [de] détériorer [Hamlet] et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves » (*O*, I : 458).

Comment sortir du carcan de ce théâtre caractérisé par le matérialisme, par l'éclipse de l'imagination et de la « magie », et, surtout, par l'avitissement du langage ? Comment, en face de « tous [ces] cultes artificiels et poncifs » (*IDD* : 185), jeter les bases d'un nouveau théâtre conforme aux valeurs du mystère et du rêve dont l'esthétique aurait une résonance métaphysique, comme il l'avait déjà prôné dans *Richard Wagner* ?

Il n'était pas question, pour Mallarmé, de renoncer à son théâtre idéal, dépouillé dans sa forme, suggestif dans son dire, métaphysique dans sa portée, et encore moins d'abaisser son idée à un théâtre de « l'étude des bassesses et des héroïsmes inspirés par la vie courante » mis à nu par Camille Mauclair (1892 : 307). Le théâtre reste, dans l'esprit de notre poète, « un milieu de sublime nature » (*IDD* : 206), même si « l'époque le montre dégradé ». Aussi, entre ses commentaires, parfois mordants, ces textes critiques sont pour lui l'occasion de relancer les défis qu'il n'avait pu accomplir avec *Hérodiade*, *Igitur*, *Le Faune* - et qui, comme nous le savons, l'avaient mis sur le chemin du grand œuvre :

Non, écrit-il, je m'y sentirais trop riche en regrets de ce dont il restait beau et point sacrilège de simplement suggérer la splendeur (*IDD* : 206).

Dans le sillage de *Richard Wagner*, Mallarmé entend régénérer la scène dramatique par le principe de l'abstraction. Il préconise ainsi

[...] un œuvre restreint et parfait, mais un œuvre parce que d'un art y tient (*IDD* : 210).

C'est toujours au nom du rêve et de l'abstraction qu'il condamne le principe d'exactitude ou de vraisemblance du personnage. Quelle part de co-création, pour le spectateur, quand tout est montré ?

Par une mentale opération et point d'autre, [...] je m'adonne à abstraire la physionomie, sans le déplaisir d'un visage exact penché, hors la

rampe, sur ma source ou âme (*IDD* : 212).

S'interrogeant plus particulièrement sur la présence scénique des acteurs, fondée sur des habitudes d'exhibition rhétorique et gestuelle, le critique arrive à cette curieuse constatation :

Le sot bavarde sans rien dire, et errer de même à l'exclusion d'un goût notoire pour la prolixité et précisément afin de ne pas exprimer quelque chose (*IDD* : 184).

A ce « verbiage [...] Fléau omnipotent » (*idem*), Mallarmé oppose sa conception de langage essentiel et mystérieux, enserrant des virtualités qui invitent à « lever le rideau » du sens. Il tient au spectateur de s'installer - à son tour - à l'intérieur du texte pour dévoiler :

[...] les mille éléments de beauté pressés d'accourir et de s'ordonner dans leur valeur essentielle [...] tous gisements épars, ignorés et flottants... (*IDD* : 234).

Or, le langage, le texte, ce qui intéresse réellement, a été sacrifié au nom du principe de réalité, de matérialité et d'artifice qui commande le jeu de la représentation, encouragé par un public paresseux.

Avec l'impudence de faits divers ou du trompe-l'oeil emplir le théâtre et exclure la Poésie, ses jeux, sublimités (espoir toujours chez un spectateur), ne me semble besogne pire que la montrer en tant que je ne sais quoi de spécial au bâillement (*IDD* : 230).

Aussi, dans son rôle de critique, Mallarmé ressent-il la nostalgie de ses plaisirs de lecteur. La représentation des *Honnêtes femmes* de Becque, à laquelle il a assisté en décembre 1886, n'a rien ajouté à la lecture :

Je fais peu de différence [...] entre l'admiration que garde ma mémoire d'une lecture de la comédie de Becque [...] et le plaisir tiré de sa reprise hier (*IDD* : 208-209).

Pris tout entier dans « l'engrenage théâtral » (*IDD* : 185) de l'efficacité raisonnable et réaliste du mimétisme et de l'immédiateté - au détriment du texte et de l'imagination -, un tel spectacle est détourné de ses fins véritables :

Autre chose me déconcerte que de menus détails infiniment malaisés à régler et discutables [...] un mode d'intelligence particulier au lieu parisien même où s'installe [...] l'erreur du Théâtre-Français (*IDD* : 188)

L'erreur tient, essentiellement, au caractère immédiat, fondé sur l'imitation de la réalité qui caractérise la plupart des pièces jouées, ce qui aboutit à présenter sur scène des figures calquées sur le quotidien, sans profondeur aucune. Un tel réalisme est à ses yeux déconcertant, voire anachronique - « Le théâtre de moeurs récent confine à l'ancien » accuse-t-il (*IDD* : 266). Dans sa chronique de février 1887, Mallarmé prend exemple sur les personnages de Sardou qui « appuyant sur des moi de rencontre, *nommément*⁶³ il en fait Monsieur un tel, Madame un tel » et, en conséquence, « satisfait à la badauderie sans présenter, d'après la haute esthétique d'essentielles figures » (*OC*, II : 287). Le poète va plus loin, lorsqu'il accuse le théâtre de Sardou de dégrader ses impressions de lecture :

M. Sardou, à qui l'on sait une dextérité grande, est l'homme qui, souvent, me paraît plus qu'aucun, offusquer de l'opacité vaine de ses fantoches, la lumière éparse comme une frémissante pensée à l'ascension du rideau (*idem*)

C'est ce que Maeterlinck, comme nous le verrons par la suite, soutiendra à l'avènement de son théâtre, en dénonçant l'absence de dimension scénique des chefs d'œuvre de l'humanité.

Comme il l'avait déjà préconisé dans *Richard Wagner*, il n'est pas nécessaire, pour Mallarmé, d'encombrer la scène avec des décors, accessoires et costumes pour faire du théâtre. Il s'érige à ce propos contre la « traditionnelle plantation de décors permanents » (*IDD* : 200) qui matérialisent brutalement la scène et interposent une

⁶³ Nous soulignons en raison du lien que ce choix de l'adverbe établit avec le célèbre postulat de Mallarmé « nommer c'est supprimer les trois quarts de la jouissance d'un poème [...] suggérer, voilà le rêve ».

réalité qui éreinte l'imagination du spectateur - aspect sur lequel le poète avait également forcé la note dans *Richard Wagner*, où, déjà, le public lui était apparu « aux prises avec un simulacre ».

A quoi bon le décor, s'il ne maintient l'image : le traducteur humain n'a, poétiquement, qu'à subir et rendre cette hantise (*IDD* : 225).

Le dépouillement du décor n'est pas le refus du décor tout court. Dans ses « Notes sur le théâtre », on trouve une référence très favorable à une reprise de *Hamlet*, en septembre 1886. A l'encontre d'autres représentations banales et fastidieuses qui ont confiné un personnage si profond et si complexe (« juvénile ombre de tous ») à une anecdote collective « incarnation brutale contemporaine », Mounet-Sully a, aux yeux de Mallarmé, réussi à envelopper cette représentation de l'aura d'abstraction idéal pour que la pièce acquière la dimension intérieure qu'il considère essentielle. Elle lui apparaît « si bien façonnée selon le théâtre de l'esprit » (*IDD* : 188), parce que c'est l'imagination et non la matérialité du décor ou des acteurs qui est au premier plan. Par « je ne sais quel effacement subtil et fané » (*idem*, 189), le jeu « solennel » des acteurs, la conception du décor et de l'espace scéniques, ont encadré la représentation scénique d'une dimension essentiellement symbolique, qui s'harmonise avec la dimension métaphysique de la pièce. Le chroniqueur salue en cette représentation non mimétique un metteur en scène qui a réussi à représenter un « Hamlet étranger à tous les lieux » (*IDD* : 189-190), et donc « remettre tout en place seul par l'exorcisme d'un geste annulant l'influence pernicieuse de la Maison », ajoutant plus loin, « Mime, penseur, le tragédien interprète Hamlet en souverain plastique et mental » (*idem*, 190).

Cette référence à Shakespeare est d'autant plus intéressante qu'elle apparaît, sous la plume critique de Zola, à titre de contre-exemple. Ses conventions de décor,

contraires à la réalité du XIX^{ème} siècle, sont un anachronisme à proscrire de son « drame vivant »:

Nous ne pouvons pas plus revenir aux écriteaux de Shakespeare, que nous ne pouvons revivre au seizième siècle. Cela nous est défendu. Sans doute des chefs d'œuvre ont poussé dans cette convention du décor ; car ils étaient là comme leur sol naturel ; mais ce sol n'est plus le nôtre, et je défie un auteur dramatique d'aujourd'hui de rien créer de vivant, s'il ne plante pas solidement son œuvre dans notre terre du dix-neuvième siècle (Borie, Rougemont, Schérer, 1982 : 220).

Une tout autre vérité, de tous autres soucis et, surtout, un tout esprit anime les pages de « Crayonné au Théâtre ». Mallarmé, qui « s'effarouche de la réalité d'un interprète », consacre de subtils commentaires à la performance de la Danseuse dont la performance recèle les qualités de la poésie. Cette idée déjà présente dans *Richard Wagner* par l'éloge de la Danse, « capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'idée (IDD : 169), se retrouve dans la chronique de décembre 1886. Le critique y retrouve « la nudité de ses concepts », dans la mesure ou tout mimétisme disparaît. Ainsi la « danseuse [...] n'est *pas une femme* mais une métaphore » (IDD : 192). Ses pas mêmes suggèrent « une synthèse mobile en son incessante ubiquité » (*idem*) que le poète se plaît à déchiffrer par la loi de « l'universelle analogie ».

C'est plus précisément dans le jeu du Mime que le poète français retrouve un certain nombre de principes qu'il considère essentiels au théâtre : une scène épurée, *l'idée* au détriment de la chose, la vision au détriment de la vue, l'allusion et la fiction comme seul centre d'intérêt - au détriment, donc, de la représentation directe - qui n'est qu'une « apparence fausse de présent » :

La scène n'illustre que l'idée, non une action effective, par un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir: ici devant, là remémorant, au futur, au passé, - sous une apparence fausse de présent -.

Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une perpétuelle allusion: il s'installe autrement un milieu pur de fiction (*IDD* : 205).

Le théâtre sera donc, comme la poésie, la danse ou la musique, l'art de suggérer la notion pure, *l'Idée de la chose*, sa forme disons esthétique, autre donc et plus profonde que l'apparence du réel. La *perpétuelle allusion* est alors une nécessité, un élément constituant de toute démarche fictionnelle. Pour être saisi dans ses possibilités évocatrices, le théâtre exige un dire qui se détourne du sens immédiat. Le théâtre doit ainsi suivre le mouvement de mystère dans les lettres, celui qui permet que la fleur, transposée, devienne « l'absente de tous bouquets », c'est-à-dire la fleur idéale. Dans *Richard Wagner*, Mallarmé prônait un théâtre se détournant du « type préalable, pour qu'en émane la surprise » et, dans « Toast funèbre », il écrivait, avec des majuscules expressives « Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom » (*OC*, I : 27).

Dans ses « Notes sur le théâtre » Mallarmé revient sur cette poétique du mystère - qui, nous l'avons montré, a présidé à l'écriture d'*Hérodias*, à celle d'*Igitur*, au *Livre...* Le poète semble avoir maintenu, en toute conscience, son héroïne première au nom « comme une grenade ouverte » et « à l'attitude étrange du mystère » à l'horizon de sa recherche poétique. Avec une distance de plus de vingt ans, il affirme quelle doit être la motivation du spectateur :

La scène est [...] la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur (*IDD* : 206).

Ce théâtre qui restait à faire est encore, à l'image de l'œuvre dramatique antérieure, manifestation d'une métaphysique - il a comme dessein suprême « l'explication de l'homme ». Le poète le réaffirme ici avec force :

Le Théâtre est d'essence supérieure. Autrement, évasif desservant du culte qu'il faut l'autorité d'un dieu ou un acquiescement entier de la foule pour installer, selon le principe, s'attarderait-on à lui dédier ces notes ! (*IDD* : 205).

En dépit de toutes les ambiguïtés, Mallarmé maintient une certitude : la quête d'originalité - et d'origine - du théâtre futur devra ressortir d'une poétique du Mystère.

Ainsi l'énonce-t-il pour le théâtre :

Remplacez Vaudeville par Mystère, soit une tétralogie multiple elle-même se déployant parallèlement à un cycle d'ans recommencé et tenez que le texte en soit incorruptible comme la loi : voilà presque ! (*IDD* : 205).

Et le critique de définir, à contresens de la peinture de « caractères [...] avec une nudité d'allure bien dans la franchise classique » (*IDD* : 217), ce qu'il dénomme « une théorie tragique actuelle » :

Le drame latent ne se manifeste que par une déchirure, affirmant l'irréductibilité de nos instincts (*idem*).

La rénovation du théâtre contemporain passe, ainsi et essentiellement, aux yeux de Mallarmé, par l'introduction de principes siens depuis longtemps, qui sont ceux du *grand œuvre* :

Nouveaux, concis, lumineux traits, que le Livre dût-il y perdre, enseigne à un théâtre borné (*idem*, 214).

Un théâtre où l'« Identité du Livre et de la pièce » retrouverait la dimension primitive, sacrée et quasi initiatique de la littérature, tel qu'il l'a définie dès *Hérésies artistiques*⁶⁴. L'idée de rejeter une littérature s'abaissant à l'« impiété [de la] la vulgarisation », pour reprendre le texte de 1862, revient avec force, motivée par le contexte théâtral contemporain qui est de triomphe matérialiste.

⁶⁴ Rappelons l'analogie déjà citée dans le cadre du chapitre précédent : « Les religions se retranchent à l'abri d'arcanes dévoilés au seul prédestiné : l'art a les siens » (Voir la section « Premières superstitions d'une littérature » de la troisième partie de notre travail).

2.4 Autres préludes à un théâtre nouveau

La prétention à l'exactitude, la matérialité de la scène, l'illusion de la réalité, en somme tout ce climat de « réalisme illusionniste » (Hubert, 1988 : 140) du théâtre de l'époque, ont motivé des réactions et suscité de nombreux débats et prises de position, chez les jeunes auteurs symbolistes.

Le théâtre symboliste apparaît bien, suivant le titre du livre de Dorothy Knowles - devenu œuvre de référence depuis sa première publication en 1934 - comme « une réaction idéaliste au théâtre », réaction que l'auteur situe surtout à partir de 1890. Un tel élan apparaît déjà chez Mallarmé dans la double perspective de réaction et de régénération du théâtre que nous avons retrouvée dans ses articles des années quatre-vingt. Ils surgissent contre l'esprit mercantiliste qui règne dans le milieu, contre les revendications « scientifiques » et le penchant imitatif des naturalistes, antagoniques « à l'indispensable transposition de la chose lue à la chose jouée », comme l'a écrit Henry Bornecque, ajoutant « il leur manquait l'optique » (Postic, 1970 : 38). En faveur d'une esthétique de transfiguration poétique, de la profondeur, du mystère et de la suggestion et pour un emploi essentiel du langage, qui « nie le hasard » et se retrempe au « suprême frisson des chimères », pour faire allusion à *Igitur*. Nombreux sont les écrivains de la mouvance symboliste qui, prenant conscience de ce nouveau « défi » de la crise, remettent à leur tour en question la situation du théâtre et luttent pour un théâtre nouveau.

Il est d'ailleurs important de noter que, à la même époque, un écrivain comme Joris-Karl Huysmans, qui avait fait ses débuts littéraires sous les auspices de Zola et du Naturalisme, opère un revirement esthétique significatif, dans le sens de l'idéalisme⁶⁵. Publié en 1884, *A Rebours* est une œuvre en rupture avec le schéma traditionnel du récit

⁶⁵ Pour une étude plus approfondie de ce sujet, nous renvoyons à l'article de H. Suwala, « Huysmans et Zola : le dialogue brisé », 1989 : 17-25.

et notamment du roman naturaliste. Au récit à chronologie linéaire, à l'intention narrative et descriptive du récit réaliste, qui essaie de rester le plus près possible de la réalité, l'auteur substitue une composition assez hybride (conte, critique d'art et critique littéraire, poèmes en prose). A l'approche extérieure et objective, Huysmans privilégie une approche intérieure et subjective. Chaque mouvement du récit traduit les attitudes émotionnelles d'un personnage fasciné par le dedans, ses impressions, ses souvenirs, ses rêves et son imaginaire. Par ailleurs dans *A Rebours*, J.-Karl Huysmans évoque combien « l'ignoble industrie du théâtre » horripilait le protagoniste des *Esseintes* (Huysmans, 1978 : 215).

De nombreux auteurs contemporains constatent que le théâtre contemporain est arrivé à une impasse et s'en inquiètent. En 1889, dans *La littérature de tout à l'heure*, Charles Morice questionne avec scepticisme : « Comment oser parler du théâtre ? ». Or, même si son jugement paraît péremptoire « cet art est perdu », écrit-il, il reconnaît tout de même que « C'est à lui qu'est reconnue la fête suprême » (Robichez, 1957 : 47). Mallarmé écrivait également dans ses *Notes* que le théâtre contemporain « ne gêne ni ne masque l'avenir » (IDD : 210), tout en reconnaissant que « l'obsession d'un théâtre encore réduit et minuscule ou lointain, c'est ici intime gala pour soi » comme on peut lire dans sa chronique d'avril 1887. Dans le sillage de Mallarmé, Gustave Kahn et Pierre Quillard en appellent à leur tour au « théâtre de l'avenir » et au « drame futur » respectivement, en assumant des positions quelque peu radicales.

Gustave Kahn énonce ainsi, en septembre 1889, dans la *Revue d'art dramatique*, une théorie qui met l'accent sur les formes possibles d'un théâtre nouveau, qu'il définit comme « théâtre parlé ou muet [destiné à] figurer les différentes facettes d'une idée ». Il défend ainsi une conception dramatique de « la représentation figurative, agissante et parlante de schémas d'idées clichées dans leur forme la plus

caractéristique », aux protagonistes figés « dans le hiératisme de leur caractère » et dans une scène sans décor ou dont le rôle serait celui du « chœur antique » (Robichez, 1957 : 48).

En 1891, c'est au tour de Pierre Quillard de marquer ses positions en vue du renouveau théâtral. Il publie notamment *De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte*, où il manifeste son hostilité vis-à-vis des théories naturalistes, allant jusqu'à affirmer :

Nulle part l'inanité du Naturalisme n'est apparue plus clairement qu'au théâtre (Glaudes (dir.) 1999 : 113).

Le mot inutilité revient cinq ans plus tard, sous la plume d'Alfred Jarry qui va jusqu'à défendre une « inutilité du théâtre au théâtre » et qui propose de créer un théâtre absolument contraire aux attentes du public :

Ce n'est pas le public qui doit imposer son goût aux auteurs, ce sont les auteurs qui ont charge de diriger le public

La seule teneur possible du théâtre, c'est sa dimension artistique :

Je crois que] la question est définitivement tranchée de savoir si le théâtre doit s'adapter à la foule ou la foule au théâtre (Naugrette-Christophe, 1999 : 139)

Comme le dénote l'adjectif final de l'essai de Pierre Quillard (*exacte*), son attitude est moins négative. A l'exactitude « en chair et en verbe » du théâtre naturaliste, P. Quillard oppose, dans le sillage de Mallarmé, la suggestion du verbe poétique, seule source d'illusion :

Au lieu de décors exacts où la viande saigne à l'étal des bouchers, il suffit que la mise en scène ne trouble pas l'illusion. La parole crée le décor comme tout le reste (Roubine, 1990 : 109).

« Le théâtre sera ce qu'il doit être : un prétexte au rêve », écrit Pierre Quillard, dans un passage qui fait donc écho aux « Notes » de Mallarmé. A l'encontre des

déterminations scénographiques, la scène symboliste devrait, idéalement, se dépouiller de ce qui l'encombre inutilement et fait obstacle au rêve : le décor, les accessoires et même la présence trop concrète de l'acteur. Il ne s'agit pas vraiment de proscrire ces éléments de la mise en scène, mais de leur attribuer un autre rôle et d'autres moyens de transmission du sens. Le recours aux références picturales s'accorde avec ce souci artistique des symbolistes au théâtre. Le peintre Paul Sérusier est de ceux qui ont le plus activement participé à la réalisation des décors, illustrant la conception d'art « naïf et sacré » que les Nabis partagent avec les symbolistes⁶⁶. A l'art du trompe l'œil, aux plateaux saturés d'objets, Pierre Quillard oppose ainsi que « le décor doit être une simple fiction ornementale qui complète l'illusion par des analogies de couleurs et de lignes avec le drame. Le plus souvent, il suffira d'un fond de quelques draperies mobiles » (Robichez, 1957 : 188).

En termes de réception, Quillard n'accepte pas l'idée de théâtre comme divertissement. On se rend au théâtre pour s'abandonner à des événements fictifs, oniriques, qui dépassent l'échelle humaine et visible, au profit de la vision intérieure :

Le spectateur s'abandonnera tout entier à la volonté du poète et verra selon son âme des figures terribles et charmantes et des pays de mensonge où nul autre que lui ne pénétrera (Robichez, 1957 : 188)

En ce qui concerne l'architecture scénique, rien ne doit, à ses yeux, faire obstacle au rêve :

[...] nul matériel incident ne doit plus offusquer notre vision : rideau croulant à grand fracas (comme c'est toujours), planches sans mystère béantes ... (*idem, ibidem*)

⁶⁶ La collaboration des Nabis à la dimension artistique de la mise en scène symboliste est bien connue. Sur la participation marquante de ce peintre aux premières représentations du Théâtre d'Art, notamment *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard, en mars 1891, suivie de *L'intruse* de Maeterlinck, jouée le 21 mai de la même année, voir l'article de Christine Hamon-Siréjols « Paul Sérusier lecteur et peintre du théâtre symboliste » (Hamon-Siréjols, 1999 : 164-177).

D'où la nécessité d'estomper les décors, les costumes, le « bric-à-brac » habituel, en faveur d'une dimension véritablement artistique et ontologique. C'est ce que confirmera Lugné-Poe, - « fortement influencé par Mauclair » (Robichez, 1957 : 167) -, écrivant dans *L'écho de Paris* de mai 1893 :

Dans le drame humainement beau, c'est le sentiment d'humanité qui prime tout, par-dessus les époques et les frontières, [...] en voilà assez du bric-à-brac exhibé au public. L'art n'est pas là [...] Le sens général du drame suscite, dans la collaboration du décor, une nuance dominante qui s'y doit harmoniser ; [...] le décor vaut par le degré d'ensemble et non par le détail (Robichez, 1957 : 167).

On retrouve cette perspective du mystère également dans les articles d'Albert Mockel, dans *La Wallonie*. Celui de février-mars 1889, écrit à propos des *Flaireurs* de Charles Van Lerberghe, posant d'emblée la question « qu'est-ce que le Théâtre » (Mockel, 1962 : 234), affirme avec conviction :

L'illusion et par conséquent la seule réalité véritable seront niées, si l'œuvre porte pas en soi son propre mystère (*idem*)

Rappelant l'expression des « Notes sur le théâtre » de Mallarmé - « un éloquent débat ininterrompu »⁶⁷ - le critique belge préconise que le théâtre soit une harmonie entre un élément de réalité et un élément d'irréalité. On retrouve encore l'importance accordée par Mallarmé, dans *Richard Wagner* et dans les « Notes sur le théâtre », à la participation effective ou même à la communion du spectateur au spectacle :

Trop souvent l'acteur reste présent, et rien n'existe entre le spectateur et ceux qui, là, dans les clartés, officiant pour l'Art, ne devraient être que des Formes à des Idées. L'illusion et par conséquent la seule réalité véritable seront niées, si l'œuvre en soi ne porte pas son propre mystère (Mockel, 1962 : 235)

⁶⁷ Cette formulation se retrouve dans la chronique d'avril 1887 dans un passage où Mallarmé signale que « le théâtre de mœurs récent confine à l'ancien ! » (*IDD* : 216).

Mockel énonce également une conception synthétique, *idéiste* et abstraite du théâtre, que nous avons discernée chez Mallarmé - d'*Hérodiade* aux textes des années 1880.

C'est dans sa « Chronique littéraire », publié dans *La Wallonie*, en juin-juillet 1890 :

Au théâtre comme dans le livre et dans la symphonie, l'art nous montre *nous-même* à nos yeux, mais ce nous-même est un fantôme pour nos doigts lourds ; car le propre d'une œuvre d'art est de former un monde distinct avec sa propre atmosphère, *sa lumière* et *sa vie* ; il faut qu'elle soit abstraite du monde présent, que les personnages ne soient pas tel individu tantôt coudoyé, mais qu'ils se meuvent éloignés du concret, comme de pures idées (Mockel, 1962 : 238).

Plusieurs scènes s'ouvrent, parfois sans succès, à des expériences théâtrales novatrices, nourries par la ferme volonté de metteurs en scène, comédiens et auteurs de se situer en rupture par rapport au « théâtre conventionnel », qui triomphait sur les scènes, « bon à amuser les bourgeois et à dégrader l'Art », comme l'écrit Camille Mauclair (1922 : 97). En 1890, Paul Fort, qui avait commencé par monter des pièces naturalistes au Théâtre Libre, crée le « Théâtre d'Art » qui, se dégageant du réalisme, se proclame un « théâtre à la gloire du verbe ». Dans une lettre programmatique publiée dans *L'Echo de Paris* en février 1891, le dramaturge annonce la nouvelle orientation de son théâtre: « Le Théâtre d'Art va devenir [...] absolument symboliste. Il est à présent patronné par les maîtres de la nouvelle école: Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Moréas, Henri de Régnier, Charles Morice... » (Robichez, 1957 : 58).

C'est l'époque où, comme le rappelle J. Robichez « Mallarmé devenait le maître dont se réclamait le jeune théâtre » (Robichez 1957 : 113) ; Paul Fort lui propose de représenter *L'Après-midi d'un Faune* au Théâtre d'Art, en invoquant la cause de l'art, dans une lettre adressée au poète de la rue de Rome le 12 février 1891⁶⁸ :

⁶⁸ *L'écho de Paris* l'annonça même dans son numéro du 30 janvier 1891. (*apud Corr*, IV : 193, note 1).

Le théâtre d'art [...] va devenir absolument symboliste. Tandis que Monsieur Antoine se fait le soutien des naturalistes, je veux que notre entreprise devienne le sanctuaire de l'Art vrai (*Corr*, IV : 193-194)

Et, deux mois plus tard, Lucien Muhlfeld, chargé de rédiger pour *La Revue d'art dramatique* un « article complet sur le théâtre symboliste » demande une interview à Mallarmé, en lui écrivant :

Je crois qu'il m'est utile de joindre à la lecture des rares pièces parues [...] l'opinion de Celui qui représente avec le plus d'éclat la nouvelle tendance (*Mallarmé, Corr*, IV : 223, n 2)

Dans une lettre datant du 30 novembre 1890, Mallarmé fait part à Edmond Deman, son éditeur belge, des démarches de Paul Fort :

On me propose de monter au théâtre *L'Après-midi d'un Faune*, qui est, en effet, écrit comme intermède scénique, à l'origine [...]

Le poète de la Rue de Rome reconnaît la difficulté de monter au théâtre un drame ouvert, dès son origine, sur l'intériorité du protagoniste ; un « monologue en vers », radicalement opposé au théâtre « fureur de tableaux vivants et de morceaux dits » en vigueur :

Je prépare une re-publication définitive, avec quelques réflexions de moi sur la poésie et le théâtre, la récitation de ce poème et le point de vue exact d'une mise en scène. Un dessin colorié représentant cela, au besoin ; et peut-être quelques indications sur le rien d'ouverture musicale. Bref, une brochure présentant le tout comme un monologue en vers et qui ait chance de s'enlever, par cette fureur qui sévit de tableaux vivants et de morceaux dits, dans les salons [...] La Presse donnera tout entière, à un autre point de vue même que la littérature ; ma mise en scène, vivante, avec l'aide de quelques peintres, fera événement. [...] On profiterait du bruit fait autour de la chose pour lancer *Pages* (*Corr*, IV : 164-165).

Cette prise de conscience mais aussi cette volonté assumée d'ébranler la situation dominante est essentielle, du point de vue du profil « *exotérique* » de Mallarmé que nous essayons de tracer tout au long de notre travail. Mais c'est aussi, et surtout, une nouvelle fois, la possibilité de saisir le fil d'Ariane dramatique que la pensée du poète

d'*Hérodiade* tisse, exemplairement, avec *Richard Wagner* et autres textes sur le théâtre, qui révèlent le souci d'un changement total de l'orientation dramaturgique au temps - ce qui est significatif - de « Crise de Vers ».

Même s'il faut reconnaître avec Jacques Robichez que les pages de *Crayonné au théâtre* n'offrent « rien d'étroit ni de systématique » (1957 : 45), et que ces « textes ne se prêtent guère à des conclusions simples et assurées » (1957 : 47), il est toutefois possible d'y retrouver les apories essentielles du théâtre symboliste, dont se font écho les pages critiques d'autres mentors d'un art dramatique nouveau, motivés par ce même sentiment de « crise » du théâtre de l'époque : Mockel, Quillard, Kahn.

Dans cet ordre d'idées, le fait que Camille Mauclair, familier du poète de la Rue de Rome et co-fondateur du Théâtre de *l'Oeuvre* avec Edouard Vuillard et Lugné-Poe, définisse lui aussi⁶⁹ les principes de la nouvelle dramaturgie en s'inspirant des articles de Mallarmé analysés ci-dessus, témoigne, de façon assez exemplaire, du rôle matriciel de la réflexion de Mallarmé. C'est en effet en inscrivant ses propos dans le sillage des « notes sur le drame publiées ici même [à la *Revue Indépendante*] par M. Stéphane Mallarmé » que Mauclair définit sa conception « issue d'une vision idéaliste de l'univers », qu'il place du côté de « Carlyle, Villiers de l'Isle Adam, Wagner ». Intitulé « Notes sur un essai de dramaturgie symboliste », l'article est publié en mars 1892 dans *La Revue Indépendante*. Aussi, en guise de synopsis, nous baserons-nous, sur les quatre points essentiels avancés par Mauclair, pour résumer la théorie théâtrale de Mallarmé, au temps de Wagner et de « Crise de Vers » :

1. Un théâtre « développement de l'idée »

« Les personnages mis en scène, écrit-il, n'ont de valeur que comme incarnations visibles au regard humain, de l'Idée qu'ils représentent ». En termes

⁶⁹ Jacques Robichez a noté la proximité d'argumentation de Mockel dans les deux articles cités précédemment par rapport aux textes de Mallarmé (Robichez, 1957 : 49 et suiv.)

analogues à Mallarmé, Mauclair propose pour les personnages un statut d'intermédiaire. Ils sont définis comme des « variations sur un thème », des « intermédiaires entre l'idéalité du drame et l'intellect du public ».

2. Un théâtre pur, dépouillé des références habituelles – temps, lieux, personnages, décors.

A l'image de la « fable (au sens ancien) » - remarquons encore l'utilisation d'un mot clé du discours critique de *Crayonné au Théâtre* – le drame doit comporter pour sujet « les sentiments, les idées et les passions épurés et purifiés par l'absence de toute caractéristique d'une époque, considérés à leur seul point de vue éternel ». A l'encontre du souci réaliste, « l'artiste ne sera plus gêné par la vraisemblance [...] que lui imposent le temps, le milieu, et les personnages adjoints ». De la même façon, les décors et les costumes doivent « s'affranchir des conditions du temps, de la *couleur locale* dégénérée en adjuvant précieux... » (Mauclair, 1892 : 310). Mauclair va plus loin, puisqu'il affirme à son tour l'inutilité du décor : « Le temps et le lieu étant nuisibles, puisqu'ils tendent à restreindre à l'universel, le décor sera inutile » (*idem* : 311). Il revient toutefois sur cette idée un peu plus loin : « peut-être une simple nuance de vert dégradé donnera mieux l'impression d'une forêt qu'un découpage de carton imitant, feuille à feuille, la nature » (*idem* : 312).

3. Un théâtre poétique et multiple

Ce théâtre qui « n'énoncera évidemment que des choses d'ordre passionnel, intellectuel ou physique » sera tout à la gloire du Verbe. Le langage sera « lyrique, prose ou vers [...] d'où poétique ». Compréhensif, le drame devra résulter de l'action conjointe de la poésie avec la musique, avec la peinture, la sculpture, le ballet - c'est le concours de l'idée d'Art total issu de Wagner.

4. Une réception active et exigeante

Dans cette conception poétique du théâtre, l'attitude du spectateur est primordiale et particulièrement complexe. Mauclair lui attribue un travail inférentiel en vue du « principe interne », dont il a été parlé plus haut : « l'œuvre d'art, plus elle est élevée, plus elle exige de l'auditeur un labeur compréhensif et méditatif. Tout son intérêt est donc de ménager la force intellectuelle du spectateur pour sa compréhension interne ».

Idée, épuration, fusion, participation : autant de piliers esthétiques sur lesquels Mallarmé a forgé son esthétique dramatique, dès *Hérodiade*, *Igitur*, *Le Faune* ou les feuillets du « Livre », jusqu'à ses textes théoriques de la maturité. On y reconnaît également les principes de bases à partir desquels Maeterlinck a édifié son théâtre, et qui ont été dès lors mis en valeur par le poète français : le dépouillement, formel et stylistique, la dimension intérieure et le dessein métaphysique.

Sans pouvoir affirmer que l'avènement du théâtre maeterlinckien ait eu une relation directe avec les textes de la « campagne dramatique » de Mallarmé, ceux, notamment, publiés en 1885-1886 - que Maeterlinck a lus, en partie du moins -, il est incontestable que sa nouvelle dramaturgie symboliste rejoint par bien des côtés celle que le poète français envisagea à ses débuts et qu'il renforça en temps de crise et de valeurs nouvelles, propres à révéler le « sens mystérieux de l'existence », au-delà du rationalisme et des prétentions positivistes. C'est ce que nous allons démontrer par la suite.

CHAPITRE III- REVE EST REALITE DANS LE THEATRE SYMBOLISTE DE MAURICE MAETERLINCK

Et sans interruption des mots qui s'entr'ouvrent comme les abîmes de l'âme (Maeterlinck, *Le « Cahier Bleu »*, O, I : 184)

1. Des points de rencontre

Maurice Maeterlinck, nous le savons, entre en littérature dans le climat esthétique cosmopolite qui caractérise les années 1880, au cœur de la « bataille symboliste » qui bénéficia de l'énergie de nombreuses petites revues, et d'un ensemble hétéroclite de poètes « fiévreux [...] de sortir des servitudes », pour prendre une expression d'Emile Verhaeren dans son article de novembre 1889 sur *La Princesse Maleine* dans *L'art Moderne* (Braet, 1967 : 26).

1.1. Affinités poétiques

Les *Carnets de Travail* de Maurice Maeterlinck, dont il a déjà été question, se révèlent une source importante, dans la mesure où l'on y découvre que le poète belge qui fait ses débuts parisiens à *La Pléiade*, épaula son travail poétique et l'élargissement de ses horizons littéraires au contact de ses condisciples français et s'intéresse dès lors à l'oeuvre de Mallarmé, notamment à ses premières pièces dramatiques. On peut, en effet, observer, ce qui est significatif, qu'il recopie dans ses cahiers de *Selectae*, *Hérodiade*, *L'après-midi d'un Faune*, en plus d'une sélection de poèmes de Mallarmé, de Rimbaud et de Corbière. La « scène » d'*Hérodiade* inspire à Maeterlinck l'idée d'une « Hérodiade parodique qui dialogue avec le décapité St. Jean Baptiste (effet de miroir de foire) », d'après les notes du 4 avril 1887 (CT, I: 365). Fabrice Van de Kerckhove note à ce propos que le poète songe à transposer ce motif de la décollation dans

Maleine, sous la forme d'un « simulacre du chef décapité de la princesse » (CT, I: 366). Il aura particulièrement été sensible au motif de la chevelure, à celui de l'ombre, et à celui du miroir, prégnants dans *Hérodiade*. Son intertexte apparaît bien évident dans l'esquisse du poème « Lassitude » - « Et ne pouvoir/ Se noyer dans la lune immobile/ qui brille au fond du miroir » du 25 mars 1886. La fin du très beau « Reflets », publié dans *La Pléiade*, n'est pas sans évoquer la « descente » de l'héroïne « au clair regard de diamant » :

Pour descendre éternellement
Dans l'eau du rêve et dans la lune

L'image glacée d'effroi d'Hérodiade (« cherchant mes souvenirs qui sont/
Comme des feuilles sous ta glace au trou profond ») se retrouve par ailleurs dans cette notation du 17 mars 1886 :

Des vierges mortes à midi
Immuables dans l'eau du miroir
Oh les rêves (CT, I: 204)

Quand Maeterlinck préconise que « l'âme se réveille [...] du fond de ses songes » (1985 : 165), c'est toujours le double motif mallarméen du miroir et des songes qui revient. Remarquons, au passage, la résonance avec une scène de *La Princesse Maleine* (II, 3) où l'image trouble de l'eau préfigure la destin inexorable de la Princesse :

MALEINE, *se penchant sur le parapet d'un pont*
Je ne me reconnais plus quand je me vois dans l'eau ! (O, I : 114)

La même connotation de mort est prégnante dans ce passage d'« Oraison », signalé par F. Van de Kerckhove comme « la citation la plus claire » d'*Hérodiade* (CT, I: 205) :

Ouvrez-moi, Seigneur, votre voie,
Eclairez-y mon âme lasse,
Car la tristesse de ma joie
Semble de l'herbe sous la glace

Les annotations de Maeterlinck manifestent combien il s'est imprégné de la lecture *d'Hérodiade*, poème dont il fait plusieurs transcriptions dans *Selectea*. L'esquisse suivante, destinée à la première version de « Reflets », crée des échos assez nets avec l'image quelque part souterraine d'*Hérodiade*, qui a clos les volets, qui a clos ses yeux et son cœur à tout ce qui est humain et extérieur, pour descendre dans la nuit, pour « effeuiller » les « pâles lys » qui sont en elle. Cette citation se trouve dans les notes du 19 mars 1886 :

Les reflets lointains et voilés
Des yeux clos et des lèvres closes
Des lys des étoiles et des roses
Au fond des rêves désolés

A la semblance de Mallarmé, Maeterlinck a découvert une source de clarté et de beauté poétique au plus intime de l'homme, dans ce monde intérieur mais mirifique, aussi ténébreux qu'il apparaisse - et qui est, rappelons-le, le domaine privilégié aussi d'*Hérodiade* et d'*Igitur* (la descente souterraine du personnage le suggère). Comme lui, il a découvert le mystère de l'existence et l'énigme comme seule vérité et comme moteur de la création d'un autre monde où le rêve ou la fiction ont plus de part que la réalité. Le jeune gantois l'écrit de façon retentissante à cette époque, dans ses *Visions typhoïdes* (1888) :

Je désire le Verbe, nu comme l'âme après la mort, pour dire l'Enigme dénuée de substance et de lumière dans sa splendeur intérieure (*O*, I : 119)

Et il note aussi, de façon très suggestive, dans son agenda du 1^{er} mars 1887 :

Les roses aux caves obscures phosphores

où l'on peut percevoir une réminiscence du célèbre vers de Mallarmé

une rose dans les ténèbres,

qui est le dernier du sonnet « Surgi de la croupe et du bond, parut dans *La Revue*

indépendante, en janvier 1887. Maeterlinck ne transcrivit pas seulement le sonnet de Mallarmé dans son cahier de *Selectae* ; on le retrouve également inséré dans une réplique de *Pelléas et Mélisande* où le paradigme clair/obscur suggère que tout effort de l'homme est bien téméraire et aveugle, en face de ces inexorables forces qui commandent son devenir :

MELISANDE

Je ne te donne pas ma main si tu pars...

PELLEAS

Donne, donne...

MELISANDE

Tu ne partiras pas ?... Je vois une rose dans les ténèbres...

PELLEAS

Où donc ?... Je ne vois que les branches du saule qui dépassent le mur...

MELISANDE

Plus bas, plus bas, dans le jardin ; là-bas, dans le vert sombre.

PELLEAS

Ce n'est pas une rose... J'irai voir tout à l'heure, mais donne-moi ta main d'abord, d'abord ta main... (*O*, I : 406)

Les balbutiements insufflent le drame de ce conflit immanent, sous-jacent aux gestes et aux pensées des personnages et contre lequel ils ne peuvent rien, livrés qu'ils se trouvent non tant au *fatum* de la tragédie antique mais à l'*inconnu*, c'est-à-dire à tout ce qui limite leur bonheur, dès leur naissance. Aux yeux de Maeterlinck, c'est dans l'existence même – « dans le seul fait de vivre », comme il l'écrit dans *Le Tragique quotidien* (1896) - que réside la véritable tragédie de l'homme.

Tout son premier théâtre est ancré sur cette dimension cachée et essentielle de l'existence ; l'action véritable est reculée à ces « caves obscures phosphores » ou s'entre-heurtent ces « forces mystérieuses et inintelligibles ». Maeterlinck croit non seulement qu'il peut y « entrevoir [...] une lueur de l'être énigmatique, réel et primitif », pour rappeler les termes de sa *Confession de Poète* (1890), mais il considère que ce monde essentiel, rose ou trésor, est la véritable source de création poétique. Nous ne sommes pas si loin de la définition de la poésie de Mallarmé, publiée dans *La Vogue*

en 1886 à laquelle il assignait le devoir de révéler « le sens mystérieux des aspects de l'existence », et qui lui apparaît également comme « la seule tâche spirituelle ».

Nombreux sont les passages de leurs textes respectifs dont on pourrait mettre les linéaments en parallèle, tant les analogies de motifs et de pensées sont frappants. Cette ébauche de l'agenda du 15 avril 1887, combinant le motif du miroir, celui de l'herbe et celui de l'énigme, peut se rapprocher aussi bien d'*Hérodiade* que d'*Igitur* :

Et la vie est à voir
.....herbes
En énigme dans un miroir

Beaucoup d'images des « Visions typhoïdes », dont les premières esquisses apparaissent en mars 1887, qui retracent les rêves et les hallucinations d'un malade rendu à « un intérieur sans horizons », nous rappellent la symbolique lassitude du moribond des « Fenêtres » :

Vision par une fenêtre d'hôpital, d'un automne subit avec le dépouillement continu des feuilles et des fleurs dans le crépuscule correspondant à une grande désespérance dans le rêve (*CT*, I: 53)

Les images de cadavres, des ancêtres et de la mer noire, qui amplifient la « Vision de l'énigme », anticipent le motif du château maléfique que l'on retrouve dans *La Princesse Maleine* et dans *Pelléas et Mélisande*, mais se rapprochent également du décor fantastique et de l'univers clos, ténébreux et infernal, du drame d'*Igitur*. « Et les châteaux rêvés sont les seuls habitables », note Maurice Maeterlinck dans son *Cahier Bleu* (Maeterlinck, 1985 : 51) : c'est l'atmosphère huis clos d'*Intérieur*, de *Intruse* et des *Aveugles*.

1.2. Découvertes de Maeterlinck

Le premier numéro de *Maleine*, je l'ai adressé à Mallarmé (Maeterlinck, « les éducateurs de ma pensée », 1911: 233)

C'est dans le contexte déjà retracé, de réflexion et d'attente vis-à-vis de ce « drame futur » crayonné par Mallarmé, réclamé par Quillard, Kahn, Morice, Mauclair et tant d'autres, celui-là même qui prendrait le contre-pied de ces « pièces de serrurerie dramatique »⁷⁰, que le poète belge écrit et publie *La Princesse Maleine*. La première *hardiesse* ou résolution d'une antinomie du jeune auteur se manifeste dès lors, de façon assez inattendue, il est vrai, si l'on confronte la parcimonie de l'édition - vingt-cinq exemplaires sur vélin, hors commerce, dédicacé de l'édition originale imprimée à la main par Van Melle, à Gand - et la tempête que l'oeuvre allait provoquer dans le ciel symboliste. L'article d'Octave Mirbeau, publié en première page, dans le *Figaro* du 24 août 1890⁷¹, est devenu légendaire pour l'agitation qu'il suscita :

Je ne sais d'où il est et comment il est [...] Je sais seulement qu'il a fait un [...] pur et éternel chef d'oeuvre qui suffit à immortaliser un nom pour tous les affamés du beau et du grand ; en chef d'oeuvre comme comme les artistes honnêtes et tourmentés, parfois aux heures d'enthousiasme, on rêvé d'un écrire un, et comme ils n'en ont écrit aucun jusqu'ici. Maurice Maeterlinck nous a donné l'oeuvre la plus géniale de ce temps et la plus extraordinaire et la plus naïve aussi, comparable et, oserais-je le dire ? Supérieure en beauté à ce qu'il a de plus beau dans Shakespeare. Cette oeuvre s'appelle *La Princesse Maleine*. Existe-t-il dans le monde vingt personnes qui la connaissent ? J'en doute (Mirbeau, 1925 : 174-175).

Nous expliciterons un peu plus loin les circonstances du texte de Mirbeau sur la *Princesse Maleine*, résultat, en fait, des démarches empressées de Mallarmé. Placer celle-ci « supérieure, en beauté, à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare » a paru outré, et entraîna de vives réactions, à commencer par celles de Maeterlinck lui-même.

⁷⁰ Pour prendre la formulation de Mallarmé dénonçant, dans son article du 1^{er} mai 1887 de *La Revue indépendante* : « les ressorts ou pièces de serrurerie dramatique sont les mêmes en ce temps-ci que jamais » (*OC*, II : 295).

⁷¹ Repris la même année dans *La Jeune Belgique*, IX, pp. 341-343.

Embarrassé, le jeune Gantois, rappelle Maurice Lecat, « devint malade » d'une si brusque renommée au point de définir sa pièce comme une « shakespeatrierie » (Lecat, 1939 : 36-37). Au-delà de l'aspect controversé de l'éloge, il ne serait pourtant pas inutile de replacer l'affirmation enthousiaste de Mirbeau dans le contexte de mimétisme réducteur qui caractérisait alors la scène et les dialogues. A l'époque du wagnérisme et de « Crise de Vers », à l'époque de « l'universel reportage » et du boulevard, les symbolistes ont conscience que « ce qui manque à [leur] école, c'est un théâtre », comme l'a affirmé Alfred Vallette (Michaud, 1995 : 263). On en attend la consécration de la deuxième révolution poétique du siècle, soixante ans après *Hernani*.

Il est un aspect important, souvent ou presque toujours oublié - et qui, d'une certaine façon, explique l'enthousiasme et les « risques » qu'endossait le célèbre polémiste - : la recommandation venait directement du maître de la nouvelle école. A la différence, vraisemblablement, de Mirbeau, le maître des symbolistes avait lu la pièce et avait saisi la force provocatrice et révolutionnaire que l'œuvre dramatique de Maeterlinck pouvait apporter à une époque dans laquelle triomphait le vaudeville, ainsi qu'à toute une génération lasse du réalisme - celui de la poésie parnassienne et celui du roman et du théâtre naturaliste.

Mallarmé n'a, de fait, pas découvert Maeterlinck en lisant les trois colonnes hyperboliques dans le *Figaro*. L'intérêt du poète de la rue de Rome vis-à-vis de l'œuvre dramatique de son jeune confrère est antérieur. Il peut se comprendre si l'on s'essaie à joindre les fils de l'affaire. Il se manifeste dès 1889 au moment où il reçoit, envoyé par Maeterlinck, l'un des vingt-cinq exemplaires de *La Princesse Maleine*⁷². On sait avec quelle intensité le maître des symbolistes a préconisé l'épuration comme trait du drame futur. Ce théâtre nouveau, envoûtant, intérieur, imprégné jusqu'au frisson de l'angoisse

⁷² Ce qui est confirmé par son biographe Jean-Luc Steinmetz. A l'époque de sa conférence à Bruxelles (le 11 février 1890) Mallarmé « avait lu l'un des exemplaires hors commerce de la *Princesse Maleine* à Gand » et il « l'avait déjà vu en son salon Rue de Rome » (Steinmetz, 1998^B : 308).

et de la terreur, où le visible sur scène n'est là que pour suggérer que le véritable déroulement tragique reste à l'arrière plan, Mallarmé l'a découvert avec fascination :

Quelle lointaine tapisserie que cette *Princesse Maleine*, avec son vent de l'au-delà dans les trous (*Corr*, IV : 128).

C'est ce que l'on peut lire dans la lettre adressée depuis Valvins à Mirbeau, le 29 août 1890, c'est-à-dire cinq jours à peine après l'article du *Figaro*. Mais cette lettre éclaire aussi l'enthousiasme personnel de Mallarmé quant à la découverte remuante de Maeterlinck :

Il n'y a que vous pour faire un coup pareil : régulièrement et de temps à autre par vous l'honneur de la presse est sauf. Vous avez deviné et j'ai senti toute la délicate intention de mon nom prononcé, quelle joie me causerait l'article sur Maeterlinck, d'abord que vous raffoliez aussi du livre et de l'éclat fait autour ; il n'y a pas jusqu'au sourire, en songeant à la stupéfaction des gens (*Corr*, IV : 127).

Il n'est pas inutile de rappeler que, quelques mois avant l'article dithyrambique de Mirbeau, et dans l'effervescence artistique et littéraire qui caractérisa cette période et où s'inscrivirent les relations privilégiées entre Mallarmé et ses amis belges, le maître français avait effectué sa tournée de conférences en Belgique. Le 11 février 1890, à l'occasion de la soirée aux XX, à Bruxelles, le poète français avait écouté la communication enflammée de Picard sur « Trois poètes d'exception : Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, Charles Van Lerberghe ». Le directeur de *L'Art Moderne* y signalait, à sa meilleure manière, l'« étape nouvelle » que les œuvres dramatiques de ces deux promoteurs ouvraient, en matière de théâtre, à la jeune littérature belge :

Nous avons, en Belgique, deux récents exemples, dont j'ai parlé, plus d'une fois, avec prédilection et joie : *Les Fleurs*, de Charles Van Lerberghe, *La Princesse Maleine*, de Maurice Maeterlinck. Ceux-là chevauchent sur la chimère ! Ils parcourent, pensifs, les dessus et les dessous, joyeux ou tristes, selon qu'ils sont dans la clarté ou les ténèbres. Soyez certains qu'ils marquent, ces jeunes, ces ignorés, l'étape nouvelle...⁷³

⁷³ L'argument de Picard est reconstitué d'après l'article (non signé) qu'il fit paraître dans *L'Art Moderne* du 2 février. Cité d'après *Charles Van Lerberghe – Lettres à Albert Mockel*, II (Notes et index), 1986 : 45.

Lors de son voyage en Belgique, Mallarmé a rencontré Maeterlinck, et c'est dans la compagnie de ce « grand jeune homme fervent et beau, très silencieux » (*Corr*, IV : 131), ainsi que de celle de Max Elskamp, que le poète se souvient d'avoir visité Anvers. Mais « grâce à Villiers [Mallarmé] l'avait déjà vu en son salon de la rue de Rome », lit-on dans la biographie de J.-L. Steinmetz (1998^B : 308)⁷⁴.

Dans son article sur *Pelléas et Mélisande*, de juin 1893, Mallarmé fait allusion au coup de tonnerre que fit éclater à Paris, trois années auparavant, l'article, par trop hyperbolique certes, de Mirbeau sur *La Princesse Maleine*. Il reconnaît qu'il a pu paraître outré de comparer un jeune dramaturge à Shakespeare, mais, comme il l'avait fait dans la lettre écrite en août 1890, il explique et corrobore l'enthousiasme de Mirbeau. L'expression utilisée - œuvre d'exception - témoigne assez clairement de son adhésion au propos de la conférence de Picard :

M. Octave Mirbeau qui sauvegarde certainement l'honneur de la presse en faisant que toujours y ait été parlé ne fut-ce qu'une fois, par lui, avec quel feu, de chaque oeuvre d'exception, voulant éveiller les milliers d'yeux soudain, eut raison, à l'apparition d'invoquer Shakespeare [...] puis il nuança son dire de sens délicat (*IDD* : 228).

Et le maître de souligner la profonde originalité de Maeterlinck, qui, à ses yeux n'établit avec Shakespeare « aucun rapport, sauf les nécessaires » (*idem*).

Dans cet article de 1893 donc, on voit se manifester ainsi une admiration qui remonte à la réception de *La Princesse Maleine*, en 1889. Comme l'a plus tard précisé Camille Mauclair, c'est par l'intermédiaire du maître français qu'Octave Mirbeau, toujours attentif à ses recommandations, rédigea pour *Le Figaro* le célèbre texte sur la pièce. Dans Mallarmé chez lui, il rappelle, en les rectifiant, les circonstances du fameux article :

⁷⁴ Dans *La Crise des valeurs symbolistes*, Michel Décaudin signale aussi que Maeterlinck a pris place aux mardis de la Rue de Rome (Décaudin, 1981 : 30 et suiv.).

La vérité est celle-ci. Mallarmé avait reçu l'ouvrage. Il en parla à Paul Hervieu [qui] jugea remarquable *La Princesse Maleine*. Sur le conseil de Mallarmé, il en conseilla la lecture à Mirbeau (Mauclair, 1935 : 43-44).

Ce n'est, toujours selon Mauclair, qu'à force d'insistance que Mirbeau « qui adorait lancer les gens » accepta de « patronner le jeune dramaturge inconnu » et rédigea l'article ». Mais, insiste-t-il, « c'est à Mallarmé que tout fut dû. C'est de sa bouche même et de celle d'Hervieu, que je tiens ces détails » (*idem*).

En octobre 1890, une nouvelle lettre du Maître à Mirbeau confirme l'attachement de celui-là aux belges et à Maeterlinck. Faisant allusion à l'article-défense de la littérature belge et du génie de Maeterlinck, au titre décisif « Propos Belges », publié en septembre par Mirbeau dans *Le Figaro*, suite aux réactions hostiles déclenchées par le précédent article à l'égard de ses écrivains de la part de certaines revues⁷⁵, Mallarmé écrit :

'Propos Belges' m'a paru d'un à-propos absolu. J'ai lu les petits journaux, aigris à la suite de l'article sur Maeterlinck et cela m'a semblé inouï ! Vous avez rudement bien fait de dire ce qu'il y avait à dire. Au lieu qu'on aurait dû vous féliciter avec unanimité (*Corr*, IV : 135).

Mirbeau avait d'ailleurs renforcé ses invectives à l'encontre de « certains jeunes affamés de réclame et qui s'imaginent qu'on les vole quand on parle d'autres écrivains qu'eux » en leur opposant les exemples de Huysmans, de Verlaine, de Laforgue et Villiers de L'Isle-Adam, ce dernier revenu de Belgique tout « transfiguré » par l'accueil favorable dont y bénéficiait son œuvre. Le journaliste cite également l'exemple de Mallarmé, apprécié et compris par les Belges, « ...ravis de la noblesse de ce haut et rare esprit » alors qu'il avait été dans son pays même « tant de fois raillé par les plaisantins de la chronique, incapables de concevoir qu'il y ait tant d'art dans un cerveau, tant de simplicité dans une âme » (Mirbeau, 1925 : 189).

⁷⁵ Telles que *Le Voltaire*, *Le Gil Blas*, *La Plume* ou *Le Mercure de France*. Voir l'article d'Octave Mirbeau « Propos belges » reproduit in Mirbeau, 1925 : 185-192, ainsi que J. Hanse, « Histoire d'une gloire », in Hanse, 1962 : 41-117.

La défense de Mallarmé quant à « Propos belges » et quant à l'œuvre de Maeterlinck ne recèle aucune ambiguïté. Lui-même captivé par les virtualités à la fois poétiques et philosophiques qui émanent de cette pièce, où le dialogue recèle des ressources d'un langage silencieux, avec « un vent de l'au-delà dans les trous », comme il l'écrit dans la lettre citée à Mirbeau, par la pudeur frémissante de cette princesse de rêve, qui imprègne chaque mot, chaque réplique, d'une musique aussi incantatoire que mystérieuse, Mallarmé y aurait-il entrevu le mirage de son *Hérodiade* « à l'attitude étrange du mystère » ?

Et le maître des symbolistes d'encourager Mirbeau, dans la lettre déjà citée du 29 août, à découvrir et à faire découvrir deux autres œuvres de Maeterlinck, qu'il venait de publier, en juillet 1890, chez Van Melle :

Avez-vous lu *Les Aveugles* [et *L'Intruse*] deux autres merveilles ? (*Corr*, IV : 127-128)⁷⁶.

C'est donc cette découverte de Mallarmé qui explique l'article dithyrambique de Mirbeau dans *Le Figaro*. Dans le texte tardif *Bulles Bleues* (1949), Maeterlinck confirmera, une fois encore, que Mallarmé a été le principal instigateur de l'article de Mirbeau sur *La Princesse Maleine*, en 1889, alors qu'il était encore un inconnu :

J'étais d'autant plus étourdi que je n'avais pas envoyé ma *Princesse* à Mirbeau que je n'avais jamais vu. Je sus plus tard que c'était Stéphane Mallarmé qui [...] lui avait communiqué l'exemplaire qu'il avait reçu, en appelant sur mon œuvre la vigilante attention du grand polémiste (*O*, I : 733).

C'est qu'il avait, et mieux que quiconque, pressenti l'essor prodigieux que *La Princesse Maleine* donnait à un véritable théâtre symboliste. Plus encore, *La Princesse Maleine*

⁷⁶ Là encore, il n'est pas indifférent de noter la coïncidence lexicale qui apparaît dans la phrase enflammée de Mirbeau (nous soulignons) « *Les Aveugles, ces merveilleux Aveugles*, ont encore fortifié mon enthousiasme pour ce jeune poète, qui est véritablement le poète de ce temps, qui m'a révélé le plus de choses de l'âme et en qui s'incarnent, le plus puissamment, le génie de sentir la douleur humaine... » (Mirbeau, 1925 : 191).

contenait les éléments dont Mallarmé était en quête depuis *Hérodiade*, conciliant, sous une forme dramatique, le rêve et le mystère, et ce dans la prodigieuse grandeur que ces valeurs poétiques avaient toujours chez le poète du Livre, et qui se maintiennent ainsi dans ses textes théoriques de 1885-1887.

1.3 « L'étape nouvelle »

Pour controversée qu'ait été la découverte de Maeterlinck, la vérité est qu'elle retentit la prise de conscience et aussi la confiance qu'un changement profond était finalement en train de se produire. Une pluie d'encouragements se fit dès lors sentir. Les lettres et autres sollicitations d'Antoine, directeur du Théâtre Libre, auront été insistantes, d'après la lettre écrite par Maeterlinck en octobre 1890 :

La Princesse Maleine vous appartient [...] Vous jouerez *La Princesse* cette année-ci ou dans dix ans ou jamais, comme vous voudrez (Ubersfeld, 1997 : 340).

La même année, les démarches du Théâtre Mixte, qui deviendra sous peu le Théâtre d'Art de Paul Fort, associé au mouvement d'avant-garde théâtral parisien, ne sont pas moins les symptômes que ces jeunes metteurs en scène étaient en quête de textes susceptibles de devenir l'étendard de leur bataille idéaliste. En 1891, deux autres pièces de Maeterlinck sont jouées au Théâtre d'Art : *L'Intruse* et *Les Aveugles*, même si Maeterlinck manifeste une fois encore une nette conscience des vicissitudes qui peuvent compromettre la représentation. C'est ce dont rend compte une lettre adressée en novembre 1891 à Lugné-Poe, jeune transfuge du « Théâtre Libre », commençant sa carrière comme metteur en scène au « Théâtre d'Art » de Paul Fort :

Un ami vient de m'assurer que vous refuserez de jouer *Les Aveugles* si vous en croyez le succès impossible. Je remets donc leur sort en toute confiance entre vos mains. Peut-être pourrait-on obtenir qu'on y renonce par persuasion (Robichez, 1957 : 127).

En fait, malgré quelques voix dissonantes, comme celle de Sarcey, qui accusa Maeterlinck de mystification, ce drame que Maeterlinck voulait « statique », apparut aux yeux de la critique comme un exemple de réalisation symboliste – qui plus est comme représentant « une idée de Mallarmé reprise par Gustave Kahn, celle de l'œuvre à plusieurs degrés, offrant, à mi-pente, aux non-initiés, un drame accessible, cachant sur les cimes, pour l'élite des spectateurs ou des lecteurs, une haute signification philosophique » (*idem* : 128).

Paru à Bruxelles l'année suivante, *Pelléas* fut montée le 17 mai 1893 aux Bouffes-Parisiens par Lugné-Poe, devenu directeur du « Théâtre de l'œuvre ». C'est sur un ton de manifeste que la pièce est annoncée dans *l'Echo de Paris*, le 9 mai 1893, sous la signature d'Octave Mirbeau :

Une belle et hautaine manifestation d'art dramatique, d'art simple et profond, aura lieu dans quelques jours : le récent drame de Maurice Maeterlinck, « Pelléas et Mélisande » sera représenté à Paris (Lugné-Poe, 1931 : 227).

En fait, comme le fait remarquer Sophie Lucet, c'est à Camille Mauclair que revient la rédaction de ce texte (Lucet, 1994 : 32). Engagé de cœur et d'esprit dans le renouvellement formel et thématique du théâtre par le Symbolisme, Camille Mauclair, qui connaissait le talent dramatique du jeune poète belge depuis *La Princesse Maleine*, n'a épargné aucun effort pour donner à la première de *Pelléas* le retentissement dont le théâtre symboliste avait besoin, après les vaines tentatives au Théâtre d'Art de jouer *Axel*, de Villiers⁷⁷- et la discrétion même des représentations de *L'Intruse* et des *Aveugles*, chez Paul Fort, deux ans plus tôt.

⁷⁷ La représentation d'*Axel*, de Villiers de L'Isle Adam au Théâtre d'Art de Paul Fort n'atteignit pas l'effet attendu par le metteur en scène et fut par ailleurs l'objet d'une protestation collective de la part de nombreux poètes. Dans *La Plume* du 15 février 1893, des noms tels que Verlaine, Léon Deschamps et Stuart Merrill s'associent pour s'indigner « des coupures qui défigurent le poème ». Voir Jacques Robichez, 1957 : 161-162.

« En un temps où tout vaudeville grivois, tout mélodrame à tirades trouvent leur place et leur public, personne ne s'est levé pour réclamer la nouvelle création d'un admirable esprit », peut-on lire encore dans l'article écrit par Mauclair, et rappelé par Lugné-Poe dans son livre rétrospectif *Le Sot du tremplin* (Lugné Poe, 1931 : 227). C'est que, rappelle l'acteur, le climat des années 1890 était plus que jamais d'ébullition intellectuelle, de révolte et de désir de renouvellement par rapport au théâtre contemporain : « les écrivains chroniqueurs étaient à l'époque en pleine forme dans leur ardeur d'aider » (*idem* : 228).

Maeterlinck avait lui-même formulé à Lugné-Poe quelques conseils pour les costumes «début XI^{ème}-XII^{ème} siècles, ou bien selon Memling (XV^{ème})», précisant : « ne crois-tu pas que pour Mélisande, plutôt que le vert mieux vaudrait quelque mauve à trouver chez Liberty? Pelléas, lui, serait en vert qui s'allie merveilleusement au mauve » (Robichez, 1957 : 164-165).

Et c'est une véritable révolution qu'apporte la nouvelle pièce de Maeterlinck, à laquelle assistèrent Mallarmé et Régnier, Whistler, Léon Blum et Debussy. Elle provoqua dans la presse de l'époque de nombreux échos favorables, mais aussi des critiques. « L'impression fut énorme », rapporte toujours Lugné-Poe, qui joua le rôle de Golaud. Et elle le fut, tant l'œuvre connaîtra bientôt le succès à Londres (1895), à Berlin (1899) et à New York (1902), qu'elle sera traduite et adaptée en musique par Debussy. Plus que les précédentes, *Pelléas et Mélisande* peut être justement considérée, dans une perspective historico-littéraire, comme la consécration du théâtre symboliste.

Avec *Pelléas*, écrit Sophie Lucet, Maurice Maeterlinck « marque le coup d'envoi et donne l'impulsion nécessaire au lancement d'une entreprise de longue haleine : c'est l'acte de naissance du théâtre de l'Oeuvre » (Lucet, 1994 : 30) - dont l'existence s'étendra jusqu'en 1899. Avec la première et unique représentation de

Pelléas le théâtre symboliste acquiert, en 1893, « une scène stable, reconnue, applaudie, un répertoire, une esthétique, un jeu » (*idem* : 29-30).

2. De l'homme au théâtre

Dans un contexte de « révolution et révélation » dans le genre, pour reprendre une expression de Gisèle Marie (1973 : 57), les textes de Maeterlinck apportaient au Symbolisme, animé de forces essentiellement poétiques, le genre qui lui manquait pour affirmer un autre statut pour l'artiste et pour l'œuvre d'art, en temps de crise de la littérature - temps de procès du positivisme, du prosaïsme et du sens commun.

2.1 Des limites de la scène à l'expression d'un nouveau tragique

On peut pourtant constater, dans les déclarations faites par l'auteur belge à l'aube de son premier théâtre, le même scepticisme que ses congénères, vis-à-vis de la représentation du texte sur scène.

Dès le début de ses « Menus Propos » sur le théâtre, signés à *La Jeune Belgique*, en août 1890 - le mois même de l'article de Mirbeau -, Maeterlinck dénonce un sentiment d'« inquiétude » et de « déception préalable [...] à tout spectacle où nous nous asseyons » (*O*, I : 457), et il ne semble convaincu que de l'antinomie d'un théâtre littéraire. « Le poème était une œuvre d'art [...] mais la représentation vient le contredire » affirme-t-il (*O*, I : 458). Le passage qui suit, toujours de ses « Menus Propos », corrobore cette méfiance :

La plupart des grands poèmes de l'humanité ne sont pas scéniques. *Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Antoine et Cléopâtre* ne peuvent être représentés et il est dangereux de les voir sur scène. Quelque chose d'Hamlet est mort pour moi le jour où je l'ai vu mourir sur scène (*idem* : 458)

Ajoutant, un peu plus loin, cette phrase significative :

[...] La scène est le lieu où meurent les chefs d'œuvre parce que la représentation d'un chef d'œuvre à l'aide d'éléments *accidentels et humains* est antinomique (*idem* : 461).

Sans hésiter, le poète affirme :

Tout chef d'œuvre est un symbole et le symbole ne supporte pas la présence active de l'homme (*idem, ibidem*)

C'est tout le problème du simulacre ou de la représentation « objective », comme des habitudes mentales qui prévalent à cette époque et auxquelles il ne peut adhérer, justement parce qu'elles lui apparaissent contraires à l'aspiration métaphysique et à l'exigence esthétique que, dans la lignée de Mallarmé, l'écrivain belge considère comme consubstantiels à l'œuvre d'art.

Constatant à son tour l'anachronisme sclérosant du théâtre de son époque - par son incapacité à représenter, à l'inverse des autres arts, tels que « la bonne peinture » et « la bonne musique », que la vie « avait perdu en surface décorative que pour gagner en profondeur, en signification intime et en gravité spirituelle » (*O*, I : 488) -, Maeterlinck apporte à la littérature contemporaine une autre conception de théâtre comme mystère, comme émanation de l'intérieur.

Comme son aîné, l'auteur belge rejette le réalisme et le matérialisme, il se dresse contre ces spectacles théâtraux basés sur « la violence de l'anecdote » et qui « prétendent divertir aux mêmes genres d'actes qui réjouissaient les barbares » (*O*, I : 489). Pour Maeterlinck, le tragique nouveau et véritable n'est plus celui des « attentats, des meurtres et des trahisons » (*idem, ibidem*), il est *quotidien* et donc « bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures » (*O*, I : 487), comme il l'écrit à l'ouverture de son essai *Le Tragique quotidien* (1896). On peut constater, à la lecture de ces passages de ce texte capital, combien Maeterlinck sépare le « préparatoire » et le « machinal » de « l'essentiel »,

pour rappeler la distinction proposée par Mallarmé dans son article sur *Pelléas et Mélisande*, mais depuis toujours présente dans son idéal de théâtre.

C'est sous la plume de Meyerold que l'on peut trouver une allusion particulièrement suggestive au très nouveau rapport au tragique, que l'on retrouve chez Maeterlinck ; à ce « tragique quotidien » dont il a sciemment enveloppé ses pièces. Rappelons ce passage, essentiel, des *Ecrits sur le Théâtre* du dramaturge russe :

L'acteur de la vieille école, quand il devait produire une forte impression sur le public, criait, pleurait, gémissait, se frappait la poitrine à coups de poings. Il faut au contraire que l'acteur nouveau exprime le degré supérieur du tragique de la même façon que ce tragique résonnait chez Marie, triste et heureuse : un calme extérieur presque froid, sans cris ni pleurs, sans trémolos, mais en revanche beaucoup de profondeur⁷⁸.

On y perçoit l'immobilité et le silence frémissants des personnages maeterlinckiens, mais aussi les réserves qu'il a manifestées quant à la présence trop matérielle des acteurs sur scène. Il crée aussi un réseau intertextuel très intéressant. Il rappelle, d'abord, un passage tout à fait essentiel du *Tragique Quotidien* (1896) où le « premier » Maeterlinck distingue précisément deux conceptions tout opposées du « conflit » : un direct, « héroïque » et gestuel, l'autre, intérieur, invisible, véritablement « tragique », susceptible de mener le spectateur à aller au-delà de la scène et des dialogues :

Il ne s'agit plus de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le seul fait de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. *Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et interrompu de l'être et de sa destinée* (O, I : 487).

Mais la dernière phrase - que nous soulignons - crée, également, des reflets avec l'énoncé de Mallarmé à propos de *La Princesse Maleine* :

⁷⁸ Cité d'après le dossier « Résonances » de l'édition de *La Mort de Tintagiles*, Commentaire dramaturgique de Claude Régy (Maeterlinck, 1997 : 109).

[...] hôtes déteints [...] étirant une tragique fois, quelque membre de douleur habituels, et même souriant, balbutiassent ou radotassent, seuls, la phrase de leur destin...

Réfléchissant à l'éviction nécessaire de l'anecdote et du conflit de la scène, Maeterlinck définit progressivement un procédé de création dramatique. Comme on peut le lire, toujours dans le texte « Menus Propos - le théâtre » (1890), l'auteur va jusqu'à postuler qu'« il faudrait écarter entièrement l'être vivant de la scène » (Maeterlinck, *O*, I : 462) et qu'au corps humain, il faudrait peut-être substituer un masque, une ombre, un jeu de lumière, pour ne pas offusquer le spectateur, car la dimension du drame est essentiellement intérieure :

[...] L'être humain sera-t-il remplacé par une ombre, un reflet, par un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie ? Je ne sais, mais l'absence de l'homme me paraît indispensable (*idem, ibidem*)

Aussi, Maeterlinck imagine-t-il un acteur impersonnel, neutre, l'idéal étant qu'il soit une sorte d'intermédiaire entre le texte et la scène :

Nous aurions alors sur scène des êtres sans destinée, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros (*idem*)

Poursuivant une conception naturaliste de théâtre, Zola voulait « créer du vivant », en « plant[ant] solidement [l]'œuvre dans la terre du dix-neuvième siècle ». Ces assertions sont contraires à la vision abstraite, épurée et latente du drame idéalisé par Mallarmé et qu'il a retrouvée dans *Hamlet* ; qu'il a ressentie, jusqu'au frisson, à la lecture de *Maleine* « avec un vent de l'au-delà dans les trous ». Car, chose essentielle pour Mallarmé et chez Maeterlinck le drame essentiel n'est pas celui qui cherche à élucider la psychologie ou le devenir des personnages à travers les décors, l'intrigue ou les dialogues. Dans son *Cahier Bleu*, Maeterlinck s'érige contre « ces drames où l'on voit l'intégral développement d'un caractère ou d'une passion, entretenu, assuré et élevé comme une plante très sage entourée d'inflexibles tuteurs » (*O*, II : 183). Le

« milieu » choisi par le dramaturge belge est tout autre, l'essentiel de l'action de ses drames se situant dans un « ailleurs » de rêve, dans ce « milieu à quoi, pour une cause, rien de simplement humain ne convenait », repéré par Mallarmé à propos de *La Princesse Maleine*. Cette pièce où l'invisible prévaut sur le visible, le dramaturge l'a soustraite, comme le demandait également le poète d'*Hérodias*, et comme il est un des premiers à le reconnaître, aux catégories habituelles d'action, de temps, d'espace et de décor. Il en résulte ce jeu désincarné et solennel à la fois mis en relief par le maître des symbolistes dans son article analysé plus haut, en harmonie avec les idées exprimées dans « Richard Wagner... ».

A l'encontre de sa charge référentielle traditionnelle, Maeterlinck veut que l'acteur ait une présence aussi abstraite que possible, simplement allusive - on se souvient des termes de Mallarmé dans « Mimique », qui voulait que la scène soit « une allusion perpétuelle ». Maeterlinck demande un être ayant « l'apparence de la vie sans avoir la vie », comme on peut le lire toujours dans « Menus Propos » (*O*, I : 462). C'est pourquoi il propose de remplacer l'acteur par un mannequin de cire, en vue de créer une abstraction exemplaire qui doit s'infiltrer dans l'esprit du spectateur. Il écrit donc un peu plus loin :

L'atmosphère de terreur où ils se meuvent est l'atmosphère même du poème ; ce sont des motifs qui semblent nous parler, par conséquent d'augustes voix (*idem*, 463).

On sait que, selon l'aveu même du poète, *La Princesse Maleine* était, à son origine, destinée à « un théâtre de marionnettes », ce qui met en évidence la préférence accordée par Maeterlinck à une figuration intermédiaire. C'est un moyen d'échapper à la matérialité et d'ouvrir la scène à la suggestion de « ces puissances extraordinaires » qui dépassent l'échelle humaine et à « l'atmosphère de terreur » (*idem*, 462) que le poète

dramatique veut inculquer dans son texte. C'est toujours au nom de cette nouvelle dimension que Maeterlinck propose la notion de théâtre statique :

Je ne sais s'il est vrai qu'un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu'il existe. La plupart des tragédies sont immobiles (*O, I : 490*).

L'essentiel est que la scène constitue une sorte d'entre-deux où se joue la dialectique du visible et de l'invisible. Prônant la notion de « théâtre statique », l'auteur affirme, toujours dans *Le Tragique quotidien* :

La plupart des tragédies sont immobiles [...] il n'y a même pas d'action psychologique, qui est mille fois supérieure à l'action matérielle [...] pour ne laisser substituer d'autre intérêt que celui qu'inspire la situation de l'homme dans l'univers (*O, I : 491*)

« Il est mille et mille lois plus puissantes et plus vénérables que les lois de la passion », affirme-t-il un peu plus loin (*idem*). C'est dans cet ordre d'idées que l'écrivain belge reproche au théâtre contemporain d'être « anachronique », de « retarde[r] du même nombre d'années que la sculpture » (*idem, 488*) :

Lorsque je vais au théâtre, il semble que je me retrouve quelques heures au milieu de mes ancêtres qui avaient de la vie une conception simple, sèche et, que je ne me rappelle plus et à laquelle je ne puis plus prendre part. J'y vois un mari [...] des rois assassinés, des bourgeois emprisonnés, et tout le sublime traditionnel mais hélas ! si superficiel et si matériel, du sang, des larmes extérieures et de la mort (*O, I : 489*)

Le dramaturge contemporain doit s'attacher à « démêler et reproduire les traits les plus cachés mais non moins graves de la vie d'aujourd'hui » (*idem : 488*) ; il doit comprendre que la « vie a perdu en surface décorative, pour gagner en profondeur, en signification intime et en gravité spirituelle » (*idem*). Aussi le dramaturge du *Tragique quotidien* prend-il le contre-pied de la tragédie classique en prônant un « tragique quotidien bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures » (*O, I : 487*). Il s'agit de confronter le spectateur avec le tragique de la vie, manifeste dans l'existence quotidienne de l'homme :

N'est-ce pas quand un homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et de l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre (*idem* : 488)

Cette nécessité de forger une nouvelle notion de tragique s'accorde donc au sentiment auquel se trouve confronté l'homme d'aujourd'hui, qui est de solitude et d'angoisse existentielles :

Nos auteurs tragiques n'aperçoivent que la vie d'autrefois. [...] De même que les peintres médiocres [ils] placent tout l'intérêt de leurs œuvres dans la violence de l'anecdote qu'ils reproduisent. [...] Tandis que la plupart de nos vies se passent loin du sang, des cris et des épées, et que les larmes des hommes sont devenues silencieuses, invisibles et presque spirituelles (488-489)

Le Tragique quotidien: ce titre choisi par Maeterlinck pour le texte qui est un de ses principaux essais sur le théâtre, indique bien le diagnostic pessimiste, éminemment tragique, fait par l'écrivain et que l'on retrouve au cœur de son univers théâtral : pas d'héroïsme pour l'homme d'aujourd'hui, le simple fait de vivre est déjà tragique. Toutes les pièces de son premier théâtre sont des récits d'abandon, de chute et d'angoisse : aucun *happy end*, aucun espoir pour l'homme livré à un invisible inexorable et impitoyable.

Comment représenter la détresse de l'âme, ce déchirement intérieur autrement significatif et bien plus tragique que celui de « l'éternel combat de la passion et du devoir » du théâtre traditionnel? Comment rendre alors le monde mystérieux, le trésor de la « chambre de Barbe Bleue », cette « mer de mystères » cachée au fond de l'être et où l'homme s'enfonce au dépit de sa propre volonté, de sa propre raison, de sa propre vie ?

Avec Maeterlinck le drame n'est plus bâti sur des faits et sur l'impérieuse intrigue, si séduisante pour les imaginations bourgeoises. C'est, au contraire, l'idée de simplicité et de statisme qui commande son objectif dramaturgique principal : faire voir

au-delà du visible sur scène. Ces lignes du *Tragique quotidien* suggèrent bien son propos :

Le vacarme inutile d'un acte violent étouffe la voix plus profonde, mais hésitante et discrète, des êtres et des choses. Il [le poète dramatique] représentera une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos ; et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience de la vie (*O*, I : 489)

Et voilà ce qu'en dit le personnage du vieillard dans *Intérieur* (1894) : « Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons » (*O*, II : 513). Mettant au rancart la forme et l'esprit rationalistes du théâtre de son époque, Maeterlinck met sur pied une esthétique de la « Nudité »⁷⁹, qui s'accorde à la proposition de la « Fable vierge de tout, temps lieux et personnes sus » idéalisée par Mallarmé. Dans ses pièces, en effet, l'affabulation est minimale, l'essentiel du drame ne se jouant pas à la surface, au niveau des événements et des conflits apparents, mais dans une dimension invisible, réussie au moyen d'une très forte « suggestivité » - pour reprendre le mot de Saint-Pol Roux (1892 : 159)-, qui contribue, en large mesure, à leur intensité dramatique. Ces deux exigences, mystère ou suggestion et visée métaphysique, rapprochent encore le poète *Hérodiade* de Maeterlinck et expliquent l'enthousiasme du poète de la rue de Rome dès la découverte *La Princesse Maleine*.

La visée métaphysique du drame est un aspect qui peut encore rapprocher les deux auteurs. Dans *Richard Wagner* - et, souvenons-nous, dans le sillage d'oeuvres antérieures, *d'Hérodiade* aux feuillets du « Livre » - Mallarmé avait défini le drame comme un « Mystère » de portée universelle et métaphysique :

l'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité de preuves.

⁷⁹ C'est le mot qui lui a été attribué par Saint-Pol Roux dans son article du *Mercure de France* de juin 1892 (1892 : 161).

Ainsi le Mystère (IDD : 175)

Et dans la série « Planches et Feuilletts », Mallarmé accentue une connotation tragique, d'interrogation portant sur la conjonction entre le tragique et l'existence, que l'on retrouve à la base de la conception dramatique de Maeterlinck dans *Le tragique quotidien*. Mallarmé préconise ainsi que le drame présente « l'antagonisme de rêve chez l'homme avec les fatalités de son existence départies par le malheur ». Maeterlinck fonde son théâtre sur la situation de « tragique quotidien » qui représente à ses yeux la condition même de l'existence de l'homme dans le monde.

L'« interversion »⁸⁰ proposée et opérée par Maeterlinck vis-à-vis du théâtre contemporain, d'une dimension disons de surface à une dimension intérieure, est passée par une prise de conscience de la nécessité d'un changement de paradigme dramatique, associant étroitement poétique et métaphysique :

J'étais venu dans l'espoir de voir ma vie rattachée à ses sources et à ses mystères par des liens que je n'ai pas l'occasion ni la force de voir tous les jours. J'étais venu dans l'espoir d'entrevoir un moment de beauté, la grandeur et la gravité de mon humble existence quotidienne (O, I : 489)

Suggérer le mystère de la vie, les forces invisibles de la vie : voilà les deux nouvelles forces motrices du théâtre et tout le défi que s'est imposé le jeune écrivain. Comment exprimer cette *absence présence* dont relève cette nouvelle conception si symbolique du théâtre ? Une des premières assertions des « Menus propos » manifeste le souci principal du poète dramatique :

L'art semble toujours un détour et ne parle jamais face à face. On dirait l'hypocrisie de l'infini. Il est le masque provisoire sous lequel nous intrigue l'inconnu sans visage (O, I : 457)

Nul doute quant aux notions autour desquelles s'articulera le premier théâtre de Maeterlinck : l'étrange, l'invisible, l'innommable.

⁸⁰ Le mot est de l'auteur dans le début du *Tragique quotidien* (O, I : 487).

Par ailleurs, l'enjeu existentiel du théâtre tel que Maeterlinck le conçoit invite le spectateur de son époque à « se rapprocher de la vie véritable », pour reprendre les termes du *Tragique quotidien* (*O*, I : 492). Il lui demande une attitude autrement participative que la banale contemplation. C'est, en fait, à une nouvelle cause salutaire ou héroïque qu'il le convie: « Sachez, écrit-il dans « La vie profonde » (*Le Trésor des Humbles*), que le jour où vous vous êtes attardé à suivre un rayon de lumière à travers l'une des fentes de la porte de la vie, vous avez fait quelque chose d'aussi grand que si vous aviez pansé les blessures d'un ennemi, car dans ce moment-là, vous n'avez plus d'ennemi » (*O*, I : 330). Bien plus tard (en 1938), Antonin Artaud écrira qu'« une vraie pièce [...] impose une attitude héroïque et difficile » (Artaud, 1964 : 41).

2.2 Un poète-dramaturge de l'âme

Maurice Maeterlinck était conscient de « viv[re] une époque d'éveil de l'âme humaine », selon la formule, devenue célèbre, d'un de ses entretiens littéraires. (Maeterlinck, 1985 : 165). Mallarmé confiait également à Jules Huret sa prédilection pour ces « mouvements graves de l'âme » qui, nous l'avons montré, enveloppaient les personnages de ses premières pièces. Les deux auteurs parlent le même langage.

L'appel au rêve, à l'âme, au mystère, au « chant subtil qui vient des profondeurs » (Guy Michaud, 1995 : 353) : toutes ces réalités invisibles, toutes ces nouvelles valeurs symbolistes sur lesquelles prend essor la nouvelle école, vont révéler dans le théâtre maeterlinckien, pour la première fois, un pouvoir d'extériorisation.

Comme ses amis de la « croisade symboliste », comme ses aînés Mallarmé et Villiers, le jeune poète est un spiritualiste, un idéaliste. Rejetant l'univers hypocrite, matérialiste et bourgeois, il est, pour reprendre une image de Gisèle Marie, au même

rang de ceux qui « dans un siècle furieusement embourgeoisé [...] incarnent une nouvelle Chevalerie de la Pensée entreprenant sa Croisade pour l'esprit » (Marie, 1973 :14).

Comme poète symboliste, son regard s'est inversé. De l'extérieur, il se porte vers le dedans du langage. Il connaît l'importance du « mystère dans les lettres », une perspective plus spirituelle, plus subjective ; une perspective tout entière tournée vers l'effet et la suggestion, et qui, pour cela même, permet au texte une libre expansion dans l'imaginaire du lecteur. Récusant, comme l'observe Paul Gorceix, à propos des *Serres chaudes*, « la poésie qui ne fait que représenter, copier le réel » (*O*, I : 29), le jeune poète découvre « que l'obscurcissement sémantique n'est pas séparable de l'expression symbolique ». Ainsi, Maeterlinck « inaugure [t-il] une poétique fondée exclusivement sur l'analogie. Constantes et subtiles correspondances, relations extraordinaires entre les âmes et l'univers, parallélisme entre les êtres et les choses », qui lui permet, toujours d'après Paul Gorceix de trouver « un des ressorts de sa dramaturgie » (*Idem, ibidem*).

Comme poète dramaturge, il réclame aussi pour son théâtre non pas la superficie, la raison et l'intelligence, mais la profondeur, des personnages tissant des liens au-delà du visible, au-delà des paroles nécessaires, dans « l'atmosphère de l'âme », qui est le nouveau milieu du drame, là où se déroule le conflit essentiel de l'être avec sa destinée. Le drame devient expérience spirituelle du mystère. C'est sa réponse et sa principale contribution à « l'appel de l'âme » de sa génération symboliste : « je crois que tout ce qui ne sort pas des profondeurs les plus inconnues et les plus secrètes de l'homme n'a pas jailli de sa seule source légitime » formule Maeterlinck dans « Confession de poète » (1890), son premier texte métapoétique⁸¹. Comme Hérodiade,

⁸¹ Publié dans *L'Art moderne*, de février 1890, ce texte constitue la réponse du poète à *l'Enquête* d'Edmond Picard, également adressée par le directeur de la revue à Emile Verhaeren et à Charles Van Lerberghe. « Confession de Poète » paraît donc en l'année qui suit immédiatement le recueil *Serres*

comme Igitur, comme Mélisande - qui essaie de pénétrer le fond de la fontaine des « aveugles », Pelléas lui faisant observer qu'elle « peut être aussi profonde que la mer » - le poète dramaturge y affirme avoir choisi ce monde de la profondeur, où règne « cette mer de mystères » ou « *mare tenebrarum* » (*O*, I : 455).

« Confession de poète » est un texte empreint d'un accent particulier, où se mêlent subtilement individualisme et mysticisme, poésie et philosophie. Le jeune auteur belge y définit l'approche subjective, tout intérieure, qui caractérise sa démarche créatrice. Il dit notamment qu'il préfère « une pauvre nébuleuse intérieure, infiniment tremblotante [...] mais inextinguible » (*O*, I : 454) aux formes d'art conscients, car, écrit-il, « la conscience ici est l'indice du mensonge » (*idem*). A l'instar de Mallarmé et de ses pairs symbolistes, le poète a abandonné le rationalisme et s'est tourné vers ce monde du *dedans* mystérieux, pour explorer les profondeurs de l'être. Il se dit attiré par « tout ce qui est inexprimable dans un être [...] tout ce qui est silencieux dans l'inconnu » et « tout ce qui est informulé dans une existence » (*idem*, 456) ; il se dit l'écoute de « toutes les voix indistinctes de l'homme » (*idem* 456), là où l'être essentiel palpite comme le feu sous la glace trompeuse du monde sensible. La démarche poétique est analogue à la visée spirituelle, il s'agit de saisir cette « vie secrète » :

Je voudrais guetter ainsi, patiemment, les flammes de l'être originel, à travers toutes les lézardes de ce ténébreux système de tromperie et de déception au milieu duquel nous sommes condamnés à mourir (*idem*)

Comme dramaturge, son attitude va au-delà de la quête ou de la compréhension. Elle est, il a en bien conscience, de communication. Il s'agit, selon son propre aveu, de « faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours l'idée qu'il se fait de l'inconnu » (*O*, I : 500), comme il l'écrit dans la « Préface » au *Théâtre* de 1901. Déclaration capitale, car le rôle du dramaturge n'est pas seulement d'éprouver et de

chaudes, la pièce *La Princesse Maleine* et la première version de son essai sur *Ruysbroeck* - c'est-à-dire les trois volets de l'œuvre maeterlinckienne.

transmettre, mais de montrer aux spectateurs ces « forces mystérieuses de la vie », dont il parle également dans sa « Préface » (*idem* : 499). Il s'agit bien pour Maeterlinck de rendre sensibles et de rendre performantes, au théâtre, ces forces intrinsèques de la vie, dont on retrouve par ailleurs une allégorie très expressive, dans le poème liminaire de *Serres chaudes* :

Ô serre au milieu des forêts !
Et vos portes à jamais closes !
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole
Et sous mon âme en vos analogies (Maeterlinck, 2001 : 31)

Dans sa « Préface » à l'édition de 1901 de son *Théâtre*, Maeterlinck fait une distinction entre le poète lyrique et le poète dramatique. Le premier est à ses yeux « une sorte de théoricien de l'inconnu » ; dans cette mesure :

[...] il lui est permis de se tenir aux idées générales les plus vastes et les plus imprécises. Il n'a pas à se préoccuper de leurs conséquences pratiques. (*O*, I : 500)

Si l'œuvre du poète dramatique naît également d'une réflexion sur les « forces incomprises qui [se] mêlent aux actions des hommes et dominent toute chose » (*idem*), il ne peut perdre de vue la question essentielle de la représentation. Pour être dramatiquement efficace, pour remplir sa fonction scénique, son texte doit se couler - même de loin - dans le monde visible, rendre manifestes ces « puissances supérieures » et, qui plus est, agir sur le spectateur. Et Maeterlinck de définir une tâche nouvelle pour le poète dramatique :

Le poète dramatique ne peut se borner à ces généralités. Il est obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu. Il faut qu'il nous montre de quelle façon, sous quelle forme, dans quelles conditions, d'après quelles lois, à quelle fin, agissent sur nos destinées les puissances supérieures, les influences inintelligibles, les principes infinis dont, en tant que poète, il est persuadé que l'univers est plein (*Idem*)

Mallarmé écrivait dans *Vers et Prose* que le poète doit saisir les « poèmes immanents de l'humanité », ce qui s'accorde avec sa découverte d'avril 1866, que derrière le « Rien, qui est la vérité » se cache un monde à explorer grâce au langage poétique, lequel a ce pouvoir fictionnel de « glorieux mensonge ». Comme Mallarmé, Maeterlinck a l'intuition de l'invisible « dans lequel flottent les êtres et les choses » (*O*, I : 499) et de son potentiel poétique, de la « beauté verbale » consubstantielle à « la haute poésie » (*idem*). Or, il ne se satisfait pas du « démon de l'analogie », son labeur ne perd jamais de vue sa motivation et son objectif dramatique :

Mon devoir est alors de me taire et d'écouter ces messages d'une vie que je ne comprends pas encore, et de m'incliner humblement devant eux (*O*, I : 587)

Voilà encore une affirmation capitale faite par Maeterlinck, lors de l'enquête de Jules Huret (1891), lui qui a mieux que quiconque détourné son regard du monde extérieur pour pénétrer la « vie secrète » de l'âme humaine, car « c'est elle qu'il importe de comprendre et de reproduire de son mieux », comme il l'a écrit à la fin de l'« Introduction » à sa traduction de *La Tragédie de Macbeth* (*O*, I : 565). Cette recherche d'une passerelle entre le monde de l'âme et une représentation scénique, entre invisible et visible, est exemplaire chez Maeterlinck. Mallarmé l'a fort bien perçue, notant à propos des personnages de *La Princesse Maleine* qu'ils se mouvaient dans « un milieu à quoi, pour une cause, rien de simplement humain ne convenait » (*IDD* : 229). Impersonnels, exempts de tout ancrage spatio-temporel - « il n'aurait existé personne ni rien ne se serait passé », nota toujours Mallarmé – leur dimension est symbolique, elle va au-delà de référence matérielle⁸². *Hérodiade* est née d'une rêverie sur un mot, et dans « L'avant-dire », Mallarmé prône un effacement subtil de « la fleur sue » au profit d'une autre « absente du bouquet », née de l'ascèse caractéristique de l'acte poétique.

⁸² Ce n'est pas un hasard si Mallarmé utilise le mot « fantôme » pour définir et différencier les personnages de cette pièce (« on est loin, par ces fantômes, de Shakespeare » (*IDD* : 229)).

« Peindre non la chose, mais l'effet » : de cette capacité d'abolition du concret au profit de l'effet se dégage toute la vitalité dramatique des textes maeterlinckiens.

Si l'on se reporte à la réponse de Maeterlinck à l'*Enquête* de Jules Huret « sur l'évolution littéraire » (1891), la dimension poétique, que nous avons dégagée comme essentielle dans le théâtre tel que le rêve Mallarmé, apparaît cruciale dans la conception de théâtre selon Maeterlinck. Mais le sens de la créativité qui l'anime et qui la caractérise tient à l'équilibre entre poésie et théâtre, entre texte et poétique et texte dramatique, exigé par cet auteur, qui s'est engagé personnellement dans la réalisation scénique de ses drames. C'est par cette conscience et par cette *hardiesse*, pour utiliser le mot de Gourmont, proprement dramatique que le théâtre de Maeterlinck résout une des principales antinomies du conflit écrit/joué que nous avons décelé dans les tentatives de Mallarmé (nous soulignons):

Il semble que la pièce de théâtre doit être avant tout un poème ; mais comme des circonstances fâcheuses en somme, le rattachent plus que tout autre poème à des conventions reçues pour simplifier un peu la vie nous font accepter comme des réalités, *il faut bien que l'auteur ruse par moments pour donner l'illusion que ces conventions ont été respectées*, et rappelle çà et là, par quelque signe connu, l'existence de cette vie ordinaire et accessoire, la seule que nous ayons l'habitude de voir (Maeterlinck, 1985 : 155).

Soucieux du problème de l'existence humaine et de l'âme, idéaliste aussi bien du fait de son époque que par son caractère, Maeterlinck s'attache à montrer non pas « la vie ordinaire » mais à transposer l'âme, le mystère et la vie profonde des personnages. Et c'est dans cette dimension intérieure, réussie grâce à une poétique de la suggestion, que se joue véritablement le drame. Ainsi, Maeterlinck a-t-il changé l'angle de la représentation⁸³, de l'extérieur vers l'intérieur, comme le souhaitait le poète d'*Hérodiade*, du *Faune* et d'*Igitur*.

⁸³ Paul Gorceix analyse la « reconversion de la dramaturgie » réalisée par Maeterlinck dans cette pièce (Gorceix, 1990).

Chez l'un comme chez l'autre poète, l'objet privilégié de l'œuvre d'art authentique est l'invisible, « l'ordre mystérieux et la force occulte des choses », pour rappeler les termes de la réponse du poète belge à Jules Huret (*O*, I : 587). Or, Maeterlinck a introduit cette existence humaine dissimulée derrière le monde visible dans son texte et, plus que tout, il leur a donné la dimension « active » de la scène. De cette nouvelle approche sont nés des textes réalisant l'idéal poétique et dramatique du poète d'*Hérodiade*, qui est *l'effet à produire*. A propos de *Pelléas et Mélisande*, Mallarmé note (nous soulignons) :

[...] quoi que ce soit a été rejeté de préparatoire et machinal, en vue que paraisse *extrait*, ce qui chez un spectateur *se dégage* dans la représentation, *l'essentiel* (IDD : 229)

Au-delà des contraignantes conventions de l'anecdote, des passions et des caractères dont procède le théâtre tel que son époque le pratique, Maeterlinck crée un « théâtre de l'âme », selon l'expression d'Edouard Schuré, un théâtre intérieur, déplaçant ainsi la représentation vers la dimension « latente » recherchée par Mallarmé dans ses premières pièces.

Comme l'a, dès lors observé Camille Mauclair dans *L'Estafette* de novembre 1891, Maeterlinck « réalisait l'idéal de théâtre : s'élever aux plus nobles conceptions métaphysiques et les incarner en des êtres fictifs pour les offrir à la méditation » (Robichez, 1957 :167). On retrouve donc l'idée de théâtre suggestif et métaphysique, affranchi de tout ancrage mimétique, demandée par Mallarmé et que l'on retrouve dans le discours critique des Symbolistes, tels que Saint-Paul Roux⁸⁴.

⁸⁴ Deux ans après l'article de *l'Estafette*, Mauclair écrit, à propos de la première de *Pelléas et Mélisande*, que Maeterlinck « instaure en des formes humaines, par l'intermédiaire du symbole, une théorie des idées dont ils sont l'incarnation scénique » (Mauclair, 1893 : 18).

2.3 Langage et création dramatique

Sans perdre de vue son objectif dramatique, la transfiguration poétique prévaut chez Maeterlinck sur l'approche « vivante » et l'enracinement pratiqué par tout un théâtre à cette époque ; dans ses pièces, le silence est plus « actif » que la parole et que les inflexions de voix. C'est dans ce sens que Mallarmé attribue à *Pelléas et Mélisande* le qualificatif de « variation supérieure » ; débarrassée des artifices imitatifs – que le poète français a dénoncés dans les opéras wagnériens – la pièce de Maeterlinck irradie une dimension de mystère sous-jacente à son écriture même, réalisant l'hymen préconisé entre « la musique et les lettres » par Mallarmé, depuis *Le Faune*. Son confrère belge a su créer un « art où tout devient musique dans le sens propre »⁸⁵, c'est-à-dire cette la parole intime et intérieure, perçue dans son essence et jaillie spontanément, à l'état pur⁸⁶.

Là se trouve une différence essentielle entre les deux poètes, même si leurs œuvres témoignent d'une identique rupture vis-à-vis d'un paradigme poétique fondé sur la mimésis. Pour Mallarmé, poète exigeant et rigoureux dès ses débuts, la création poétique doit procéder d'un labeur intellectuel rigoureux, elle passe par le creusement patient, quasi scientifique, du langage. C'est ce qu'a révélé, en outre, ce projet de thèse sur le langage qui lui a permis de forger, dès 1869, la notion de fiction comme « le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode ». Et « le langage [lui] est apparu l'instrument de la fiction » (*OC*, I : 504). Dès ses origines de poète, Mallarmé conçoit l'acte d'écrire comme un problème essentiellement linguistique. Comme l'a bien noté Paul Valéry, Mallarmé fut un « algébriste » du

⁸⁵ Dans sa « Lecture » qui accompagne l'édition de la pièce chez Labor, Christian Lutaud signale bien la parenté du nom de Mélisande à la musique ; son nom étant « d'abord un *chant*, une mélodie, *Melos* » ajoutant un peu plus loin « chez Maeterlinck, la voix n'a pas attendu Debussy pour devenir Chant » (souligné par l'auteur, 1992 : 93).

⁸⁶ Comme le note Christian Lutaud à propos de Mélisande, la princesse est « laissée au seul pouvoir enchanteur des mots et de ses répliques » (1992 : 73).

langage⁸⁷. On l'a accompagné poursuivant « noir sur blanc » et « avec la patience de l'alchimiste » un « Livre », symptomatiquement monumental, dont la visée et l'objet même mettent en jeu ce procédé infini de l'esprit humain. « Le seul idéal digne de ce nom est bien l'inaccessible ; le seul rêve qui vaille d'être conçu est l'absolu : le destin du poète est de vivre l'échec jusqu'au bout », écrit à ce propos Claude Abastado (1970 : 27). Le poète écrit en effet dans *Igitur* : « Je profère la parole pour la replonger dans son inanité » et pose comme idéal poétique, dans « Crise de Vers », « l'intellectuelle parole dans son apogée » (*IDD* : 250). Faut-il, pour autant, ramener la quête de Mallarmé à une « métaphysique de l'échec » (*ibidem*) et considérer, comme Hugo Friedrich, que « Mallarmé représente la solitude absolue [...] Elle refuse le temps présent. Elle répudie tout lecteur et se refuse elle-même toute humanité »⁸⁸ ? Nous ne le pensons pas. Le poète a écrit à Verlaine que « tenter à son insu [...] l'explication orphique de la Terre [est] le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence », et l'orientation ou l'élan du bas vers le haut est une constante dans son œuvre et dans sa pensée poétique. Des passages cités tout au long de notre travail peuvent être interprétés dans ce sens. Rappelons, à simple titre d'exemple, celle des *Médailles et portraits* « la divine transposition, pour l'accomplissement de quoi l'homme existe va du fait à l'idéal » ou celle de « Crise de Vers » : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets ». L'idée de moyen nous semble plus importante chez Mallarmé que celle du but. C'est dans ce sens qu'il écrit, toujours dans la lettre de 1885 à Verlaine : «... je réussirai peut-être ; non pas

⁸⁷ Nous nous inspirons de ce passage de « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé » : « [voulant] dominer le système entier de l'expression verbale, [Mallarmé] rejoint l'attitude des hommes qui ont approfondi en algèbre la science des formes et la partie symbolique de l'art mathématique » (« Variété », Valéry, 1957 : 658).

⁸⁸ C'est dans la conclusion de son chapitre sur Mallarmé, intitulé « Seul avec la langue », dans l'ouvrage *Structures de la poésie moderne*, paru en 1956, dont la traduction française est de 1976. La citation se trouve page 186.

à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place *l'authenticité glorieuse*⁸⁹, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir... » (IDD : 374). L'œuvre est moyen de connaissance, elle permet au poète de s'exprimer, de développer sa technique créatrice, de transformer les mots en notions. « Il aime les mots pour leur sens possible plus que pour leur sens vrai », écrit Rémy de Gourmont dans son « masque » de Mallarmé. On pourrait étendre cette réflexion à son œuvre même, qu'il veut toujours comme ouverture, comme moyen d'une investigation liant l'esthétique et la métaphysique, en vue toujours d'un projet supérieur, en développant et en célébrant toujours les virtualités du monde de la Fiction, ce « glorieux mensonge ». « Le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle », écrivait Mallarmé à Villiers, le 31 décembre 1865, en pleine composition d'*Hérodiade*. Un autre passage d'une lettre de mai 1866 mérite d'être rappelé. C'est à propos du *Faune* dont l'écriture, confie-t-il à Cazalis, lui permet de « continu[er] [s]es études esthétiques qui [l]e mèneront au plus grand livre qui ait été fait sur la Poésie » (Mallarmé, 1995 : 304). Chez Mallarmé, la Fiction est ressaisissement personnel et recreation du monde par le langage. Ceci implique une esthétique balançant entre l'absence et la présence, une esthétique de *l'effet* immanent, où le sens est à chercher au-delà du nommé, dans *l'éventail* infini des possibilités ouvertes par le texte, du point de vue des mots, des images, de son architecture même. C'est ce que suggère le vers liminaire des *Poésies* :

⁸⁹ L'expression soulignée rappelle, dès lors, les « glorieux mensonges » de la lettre d'avril 1966.

*Rien, cette écume, vierge vers (OC, I : 4)*⁹⁰

D'une telle absence comme virtualité de sens et interpellation au jeu de la lecture, le « Sonnet allégorique de lui-même », poème que Bertrand Marchal signale comme une « représentation de la représentation, à la fois signifiant extérieur et signifié extérieur ; en d'autres termes, que le poème déjà écrit se donne toujours, dans le temps panlinguistique de la lecture, comme en train de s'écrire » (Marchal, 1985 : 177), nous livre une illustration expressive. Composé à Avignon, en juillet 1868, profondément remanié et publié dans sa version définitive, sans titre en 1887⁹¹, le poème déploie un jeu de correspondances qui discrédite toute affabulation :

Sonnet allégorique de lui-même (1868)

La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore
Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,
Insolite vaisseau d'inanité sonore,
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Rêve s'honore.
Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfastes incite pour son beau cadre une rixe
Faites d'un dieu que croit emporter une nixe
En l'obscurcissement de la glace, décor

⁹⁰ Il faut rappeler ici également le poème éventail, déjà cité plus haut, où le mouvement déploie aussi le jeu emblématique de la fiction mallarméenne : « Avec comme pour langage/ Rien qu'un battement aux cieus/ Le futur vers se dégage/ Du Logis très précieux...

⁹¹ Le texte de la deuxième version a subi de profondes modifications, mais les thèmes de l'absolu, de l'angoisse, le fond de rêves funèbres, l'encadrement saptio-temporel même – salon et miroir vides, à minuit -, relie les deux textes entre eux et avec *Igitur* (1969) :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore
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.)
Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,
Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor. (OC, I : 37-38)

De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillations le septuor se fixe (*OC*, I : 131).

Le commentaire donné par Mallarmé à Cazalis, dans une lettre de juillet 1868, reflète bien l'importance accordée par le jeune poète au mot, entité essentielle de sa nouvelle poétique, qui n'est pas picturale mais de *l'effet*, celle-là même qu'il ne cessera de poursuivre tout au long de sa vie d'écrivain :

J'extrahis ce sonnet, auquel j'avais une fois songé, d'une étude projetée sur la Parole : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un, (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots eux-mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique. C'est confesser qu'il est peu « plastique » comme tu me le demandes, mais au moins est-ce aussi "blanc et noir" que possible (*CLP* : 392)

Et aussi, se greffant sur une conception métaphysique de l'univers, dont toute son œuvre est également l'illustration, ce sonnet traite le thème de l'angoisse métaphysique, lié à la descente dans le Néant, sous le signe duquel se déroule aussi le drame d'Igitur. La nuit, une salle vide qui évoque la « chambre du temps », d'Igitur, le drame intérieur d'un « Maître » supposé vivant mais qui apparaît comme un « somnambule de la vie » - anticipant une caractéristique essentielle des personnages de Maeterlinck -, descendu dans l'eau infernale du « Styx », en quête d'absolu, créent une ambiguïté fondamentale qui nie la fonction référentielle. Le poète d'Avignon explique l'intentionnelle métaphysique qui se joue sous la thématique de l'absence :

...et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide. Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés ; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde (*idem*).

Une telle immobilité et cette absence absolue, comme symbole de la mort, cette atmosphère d'angoisse et d'attente, se retrouvent au cœur du premier théâtre de

Maeterlinck, comme nous le développerons un peu plus loin. Or, l'antinomie essentielle de Mallarmé tient à cette conciliation impossible entre, d'un côté, quérir dans cet univers invisible, plein de potentialité (au double sens métaphysique et poétique) ; de l'autre, de le saisir avec la pureté, la perfection et l'absolu qu'il exige pour la création littéraire. De cette exigence toujours renouvelée découle, un peu à l'image de ce sonnet, une « œuvre allégorique d'elle-même », celle-là même qui reflèterait, par son objet, par son architecture même, la clarté, la limpidité et la pureté de l'Univers. C'est ce que suggère la suite de la lettre :

J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul se réfléchissant de toutes les façons; parce que mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant, comme il le peut l'Univers, que je n'aurais su, sans endommager quelqu'une de mes impressions étagées, rien en enlever - et aucun sonnet ne s'y rencontre (*Idem* : 393).

Ainsi est dénoncée une des idées directrices du mimétisme, qui subordonne le mot à la chose ; ainsi est dénoncée l'illusion référentielle, dénoncée par le maître des symbolistes, au temps de « Crise de vers » comme des « Notes sur le théâtre », comme une perversion utilitariste de l'art. Dépasser les barrières du visible, lutter contre les contraintes du mot, de la syntaxe, libérer le langage et les formes poétiques de toute une tradition de « servitude » littéraire, voilà le projet poétique de Mallarmé, depuis ses débuts de Tournon. Au cœur d'une crise mémorable, le jeune poète y a pris conscience de l'existence de nouvelles réalités à appréhender, au-delà du visible, au-delà du « Rien, qui est la vérité ». Dans *Une saison en enfer*, Rimbaud faisait ce même constat d'une difficulté d'être, tout simplement, au monde : « Quelle vie ! La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde » (Rimbaud, 1987 : 224). Cette réplique, mise dans la bouche du personnage de la Vierge folle, mène à la question cruciale de l'absence ou du « rien » mallarméen comme ouverture ou comme possibilité d'ouverture à un autre monde, à une autre vie. Ou plutôt, et de manière plus positive

encore : comme volonté de dépasser l'immédiat et l'accidentel, à travers et par l'œuvre de fiction – « seul devoir ou jeu ». La crise n'engendre ni quiétisme, ni résignation. Elle ouvre une nouvelle conception de la littérature et de la représentation. C'est George Steiner, dont l'œuvre réfléchit un questionnement constant sur le langage, qui écrit (nous soulignons) :

Comme Adam au paradis, ils [Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé] donnèrent de nouveaux noms à la réalité. Ils se rendirent compte que la syntaxe traditionnelle organisait nos perceptions en types linéaires et monistiques. De tels types déforment ou étouffent *le jeu des énergies subconscientes, la vie grouillante et interne de notre esprit* (Steiner, 1969 : 53)

Le code de représentation littéraire est donc inversé ; les nouvelles valeurs poétiques sont internes et c'est sans doute là que réside « la vraie vie », dans cet univers caché qui échappe à une saisie immédiate.

Le pessimisme foncier de Maeterlinck vis-à-vis du caractère tragique de l'existence et du destin de l'homme, que nous avons discerné à la lecture du *Tragique quotidien* – et qui se retrouve au cœur de ses pièces –, contraste avec la fertilité qu'il attribue à la vie intérieure et à la pratique du langage poétique, moyen et principe inépuisable pour dire ce monde mystérieux et caché, dans ses contradictions et dans ses incohérences même. Comme son aîné français, Maeterlinck a une haute conception de la littérature ; il est de ceux qui aspirent à percer « le Grand secret », la beauté latente de l'univers ; le mot mystère est, par ailleurs, peut-être celui qui revient davantage dans les textes d'un poète qui s'est aussi détourné du sens courant des mots. Ce passage de son « Introduction » au livre de Camille Mauclair sur *Jules Laforgue*, écrite en 1896 est, à cet égard, exemplaire :

A tout poète qui s'avance, il faudrait que le gardien du temple fit dès le seuil quelques questions très simples : « Es-tu de ceux qui nomment, lui dirait-il ; où de ceux qui répètent les noms ? Quelles choses nouvelles as-tu vues dans leur beauté ou dans leur vérité, ou bien dans quelle vérité et dans quelle beauté nouvelles as-tu vu ces mêmes choses... (O, I : 598)

Mais à la différence de Mallarmé, l'attitude créatrice de Maeterlinck se situe moins dans l'ordre de la réflexion lucide sur le mot – jusqu'à son auto-réflexivité, comme c'est le cas de « Ptyx » -, dans la recherche patiente de l'architecture de l'œuvre ; elle n'exige pas un rapport calculable et organisable, « mathématique », selon le mot de Valéry, de la pensée à la littérature ; elle ne recherche pas, ou du moins pas avec la même ambition de celle de l'auteur du Livre, des règles et des formules qui énonceraient expressément une Poétique. Si, en rappelant Valéry, Mallarmé fut un « génie essentiellement formel », Maeterlinck fut, avant tout, un sensible, un intuitif, un instinctif. Comme il commence par l'écrire au début de sa *Confession de poète*, à ses yeux, les grandes questions ne doivent pas forcément avoir des réponses. Son œuvre est essentiellement le fruit d'une expérience vécue de l'intérieur, d'une volonté de pénétrer ce « *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable » (*O*, I : 455), », mais que le poète s'essaie à appréhender et à traduire. Pour l'écrivain belge, ces ténèbres sont non seulement la source de sa poésie, mais elles représentent un lien plus profond, pour ainsi dire viscéral, pour le poète : « je plains l'homme qui n'a pas de ténèbres en lui » (*O*, I : 454), écrit-t-il de façon éclatante, à la suite du texte.

Le texte suivant crée à la fois une affinité et une divergence avec le « double état de la parole, ici brut ou immédiat, là essentiel » postulé par Mallarmé (nous soulignons) :

[...] dans la vie ordinaire, je dois voir l'homme qui me parle, parce que la plupart de ses paroles n'ont aucune signification sans sa présence ; mais un poème, au contraire, est un *ensemble de paroles si extraordinaire que la présence du poète y est à jamais enchaînée* (Maeterlinck, 1985 : 87).

Mais Maeterlinck est conscient de se mêler, dans un même accord, au langage, à son mystère et à son énigme, un peu à son insu. Pas de démarquage éthique ou

esthétique vis-à-vis de son objet, mais plutôt enchaînement, fusion. Ainsi, l'objectif du poète n'est-il pas de résoudre avec lucidité le mystère du monde ni d'en extraire une poésie ; il est de traduire l'invisible du monde, avec ses énergies (pour reprendre le mot de Steiner) mais aussi avec ses brisures ; il est de traduire ces forces cachées, ténébreuses et lumineuses à la fois, en ayant conscience par avance que cet univers ne sera pas moins invisible, moins mystérieux et, surtout, qu'il ne revêtra pas forcément la forme d'un discours organisé, rationalisé, et, quelque part arachnéen, pour rappeler une métaphore chère au poète de Tournon.

Mallarmé a entrevu une « rose dans les ténèbres » ; Maeterlinck, un « reflet d'étoile dans l'ébullition des vagues sombres » (*O*, I : 455) : phénomène extrêmement complexe et éminemment ambigu, du point de vue poétique. Tous deux doivent traduire ce trésor d'images à travers le langage poétique, le seul qui, par son indétermination et son *obscurité* même, puisse suggérer l'antinomie visible-invisible. Cette capacité de la littérature de dire ce qui n'est pas, de dire l'absence, c'est ce qui la définit. Ce monde de mystère, source de beauté doit être ramené à la surface des mots. Mallarmé adopte une démarche réflexive et, à tous égards, il est tenté par la mystique de la totalité. Sous la plume de Maeterlinck, la poésie n'est pas un concept à définir, mais une voix intérieure à faire jaillir à la surface du discours : « je ferme les yeux avec résignation en me laissant aller aux impulsions obscures d'une force intérieure, que je ne connaîtrai peut-être jamais » (*O*, I : 454), écrit-il, toujours dans *Confession de Poète*. Certes, Maeterlinck veut dépasser les limites du langage « élémentaire », de la parole ordinaire, immédiate ; mais la seule connaissance à laquelle, à ses yeux, l'homme puisse prétendre, est éparse, fluide, incomplète – « j'en sors effrayé pour longtemps, au souvenir des pullulations par trop embryonnaires que j'y ai entrevues » (*idem*) ; le mystère est la seule vérité qu'il pourra trouver au bout de son cheminement : « il y a là

quelque mystère, constate-t-il, aussi insoluble que celui de nos destinées » (*idem*). Son devoir est donc de « se taire », dit-il dans le même texte, et d' « écout[er], avec une attention et un recueillement de plus en plus profonds, toutes les voix indistinctes de l'homme » (*O*, I : 456).

Le même constat est fait dans *Le tragique quotidien*. Parce que la vie a, selon le dramaturge, « perdu en surface décorative pour gagner en profondeur » (*O*, I : 488), le langage doit également subir un « déplacement de l'angle » ordinaire. Mais sa perspective n'est pas de maîtriser le langage mais de le laisser affleurer à la conscience, pour provisoire ou incomplet. Réfléchissant à l'utilisation du langage dans « les belles et grandes tragédies », l'auteur pose et répond au problème :

Est-ce seulement dans les paroles qui accompagnent et expliquent les actes qu'elles se trouvent. Non, il faut qu'il y ait autre chose que le dialogue extérieurement nécessaire (*O*, I : 492)

La formulation qu'il propose dans la suite immédiate du texte est injonctive :

Il n'a guère que les paroles qui semblent inutiles qui comptent dans une œuvre. C'est en elles que se trouve son âme. A côté du dialogue indispensable, il y a toujours un autre dialogue, qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez qu'à côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément, parce que c'est en cet endroit seulement qu'on lui parle (*idem*)

Pour l'essayiste du *Tragique quotidien* comme pour celui de *Confession de poète*, nous sommes habités d'une parole qui nous échappe, et dont nous n'avons que des lueurs momentanées. « Nous ne parlons qu'aux heures où nous ne vivons pas, dans les moments où nous ne voulons pas apercevoir nos frères et où nous nous sentons à une grande distance de la réalité » (*O*, I : 299), affirme l'auteur de façon apparemment contradictoire dans « Le silence », au début du *Trésor des Humbles*. Et l'auteur de

poser, de manière si neuve, une théorie du silence, qui renvoie à la vie véritable, à cette vie invisible qui est la source de sa nouvelle conception du tragique. Maeterlinck attribue un rôle sublime et amplement potentiel au silence :

[...] les paroles passent entre les hommes, mais le silence, s'il a eu un moment l'occasion d'être actif, ne s'efface jamais, et la vie véritable, la seule qui laisse quelque trace, n'est faite que de silence (*idem*)

C'est que, par renversement de perspective, toutes les paroles « stables », toutes les choses « exprimables », ont l'universel pour ambition, mais le silence est, quant à lui, actif, parce qu'il véhicule et suggère ce qui est *a priori* insaisissable. Chez le poète et surtout chez le dramaturge, la fascination pour l'inconnu trouve un correspondant dans le travail sur le langage et sur le silence. La façon dont s'expriment les personnages en est emblématique, comme l'a également remarqué Gaston Compère :

[il] ne s'exprime qu'en paroles décousues dont la connexion suscite immédiatement, pour peu qu'on y mette un peu de bonne volonté, une atmosphère de malaise où l'on perçoit bien des choses non seulement inexprimées mais inexprimables (Compère, 1992 : 127).

Dans « Crise de Vers », Mallarmé préconisait « un dire poétique » contraire à l'emploi ordinaire du langage ; ce dire est vibration, élan vers la transcendance, de la fleur empirique à la fleur idéale, ce dire « retrouve chez le poète « sa virtualité ». Les potentialités du dire, Maeterlinck les a travaillées du dedans. Il a su créer un dire, balbutiant, « décousu », comme le note Gaston Compère⁹², voire paradoxalement silencieux, qui désavoue l'emploi ordinaire du langage, des paroles entendues et qui produit, dans leur extension maximale, l'effet suggestif, le sens nouveau « absent » du bouquet, de la phrase. Selon Maeterlinck, ce dire se trouve au plus profond de nous-mêmes, il s'agit de le laisser émerger à la conscience. Dans *Introduction à une*

⁹² Cet adjectif est employé par Emile Verhaeren dans son compte rendu « *La Princesse Maleine* » du 17 novembre 1889 à *L'Art Moderne*.

psychologie des songes (1892), le poète écrit que « la parole n'est jamais que le sommet d'une immense montagne qui émerge un instant » (*O*, I : 471) et dans au début du texte « Le silence » (1896) (*Le Trésor des Humbles*), il formule sa conception de silence comme révélation essentielle de « la vraie vie », pour faire allusion à Rimbaud : « Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie » (*O*, I : 298). Dans cette lignée de langage latent, défiant l'intelligence, Antonin Artaud proposera un théâtre « où nous pourrions mieux écouter la vie » et où « la parole parle directement à l'inconscient » (Artaud : 1964 : 184).

Chez Maeterlinck, la valeur du silence a comme corrélat le discrédit accordé au langage comme moyen de communication véritable. On retrouve toute la gravité des dialogues de ses pièces dans cette formulation incisive de l'auteur :

Il ne faut pas croire que la parole serve jamais aux communications véritables entre les êtres (*O*, I : 298).

Comme cela a été souvent mis en relief par la critique, la prégnance tragique du premier théâtre maeterlinckien tient au travail très subtil opéré dans le dialogue lui-même, à rebours d'une esthétique conventionnelle et langagière - à ses yeux trop immédiate, et authentique. Dans son ouvrage *Le Théâtre théâtral*, Meyerhold souligne le caractère « inachevé et latent » (1963 : 37) des premières pièces de Maeterlinck, qu'il considère comme autant de « présages littéraires d'un nouveau théâtre »⁹³ (*idem* : 31-32). Dans les dialogues de ses pièces, Maeterlinck invite à chercher le sens dans l'absence, dans le silence ; très souvent, c'est le sous-entendu, c'est le non-dit qui en dit

⁹³ Si par rapport à l'objet et aux objectifs de notre travail nous considérons le théâtre de Maeterlinck d'une perspective synchronique, par rapport aux attentes des symbolistes et de Mallarmé, on ne saurait oublier son caractère précurseur vis-à-vis du théâtre moderne d'un Beckett ou d'un Ionesco. Cet aspect a été suggéré par Marc Quaghebeur dans son texte « Maeterlinck précurseur du théâtre moderne », qui situe le « symbolisme de Maeterlinck [...] dans la ligne des préceptes mallarméens » (Quaghebeur, 1990 : 203-206 et 221). Voir aussi l'article de Pierre Piret « Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinkienne » (2002 : 415-431).

le plus et qui fait sens. Aussi dans son article « Pelléas et Mélisande, Vsevolod Meyerhold et le Théâtre de la convention » Paul Gorceix a-t-il pu écrire que l'action de *Pelléas* « se situe en dehors du domaine de la volonté et au-delà de la conscience, les personnages le disent dans leur balbutiement » (Gorceix, 1994 :12). Bien avant les conceptualisations de l'esthétique de la réception, celles notamment de Wolfgang Iser, la notion de vide apparaît comme une notion potentiellement active dans le texte dramatique du poète belge: « le silence est parole », postule Delphine Cantoni, qui va jusqu'à déceler une « Poétique du silence » chez Maeterlinck⁹⁴.

« La langue devient autonome », a observé avec pertinence Szondi (1983 : 51). Le dialogue acquiert ainsi une dimension extraordinairement féconde, du point de vue de la « poétique de l'effet » - l'impression au détriment de la description - qui est aussi celle forgée par Mallarmé par et pour *Hérodiade*. A l'encontre du langage immédiat et vacant, qui dessert l'« universel reportage » et qui est celui des répliques traditionnelles, le non dit maeterlinckien doit se faire l'écho de ce « trésor vivant » que le poète évoque dans *La Damnation de l'artiste*, en 1890 (Maeterlinck, 1985 : 76), à la suite de *Confession de poète* et qui rejoint, malgré sa différence acquise, la perspective du « Mystère dans les lettres ».

Maeterlinck introduit ainsi dans ses pièces, dans les dialogues mêmes, cette « angoisse de l'invisible », qu'il évoque lui-même à propos de *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï, ou des *Revenants*, d'Ibsen, et également dans la « Préface » de son théâtre, en 1901. Mais ce qui, dans les pièces de ceux-là n'était qu'un arrière plan, devient, chez Maeterlinck, le mécanisme même de son écriture. Pour son théâtre nouveau, qui conjugue sans ambiguïté le tragique et le quotidien, Maeterlinck crée un dialogue « pulvérisé », selon les démonstrations d'Arnaud Rykner, de sorte que « la

⁹⁴ Voir son article portant ce même titre (Cantoni : 2002 : 124-149).

parole elle-même résonne comme une forme vide, entièrement négative (1996 : 296). De fait, une des grandes caractéristiques du dialogue maeterlinckien est la répétition, créant un effet d'ambivalence fondamentale. L'extrait suivant de *La Princesse Maleine*, illustre de façon exemplaire le jeu de répétitif de courtes phrases interrogatives et exclamatives récurrentes dans l'écriture dramatique de l'auteur :

HJALMAR
J'avais à vous parler
LE ROI
De quoi ?
HJALMAR
De la princesse Maleine.
LE ROI
De quoi ? – Je n'entends presque plus.
HJALMAR
De la princesse Maleine. La princesse Maleine est revenue.
LE ROI
La princesse Maleine est revenue ?
HJALMAR
Oui !
LE ROI
Mais elle est morte !
HJALMAR
Elle est revenue.
LE ROI
Où est-elle ?
HJALMAR
Ici.
LE ROI
Ici, dans le château ?
HJALMAR
Oui.
LE ROI
Montrez-la-moi. Je veux la voir. (*O*, II : 135-136)

La répétition est liée au doute et à l'incertitude que Maeterlinck veut apporter à la surface du dialogue. Si celui-ci est répétitif, haché, syncopé, c'est qu'il est difficilement possible, c'est qu'il manifeste l'insuffisance du langage pour dire cette dimension « essentielle » du langage. C'est dire qu'il prend moins en considération la logique discursive du langage - particulièrement celle de la tradition classique - que toutes « [ces voix indistinctes de l'homme » et « tout ce qui est informulé dans une

existence », définies dans *Confession de poète* (*O*, I : 456). En accord avec son époque, qui est de découverte du langage et de ses potentialités suggestives, d'*obscurité*, au sens d'exploration en profondeur du « rythme essentiel » du langage, Maeterlinck crée un dialogue allusif du phénomène de l'incommunicabilité qui caractérise, aux yeux de l'auteur du *Tragique quotidien*, les « dialogues indispensables ». Il imprègne donc le dialogue du renoncement, de la résignation et du nouveau tragique de l'humanité contemporaine, bien plus menaçant, mais bien plus proche de la « vérité profonde et incomparablement plus voisine de l'âme invisible » (*O*, I : 492) que celui « des belles tragédies » (*idem*). Critiquant les moyens d'expression trop « directs » du théâtre de son époque, Maeterlinck ajuste le drame et ses dialogues à sa position philosophique, le « tragique quotidien » :

Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe [...], que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l'époux qui venge son honneur » (*O*, I : 490).

Ce sera la situation de la plupart des personnages de son premier théâtre et de façon plus pressante dans le huit-clos nocturne des petits drames de 1890, *Les Aveugles* et *L'Intruse*. L'acte unique de cette dernière se déroule « dans les temps modernes » (*O*, II : 244), ce qui relie dès lors le spectateur à tension de « tragique quotidien » sous-jacente à la pièce. Confiné au statisme – il reste assis pendant toute la scène - le personnage de l'Aïeul aveugle se fait le porte-parole du soupçon de Maeterlinck à l'égard du langage. Il confie à l'oncle : « on ne dit jamais ce qu'il faut dire ... et tout est effrayant lorsqu'on y songe » (*O*, II : 273) et encore « On ne sait jamais tout ce qu'un homme n'a pas pu dire dans sa vie » (*idem* : 274). L'atmosphère d'angoisse, créée par l'attente et les allusions à la présence des forces invisibles, hante toute la pièce :

LE PERE

Il y a un silence extraordinaire.

LA FILLE

On entendrait marcher un ange.

L'ÂIEUL

Je voudrais entendre un peu de bruit. Quelle heure est-il, Ursule ? (*O*, II : 277).

Ce moment, où le silence s'installe définitivement pour suggérer l'avènement de la mort, renforce l'idée de fracture entre les êtres. « *Tressaillant d'une épouvante spéciale* » (*idem* : 279), l'Âieul cherche, en vain, à briser le silence, scandé par le battement de l'horloge. Minuit sonnant, son questionnement impatient - « pourquoi vous taisez-vous tous » ; « qu'est-ce que j'entends » ; « qui est-ce qui s'est levé » ; « Où allez-vous ? – où allez-vous ? - se fait l'écho de la frayeur qui s'empare de la pièce jusqu'au dénouement.

Il est particulièrement intéressant que Maeterlinck ait accordé une place spéciale au personnage aveugle, voué à l'inaction. Dans un contexte théâtral de l'anecdote et du décor, le choix du personnage aveugle est une façon, non seulement de déjouer l'illusion référentielle, mais aussi de déployer sa théorie du tragique quotidien. Comme il l'écrit à Albert Mockel en février 1890, le personnage aveugle thématise cette « communion immédiate avec l'inconnu, en contact direct avec les ténèbres fécondes et tout l'inexprimable que tout homme doit avoir en soi » (Postic, 1970 : 60).

Intense entre tous, se révèle le passage suivant de la *Princesse Maleine*, où le procédé de la répétition met en lumière un superflu qui ne verse que plus de mystère ; c'est l'effet d'écho et non les mots eux-mêmes qui est à interroger :

MALEINE

Oh ! Le vent agite mes cheveux ! – mais il n'y a plus de maisons le long des routes !

LA NOURRICE

Ne parlez pas ainsi vers l'extérieur, je n'entends rien.

MALEINE

Il n'y a plus de maisons le long des routes !

LA NOURRICE

Il n'y a plus de maisons le long des routes ?

MALEINE
Il n'y a plus de clochers dans la campagne !
La Nourrice : Plus de clochers dans la campagne

MALEINE
Je ne reconnais plus rien !

LA NOURRICE
Laissez-moi regarder ; - Il n'y a plus un seul paysan dans les champs.
Oh ! le grand pont de pierre est démolé. – Mais qu'ont-ils fait aux ponts-
levés ? – Voilà une ferme qui a brûlé. - Et celle-là aussi ! – mais celle-là
aussi ! - Mais celle-là aussi ! Mais !... oh, Maleine ! Maleine !

MALEINE
Tout a... ?

LA NOURRICE
Tout a brûlé, Maleine ! Tout a brûlé ! Oh, je vois maintenant !...Il n'y a
plus rien
[...]

MALEINE
Mais alors !... (O, II : 104).

Volontairement maladroit, le dialogue apparaît foncièrement troublant. C'est, là encore, sous forme de répétition que le décor apocalyptique émerge, d'autant plus redoutable qu'il est, d'entrée de jeu, de second degré. Parallèlement, la mise en scène est « double », le spectateur n'accédant au vu que par le biais du regard des personnages, créant ainsi la scène mentale idéalisée par Mallarmé pour le théâtre.

L'utilisation des points de suspension dénote encore l'importance accordée au non-dit, au silence « seul luxe après les rimes », comme l'écrivit Mallarmé à propos de *Pierrot assassin de sa femme*, dans le texte « Mimique »⁹⁵. Maeterlinck tire parti de ce silence paradoxalement riche⁹⁶ plein de sens, puisque, comme la musique, il atteint la part maximale d'énigme, de mystère et d'abstraction. Il réalise ainsi la dimension de « mystère », que le poète gantois considère, comme Mallarmé, constituer l'essence même de l'écriture.

⁹⁵ Qui est la reprise avec quelques modifications de la chronique de novembre 1886 à la *Revue Indépendante*. Le morceau avait déjà été inclus dans *Pages*, dans la section « Le Genre ou des Modernes » (*apud* « Notes et Variantes », *OC*, II : 1631).

⁹⁶ Fernand Desonay a rapproché avec pertinence le théâtre de Maeterlinck du « grand Empire du silence » défini par Carlyle (1964 : 281)

A contrepied du « sang, des cris et des épées », le silence correspond à la complexité inhérente à une réalité toute intérieure. C'est par ce silence révélateur d'une autre dimension du drame, en accord avec son extraordinaire simplicité formelle, que *Pelléas et Mélisande* est, de fait, apparue aux yeux de Mallarmé si *suprêmement* symboliste et réalisant la conjonction parfaite entre musique et poésie, qu'il avait idéalisée - au-delà de Wagner. Un rôle primordial a donc été accordé par le dramaturge belge à ces dimensions « tues » du langage, à « ces mouvements invisibles des royaumes intérieurs » (*O*, I : 311) qu'il évoque dans « La morale mystique » (*Le Trésor des Humbles*). Ces mouvements procèdent d'une réalité nouvelle, que l'homme ne peut maîtriser, mais que, par l'entremise du langage poétique, l'artiste peut traduire – « le réel n'existant qu'intellectuellement », écrit le jeune poète belge dans son « *Cahier bleu* » (1888) (*O*, I : 174).

Sur le plan poétique, on rejoint encore Mallarmé qui définit la poésie comme « langage ramené à son rythme essentiel » ; son *Hérodiade*, son *Faune* et son *Igitur* déplacent aussi « l'action » dans un domaine intérieur, inversant ainsi la perspective du rapport à la réalité. Spontané et « sauvage »⁹⁷, chez Maeterlinck, artistement élaboré chez Mallarmé, jusqu'à créer l'« impasse de la logique d'un Absolu », comme l'a écrit Bertrand Marchal au sujet d'*Igitur* (Marchal, 1985 : 266), le langage se fait, dans les deux cas, miroir d'une nouvelle conception d'écriture, celle « dont gît le sens au mystère du cœur » (*CLP* : 248), comme l'a écrit le maître du Symbolisme au seuil de sa conférence sur Villiers.

⁹⁷ D'après la proposition de Delphine Cantoni qui conçoit le texte de Maeterlinck comme déployant une « parole sauvage » qui confirme le statut de « dépossession » et de « désinvestissement » de son personnage, en accord avec son caractère somnambule » (Cantoni, 2002 : 126-128).

3. D'un théâtre de l'homme

« Princesses égarées en des marécages sans issues »
(« Regards », *Serres Chaudes*)

Edward Gordon Craig a écrit que « c'est le sentiment d'être au-delà de la réalité qui caractérise tout art grand » (Borie, 1997 : 233). Une telle pensée s'accorde de façon exemplaire avec le premier théâtre de Maeterlinck, à commencer par ses personnages même, « somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible » (Maeterlinck, *O*, I : 495), d'après la définition de l'auteur dans la « Préface » à l'édition de 1901 de son *Théâtre*. Mues par la présence de ces « forces occultes » définies par le poète dans sa réponse à *l'Enquête* de Jules Huret, que sont « la douleur », « l'amour » et surtout « la mort »⁹⁸, qui s'imposent à l'homme et contre lesquelles l'homme est impuissant, ses pièces offrent cette particularité que leur action essentielle se situe au-delà de ce qui est visible sur scène, dans un ailleurs puissant, ténébreux où agit « presque toujours ce troisième personnage, énigmatique, invisible, mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime ». (*O*, I : 502). L'enjeu du dramaturge et son principal défi consistent donc à représenter ce qui, par définition, est impossible à figurer⁹⁹. Il s'agit de rendre active et sensible cette force absente mais dont « la présence infinie, ténébreuse, hypocritement active remplit tous les interstices du poème », comme le note Maeterlinck, toujours dans la « Préface » à son *Théâtre* (*O*, I : 496), ce qui s'articule à la réflexion métaphysique de l'auteur du *Tragique quotidien*.

⁹⁸On sait qu'à partir d'*Aglavaine et Sélysette* Maeterlinck aura cherché, selon son propre aveu, à « écarter la mort de ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit » (« Préface » à l'édition de 1901 de son *Théâtre*, *O*, I : 502).

⁹⁹ Voir l'article de Christian Berg « Maurice Maeterlinck et le troisième personnage » (1991 : 33-45).

3.1. « Une humanité somnambulique »

Les personnages sont l'incarnation même de ce tragique nouveau et impitoyable, « inflexible », pourrait-on dire en nous souvenant de ce vers de *Hamlet* (Acte V, Sc 2) :

[...] - as this fell sergeant, Death,
Is strict in his arrest - (Shakespeare, 1993: 414)

Maeterlinck affirme quant à lui, au sujet de son premier théâtre : « Petits êtres fragiles, grelottants, passivement pensifs » (*O*, I : 497), ils n'affrontent pas, mais sont la proie de ce « gouffre » de l'« abîme vaste [...] au bord duquel se joue le drame » (*idem*, *ibidem*). Ils sont des sortes de corps conducteurs de cette force inconnue puissante et inexorable, qui constitue, selon Maeterlinck « le fond de notre vérité humaine » (*idem*).

Créatures passives, balbutiantes, leur drame solitaire épouse l'immémoriale interrogation hamlétienne. Mais cette dimension existentielle se manifeste à rebours, par un « triple déficit : de vision, de parole et de volonté », en rappelant la formulation de J. de Palacio (2000 : 51-58). En effet, les personnages se définissent essentiellement par ce qu'ils ne sont pas, par ce qu'ils ne savent pas, quoique les signes soient là pour créer une tension dramatique qui avance, « à l'insu même des héros », qui les livre à l'action pure du mystère et qui s'aiguise progressivement. Ce dialogue entre Pelléas et Mélisande, à la scène 4 de l'Acte IV, est lourd du drame véritable qui repose, au delà de l'aspect mélodramatique, sur ces personnages :

PELLEAS

... Je suis tout près de toi ; je pleure de joie et cependant ... *il l'embrasse encore*. – Tu es si étrange quand je t'embrasse ainsi ... Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir...

MELISANDE

Toi aussi...

PELLEAS

Voilà, voilà... Nous ne faisons pas ce que nous voulons ... Je ne t'aimais pas la première fois que je t'ai vue... [...] Je voulais m'en aller tout de suite... et puis... [...]

MELISANDE

Moi, je ne voulais pas venir... je ne sais pas encore pourquoi, j'avais peur de venir (*O*, II : 433).

Le caractère d'ignorant, d'inconscient et d'impuissant des actes humains est encore renforcé dans la réplique de Pelléas, élevé à une dimension collective :

PELLEAS

Il y a tant de choses qu'on ne saura jamais... Nous attendons toujours ; et puis... Quel est ce bruit ? – On ferme les portes !... (*O*, II : 433)

Question délicate, à laquelle le spectateur se trouve confronté lui-même, et dont la réponse se situe à un second niveau du drame, et dans les interstices du texte. Dans son analyse de cette pièce, Sophie Lucet (1994 : 41) a raison de souligner le caractère « double » du théâtre de Maeterlinck, qui recèle « un drame plus essentiel qui se joue à l'insu des personnages, et qui a trait à l'énigme même de l'existence humaine » (Lucet, 1994 : 42). Dans ces moments, se manifeste de fait un côté impromptu si l'on peut dire, qui correspond à l'autre axe d'un drame « simplement et banalement passionnel »¹⁰⁰, selon le mot du dramaturge même.

La connaissance est par ailleurs toujours limitée chez les personnages de Maeterlinck. La préférence pour le personnage aveugle peut s'accorder à cette idée et la rend plus intensément dramatique. « Quelqu'un sait-il où nous sommes ? », interroge le plus âgé des douze aveugles, au seuil de la pièce homonyme ; « Vous ne savez pas où nous sommes », « il faudrait que l'on sache où nous sommes » se répètent les pauvres aveugles ; « Où sommes-nous », est une question qui revient, de façon obsédante.

« Au problème de l'existence, il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement », affirme le dramaturge en 1901 dans la célèbre « Préface » à l'édition

¹⁰⁰ Comme il a été suffisamment mis en relief par la critique, on ne saurait alléguer la nouveauté thématique pour rendre compte de la modernité de cette pièce de Maeterlinck, construite autour des thèmes classiques de l'amour, du destin et de la mort, intimement liés au triangle amoureux qui fournit également la trame de *La Princesse Maleine*. Si le théâtre de Maeterlinck opère un renversement « supérieur » vis-à-vis du « vieux mélodrame », c'est par son écriture dramatique nouvelle et par la dimension de tragique existentiel qui lui est sous-jacente.

de son *Théâtre*. Le recours au personnage aveugle permet de contrarier, de façon particulièrement suggestive, le modèle mimétique, pictural et référentiel du théâtre traditionnel. D'une part, le personnage aveugle manifeste un rapport très particulier à l'espace, dévalorisant cette notion « classique ». Maeterlinck met d'ailleurs en évidence ce manque de repères spatiaux et temporels dans la didascalie initiale, situant sa pièce dans « une très ancienne forêt, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé » (*O*, II : 285). Cette disqualification du pôle référentiel trouve une expression éminemment symbolique, quand il est question du regard, lui-même désert, du vieux prêtre « les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité » (*Idem*).

Les points de repère de l'homme dans le monde sont aussi limités que ceux des personnages de la pièce *Les Aveugles*, poursuivant leur chemin, véritable traversée vers la mort. Le fait que les « aveugles » attendent le prêtre qui est déjà là, mort, à côté d'eux, accentue encore la portée collective de cette idée angoissante d'une humanité déchu. A lire ladite « Préface », on se rend compte que c'est cette puissance implacable et très moderne qui constitue le nœud tragique et le message philosophique foncièrement pessimiste de tout le premier théâtre maeterlinckien, où « des destinées innocentes [...] s'y nouent et s'y renouent pour la ruine de tous », livrées à « une mort indifférente et inexorable, aveugle, tâtonnant à peu près au hasard, emportant de préférence les plus jeunes et les moins malheureux ... » (*O*, I : 496). La situation de tragique quotidien de l'homme tient à cette inévitabilité et à ce manque d'espoir. Un peu à l'image des personnages des *Aveugles* qui « avancent, à tâtons, vers le [prêtre qui est mort] sans rien dire », l'homme avance, inexorablement, incapable d'échapper à sa destinée, victime symboliquement statique, immobile et impuissante. Quand Maeterlinck se propose de créer « un théâtre tragique pour marionnettes métaphysiques », c'est pour montrer la solitude existentielle d'une humanité toute

entière vouée à l'attente, à l'angoisse et à la souffrance, c'est pour dire « le tragique quotidien » qui existe dans le seul fait de vivre¹⁰¹. Les yeux du prêtre mort « ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes » (*O*, II : 285), comme on peut le lire dès la didascalie initiale, accentuent le caractère éminemment tragique de l'existence humaine.

A la veille de son assassinat¹⁰², la Princesse Maleine tremble tout autant que son grand chien noir, symboliquement dénommé Pluton¹⁰³ : signe de la présence de l'inconnu, vis-à-vis duquel l'homme est faible et ignorant :

MALEINE

[...] *Ici commence l'orage*. – Est-ce toi que j'ai vu trembler ainsi ! Il fait trembler tous les meubles ! As-tu vu quelque chose ? – Réponds-moi mon pauvre Pluton ! Y-a-t-il quelqu'un dans la chambre ? Viens ici, Pluton, viens ici ! – Mais viens près de moi dans mon lit ! – Mais tu trembles à mourir dans ce coin ! (*O*, II : 177)

Les héros souffrent, livrés à « un néant hostile », comme le précise toujours Maeterlinck dans sa « Préface » de 1901. Et le cercle est terriblement cyclique. Les larmes de l'âme, que verse Mélisande dans son lit de mort, les yeux déjà clos, la pauvre Princesse les a déjà léguées à son enfant :

Mélisande : Elle ne rit pas... elle est petite... Elle va pleurer aussi... J'ai pitié d'elle (*O*, II : 449)

Au seuil de la mort, le discours de Mélisande lance sur la petite, et sur la pièce, une vérité assez troublante, en accord avec la dimension métaphysique de tout le premier théâtre. « C'est notre mort qui guide notre vie [...] et notre vie n'a d'autre but que notre mort », écrit Maeterlinck dans *Le Trésor des Humbles*, en 1896, pour suggérer

¹⁰¹ Antonin Artaud caractérise les personnages du premier théâtre de Maeterlinck comme des « marionnettes agitées par le destin » (cité d'après *PM* : 108)

¹⁰² Rappelons que la Princesse meurt étranglée ce qui crée encore des réminiscences avec Godelieve ou Blanche neige.

¹⁰³ Ce qui crée une réminiscence avec le gardien des enfers de la tradition classique. Fabrice Van de Kerckhove voit dans cette scène un écho du conte « Le Chat noir » de Poe (*CT*, II : 746).

que sur la scène de la vie aussi, le visible invite à passer « derrière le mur de l'existence, [dans] cette autre scène où se risquent les vrais enjeux », comme l'a bien noté Alberte Spinette dans sa « lecture » de cette œuvre (*TH* : 169). Au théâtre, la tragédie n'est plus celle des actions héroïques, ni celle des promesses solennelles des amants, unis dans la vie comme dans la mort, mais bien dans un nouveau tragique, celui qui est « dans le fait seul de vivre », comme il l'écrit Maeterlinck au début du *Tragique quotidien* (*O*, I : 486). La mort seule peut dissiper définitivement le malentendu qui s'est établi entre l'homme et la vie. Si les notions de temps, d'espace et même de personnage apparaissent figées et minent toute idée d'affrontement, c'est au profit du message philosophique très pessimiste, d'impuissance et de résignation dont se réclame tout son premier théâtre. Les véritables larmes de l'homme, celles que l'on ne voit pas, « silencieuses, invisibles et presque spirituelles » (*idem*, 489), nous révèlent qu'il n'est pas libre : une terrible destinée encercle sa vie quotidienne, souvent à son insu, et les péripéties visibles n'en sont que le reflet.

Rappelons à cet égard la scène VI de l'Acte II de *La Princesse Maleine*. Moment de « reconnaissance » entre Hjalmar et Maleine, dans l'obscurité d'un parc, la scène est imprégnée d'indices chargés de valeur symbolique – le saule pleureur, le jet d'eau, la terre qui remue, le saignement du nez... - suggérant l'intrusion subreptice de la mort, « personnage invisible », mais le plus agissant de toute la pièce. Ce qui est tout à fait exceptionnel dans *La Princesse Maleine*, c'est que, progressivement, « l'action » plonge dans ce domaine intérieur et ténébreux, mais autrement tragique. L'extinction progressive du jet d'eau s'accompagne d'une succession de structures répétitives chargées d'ambiguïté – « je suis la Princesse Maleine », répété quatre fois ; « qu'est-ce qui va arriver », deux fois ; et « je veux m'en aller », quatre fois. Dialogue avec Hjalmar, dialogue avec l'inconnu, les tirades confondent le lecteur et le précipitent à son

tour dans cet autre niveau d'« action », invisible mais où, selon l'auteur du « Tragique quotidien », on peut entendre « des voix plus permanentes et plus pures » (*O*, I : 488). Quoique teintée d'étrangeté – « un jet d'eau sanglote et meurt » –, cette scène, qui se clôt sur la présence effective de la mort, confirme la destinée implacable de la Princesse. Au début de la pièce, l'évocation de la comète et des étoiles filantes, éléments qui préludent au conflit entre les deux rois, sont autant de signes qui présagent la funeste destinée de Maleine :

VANOX

On dit que ces étoiles à longue chevelure annoncent la mort des princesses (*O*, II : 84)

Dans *Intérieur*, la porte qui grince, la faux qu'on aigüise ou le silence des rossignols constituent autant d'indices extérieurs de la dimension tragique qui s'approche, derrière la tranquillité apparente d'une soirée ordinaire. Tel semble aussi le sens des inquiétudes silencieuses du personnage du vieillard, ramené à la même ignorance :

LE VIEILLARD

Je ne sais pas pourquoi tout ce qu'ils font m'apparaît si étrange et si grave... Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre [...] Je ne savais pas qu'il y eut quelque chose de si triste dans la vie, et qu'elle fit peur à ceux qui la regardent... (*O*, II : 513)

On peut alors dire que Maeterlinck n'a pas seulement découvert une nouvelle source, et très moderne, pour son théâtre, portant déjà sur la conjonction du tragique et du quotidien, mais qu'il réactualise une notion dramaturgique issue de la tragédie classique : la catastrophe. Celle qu'il place au cœur de son premier théâtre, qu'il dévoile sous nos yeux, jusqu'au frisson est intime, et donc bien plus tragique. Ses personnages sont souvent des êtres fragiles, de « précaires et fortuites lueurs, abandonnées sans dessein appréciable à tous les souffles d'une nuit indifférente » (*O*, I :

497), pour reprendre les termes de sa « Préface » de 1901. Ils apparaissent soumis à une fatalité d'autant plus tragique qu'elle est anonyme et invisible. C'est dans ce sens qu'on peut interpréter la personnification suivante :

Les malheurs se promènent cette nuit

Ce caractère double du drame, cette allusion à la présence subreptice de forces mystérieuses, se manifeste encore par l'incapacité du personnage à se protéger des menaces cachées. Rappelons un échange un peu paradoxal entre Hjalmar et Mélisande :

MALEINE

J'ai peur !

HJALMAR

Mais nous sommes dans le parc...

MALEINE

Y-a-t-il des murs autour du parc ?

HJALMAR

Mais oui ; il y a des murs et des fossés autour du parc.

MALEINE

Et personne ne peut entrer ?

HJALMAR

Non ; - mais il y a bien des choses inconnues qui entrent malgré tout (*O*, II : 130).

On pourrait le rapprocher de cette tirade d'*Intérieur* :

LE VIEILLARD

Ils se croient à l'abri... Ils ont fermé les portes ; et les fenêtres ont des barreaux de fer... Ils ont consolidé les murs de la vieille maison, ils ont mis des verrous aux trois portes de chêne... Ils ont prévu tout ce qu'on peut prévoir (*O*, II : 508).

ou encore de la suivante, des *Aveugles*, amplement suggestive du sort de l'homme, gigogne et somnambulique, s'accrochant aux indices de vie, sans savoir quand le lacet l'étranglera:

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Nous avons beau tâter les murs et les fenêtres, nous ne savons pas où nous vivons !... (*O*, II : 304).

C'est la passivité et la résignation et non l'action qui caractérisent le personnage, et qui le rattachent inextricablement à ce « tragique quotidien », bien plus fort que la fatalité classique. Le personnage fait ainsi l'objet d'un processus d'épuration symbolique, dans la mesure où il doit symboliser le caractère tragique qui encercle l'homme dans son existence¹⁰⁴. Ce qu'il perd en terme de diction et d'artifice, il le gagne en dimension « mentale ». «Il est de la mentale situation comme des méandres d'un drame», écrivait Mallarmé dans « Lassitude », avouant « le tort initial [qui] a consisté à se rendre au spectacle avec son Ame », alors que le spectacle vu n'offrait à ses yeux qu' « un banal malentendu ».

3.2 Du mystère avant toute chose

On voit l'originalité de ce théâtre sans illusion, si éloigné du « simulacre » et de la « tranche de vie », où agit, invisiblement – « dans les trous », comme l'a noté Mallarmé – cet actant implacable, sans que personne ne le voie. Terriblement irréels, Maleine, Mélisande et « les fantômes qui suivirent » (*O*, II : 729) restent plongés dans l'incertitude et dans la solitude de leur être, de leur quête, de leur savoir. Aux moments les plus dramatiques, leur discours se désamorce, pour suggérer la pauvreté et la petitesse de l'âme devant l'inconnu qui a pénétré le personnage pour mieux le ramener avec soi. Aux portes de la mort, le discours hésitant de Mélisande verbalise cette impuissance :

MELISANDE

Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... je ne dis plus ce que je veux... (*O*, II: 433-444).

¹⁰⁴ Dès *La Princesse Maleine*, personnage « vouée aux enfermements » (*CT*, II : 746), comme l'observe Fabrice Van de Kerckove, l'encerclement est une des principales caractéristiques des personnages maeterlinckiens.

Après la mort de la princesse, la tirade du vieux roi Arkël amène à une portée collective ce non-savoir, de ce non-être qui caractérise le rapport d'impuissance de l'homme face à ces forces invisibles, transcendantes – dont l'ombre plane sur tout le premier théâtre :

ARKËL

Non ; non ; n'approchez pas... Ne la troublez pas... Ne lui parlez plus...
Vous ne savez pas ce que c'est que l'âme [...] Venez,... venez... Mon Dieu ! Mon Dieu ! ... je n'y comprendrai rien non plus ! (*O*, II : 450-451)

Et Golaud, qui réclamait « la vérité » à Mélisande, se dit lui-même ignorant et se compare à un aveugle :

GOLAUD

Je ne sais rien ; c'est inutile... Il est déjà trop tard ; elle est déjà trop loin de nous... Je ne saurai jamais !... je vais mourir ici comme un aveugle ! (*O*, II : 447).

C'est un autre drame, un autre dialogue et un autre niveau de sens qui se joue ici. « Est-ce que tout ceci n'atteint pas des fibres plus profondes que le coup de poignard des drames ordinaires ? », questionne l'auteur dans « Le tragique quotidien » (*O*, I : 488).

La présence et l'action invisible de ces « forces mystérieuses et inintelligibles » atteint une dimension particulièrement effrayante à la scène I de l'Acte V de *La Princesse Maleine*. Le vent de la nuit ouvre la fenêtre de la chambre de la Princesse, des cygnes s'envolent, sauf un qui « flotte [avec] du sang sur les ailes » :

UN TROISIEME PELERIN

Il est mort !

TOUS

La fenêtre s'ouvre !

LE DOMESTIQUE

C'est la fenêtre de la princesse Maleine !

UN AUTRE PAYSAN

Il n'y a personne !

Un silence.

DES FEMMES

Elle s'ouvre !

D'AUTRES FEMMES

Allons-nous-en ! allons-nous-en !

Elles fuient épouvantées.

QUELQUES HOMMES

Mais qu'est-il arrivé ?

D'AUTRES HOMMES

Il n'y a rien ! Il n'y a rien !

Ils fuient.

TOUS

Mais pourquoi vous enfuyez-vous ? Il n'y a rien ! il n'y a rien !

Ils fuient.

UN CUL-DE-JATTE

Une fenêtre s'ouvre... une fenêtre s'ouvre... Ils ont peur... Il n'y a rien !

Il fuit épouvanté en rampant sur les mains.

(O, II : 204-205)

Devant un « rien » qui ouvre pourtant tous les champs du possible menaçant, tout le monde, même un indigent privé de ses jambes, fuit épouvanté. C'est au cœur même de cette contradiction que se situe la « vérité humaine » cachée du drame, et qui est celle de tout être humain : être destiné à la mort, mort-né ou dans l'attente de la mort. Préfigurant l'univers beckettien, Maeterlinck prend le contre-pied du drame classique qui attribuait à l'homme une capacité d'action et de réaction face au destin. Dans une passivité complète, note Szondi, « l'homme se fige dans sa situation jusqu'à s'apercevoir de la mort » (Szondi, 1983 : 60).

La fatalité fixe les héros dans une funeste apostasie¹⁰⁵. Comme l'Aïeul aveugle de *l'Intruse*, Pelléas et Mélisande s'interpellent mutuellement pour s'assurer de leur présence ; mais ils apparaissent déjà encerclés par l'ombre menaçante. Citons un passage de la scène IV de l'Acte IV assez symbolique à cet égard :

PELLEAS

...Où es-tu ? - Je ne t'entends plus respirer.

MELISANDE

C'est que je te regarde...

PELLEAS

¹⁰⁵ Romain Rolland a écrit à propos de *Pelléas et Mélisande* que « L'atmosphère où se meut le drame de Maeterlinck est un abandon à la volonté de vivre, à la Fatalité » (cité d'après Marcel Postic, 1970 :91)

Pourquoi me regardes-tu si gravement ? - Nous sommes déjà dans l'ombre (*O*, II : 432).

A double entente aussi, la scène au pied de la tour, où Golaud surprend Pelléas cajolant la chevelure de Mélisande. Sous son aspect mélodramatique, l'ambivalence du jeu enfantin, le verbe « tomber », le motif de la fenêtre et celui de l'obscurité, la référence à l'heure – presque minuit – sont autant d'indices que quelque chose s'appesantit « en creux » sur les personnages :

GOLAUD

Vous êtes des enfants... Mélisande, ne te penche pas ainsi à la fenêtre, tu vas tomber... Vous ne savez pas qu'il est tard. Il est près de minuit. Ne jouez pas ainsi dans l'obscurité. Vous êtes des enfants ... *Riant nerveusement* Quels enfants !... Quels enfants !... (*O*, II : 409).

« On ne voit que le cimetière, par toutes les fenêtres », peut-on lire dans *La Princesse Maleine* : et c'est l'expression de la déception et de l'anéantissement, forces contre lesquelles l'homme ne peut rien. Toute tentative d'échapper à la fatalité de la mort est contrariée d'avance. Le sens métaphysique de cette pièce s'articule à ce que P. Szondi écrit à propos des *Aveugles* : l'homme livré sans merci au destin » (1983 : 51), ce destin tracé d'avance et auquel il ne peut échapper. La réaction inexplicable d'Yniold, qui s'est mis soudain à sangloter, et qui ne peut verbaliser ses intuitions, la perplexité de Mélisande, l'ambiguïté euphémistique du verbe « partir », à la scène 1 de l'Acte III, réaffirment cette fatalité qui pèse, depuis le début de la pièce, sur la pauvre jeune femme :

MELISANDE

Qu'y a-t-il, Yniold ? Qu' y a-t-il ?... Pourquoi pleures-tu tout à-coup ?

YNIOLD (*sanglotant*)

Parce que... Oh ! Oh ! parce que...

MELISANDE

Pourquoi ? Pourquoi ? dis-le moi...

YNIOLD

Petite mère... petite mère... vous allez partir [...] je l'ai vu... je l'ai vu... (*O*, II : 401)

Cette position de divination attribuée au jeune personnage reflète l'intérêt de Maeterlinck pour les femmes et les enfants. On peut voir dans les notes de ses « Menus Propos » (1890) que l'auteur considère qu'ils détiennent une capacité de connaissance qui nous échappe. Il y consigne notamment la réflexion suivante « les enfants, les femmes et les mourants sont les gardiens des Vérités endormies, des vérités malades, des Vérités mortes » (*O*, I : 186).

La pièce *Les Aveugles*, comme on l'a observé, s'ouvre d'emblée sur une scène où la mort elle-même est déjà *physiquement* présente. Elle le restera, tout au long de son déroulement, à travers la présence du Prêtre, mort au milieu des aveugles vivants qui le cherchent, mais dont ils ignorent la présence – ce qui est amplement allégorique.

Dans *L'intruse*, les allusions à la présence active de la mort sont suggérées dans le geste symbolique du signe de croix, dans la lampe qui s'éteint ou dans le *decrecendo* du chant des rossignols. Cette technique évite au dramaturge, qui refuse l'art de l'ostentation tel que le théâtre de son époque le pratiquait, de représenter l'aspect « extérieur » de la mort. Il l'élève par ailleurs à ce degré de « tragique quotidien » qui absorbe le spectateur dans l'univers métaphysique de la pièce. Car, d'un point de vue symbolique, la mort n'importe pas en ce qui est visible, mais c'est bien l'idée de mort qu'il s'agit de transposer et de faire sentir, d'un bout à l'autre de la pièce. Effet particulièrement bien réussi, si l'on tient compte du fait que le spectateur ne voit jamais – réellement – la jeune accouchée, dans la chambre à côté, aux prises avec la mort. Une longue attente : « une grande horloge flamande dans un coin » (*O*, II : 245), affiche progressivement dix heures, onze heures, puis minuit. Et il ne se passe pratiquement rien sur scène, toute 'l'action' – changement, décisions, déroulement – se situe dans la chambre à côté, où a lieu la catastrophe finale, c'est-à-dire la mort de la jeune malade.

La chambre comme métonymie de la mort crée des réminiscences avec *Igitur* et sa sinistre atmosphère d'attente, sous la lampe, à minuit, la terreur et l'encadrement « absurde » de son « acte » ultime.

Reléguée à l'espace statique du lit/chambre, la jeune femme alitée de l'*Intruse* - elle n'a pas de nom -, que l'on ne voit pas, mais dont on pressent l'agonie à chaque instant, est pourtant un élément tout à fait essentiel pour le ressort de cette pièce. C'est, en fait, le cri du nouveau né, que l'on croyait muet, au début de la pièce :

L'ONCLE

Il m'inquiéterait plus que votre femme, ce petit. Voilà plusieurs semaines qu'il est né et il a remué à peine ; il n'a pas poussé un seul cri jusqu'ici ; on dirait un enfant de cire (O, II : 247)

qui fait basculer l'attente sur laquelle se fonde toute la pièce en annonce de la mort de la jeune mère, créant un effet paradoxal unique chez Maeterlinck : « un minimum de paroles avec un maximum de tension », comme l'a si bien noté Meyerold (1963 : 32). C'est la réponse incisive et aiguë à la prescience anxieuse de l'aïeul aveugle. Au début de la pièce, en effet, à ceux qui lui assuraient :

LE PERE

Il ne faut plus avoir d'inquiétudes. Il n'y a plus de danger, elle est sauvée... (O, II : 245)

L'aïeul répondait :

Je crois qu'elle ne va pas bien... (*Idem*)

Cette préférence pour le personnage aveugle permet au dramaturge de dissocier la vue et la parole et de donner à celle-ci toute son ampleur instinctive, autrement signifiante, comme il l'a bien suggéré dans *Confession de Poète*. La richesse intérieure de ce personnage est en effet particulièrement frappante. En dépit de sa cécité, il voit – *entrevoit*, dans la mesure où il voit avec les yeux de l'âme – davantage que les autres

personnages¹⁰⁶. Par une sorte d'ironie tragique, il est le premier à verbaliser la présence de quelqu'un qui entre dans la maison. Toute l'ambiguïté de sa perception intérieure, intuitive, irrationnelle, est condensée dans cette tirade de « l'oncle » : « Vous voyez mieux que nous ! ». Seul personnage conscient des « ténèbres » qui l'habitent, son discours transparent enserme des préoccupations profondes, par ailleurs amplifiées jusqu'à une dimension de tragique existentiel par l'utilisation récurrente de formes collectives telles que « on » et « nous » - « on ne sait jamais ce qu'il faudrait dire » (*O*, I : 273), « on ne sait jamais tout ce qu'un homme n'a pas pu dire dans sa vie » (*idem*, 274) - pour le plus grand effroi du spectateur. Par ce procédé, Maeterlinck englobe ce dernier au-delà du drame « visible » - simple fond de décor – et ouvre son esprit à la substance même du mystère.

Le même effet tragique résonne dans le cri de l'enfant de l'Aveugle folle dans *Les Aveugles*, qui s'est mis à « vagir subitement dans les ténèbres » (*O*, II : 323) et dont les pleurs gagnent une intensité dramatique extrême, au milieu du silence. C'est sur ce fond de silence, d'invisible et de cri que se termine la pièce :

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE
Ils sont ici ! Ils sont au milieu de nous !...
LA JEUNE AVEUGLE
Qui êtes-vous ?
Silence
La plus vieille aveugle : Ayez pitié de nous !
*Silence. L'enfant pleure plus
désespérément. (O, II : 325)*

C'est bien toute la potentialité active du silence et de la révélation de l'inconnu dont parle Maeterlinck dans le *Trésor des Humbles* et dans la « Préface » de son Théâtre, qui trouve ici une intensité extrêmement dramatique. Le passage suivant du

¹⁰⁶ Dans la lettre à Albert Mockel, Maeterlinck s'interroge pourtant en ces termes : « J'ignore si l'on entreverra le sens symbolique de l'Aveugle qui voit » (cité d'après *Correspondance, Revista hispano-belga*, 2000 : 23).

Trésor des Humbles rend compte de l'épaisseur que le dramaturge attribue au silence, au non-dit :

Il faut cultiver le silence entre soi car ce n'est qu'en lui que s'entr'ouvrent un instant les fleurs inattendues et éternelles. [...]. Les âmes se pèsent dans le silence, comme l'or et l'argent se pèsent dans l'eau pure, et les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent (*O*, I : 303).

C'est aussi avec un maximum de silence qu'est annoncé le terrible dénouement de *l'Intruse* : la porte de la chambre s'ouvre lentement et la sœur de charité qui a veillé la malade fait un simple signe de croix. Quelle expression plus inexorablement tragique de ce « silence de mort », relégué dans les didascalies finales de la pièce, pour laisser la scène vide, et l'aïeul « resté seul, se lève et s'agite à tâtons autour de la table, dans les ténèbres » (*O*, II : 280) :

L'AÏEUL

Où allez-vous, où allez-vous. Elles m'ont laissé tout seul (*idem*)

Ainsi s'accomplit sur scène, en silence et avec une simplicité extrême de moyens, le projet énoncé dans *Le Tragique quotidien* :

Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion ou du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre (*O*, I : 487)

Sentinelle stoïque au creux de la pièce, le spectateur n'a à sa disposition que de simples allusions à la présence-absence de la mort, « personnage invisible et omniprésent de la grande aventure humaine », comme l'a écrit Camille Lemonnier dans *La Vie belge* (Gorceix [éd.], 1997 : 144) ; il en ressent pourtant bien *l'effet* et la présence, jusqu'au frisson.

« L'auteur belge [...] a su produire un effet de terreur indiscutable : il a fait passer les spectateurs par tous les affres de la peur », notait un critique du *Figaro*, le

lendemain de la première représentation de la pièce au Théâtre d'Art (Postic, 1970 : 59). Au théâtre spectacle « en chair et en verbe », de la réalité « simple, sèche et brutale », le dramaturge a substitué un théâtre métaphysique qui affirme, une fois encore « la grandeur et la gravité de notre humble existence quotidienne » et une conception autrement poétique du texte littéraire.

Le caractère immobile est donc la première propriété des personnages du premier Maeterlinck. Dans « Le Réveil de l'Âme » (*Le Trésor des Humbles*), le dramaturge symboliste reprochait précisément aux personnages raciniens de manquer de « *principe invisible* » (O, I : 306). Considérant que « le vacarme d'un acte violent étouffe la voix plus profonde, mais hésitante et discrète des choses » (O, I : 488), l'auteur du *Tragique quotidien* préconisait :

Ne peut-on pas affirmer que l'intérêt principal de la tragédie ne se trouve pas dans la lutte qu'on y voit entre l'habileté et la loyauté, entre le désir de la patrie, la rancune et l'entêtement de l'orgueil ? Il y a autre chose ; et c'est l'existence supérieure de l'homme qu'il s'agit de faire voir (O, I : 491).

Aussi, d'un point de vue dramaturgique, note Szondi, il y a « un remplacement de la catégorie d'action par celle de situation » (1983 : 49). Les personnages souffrent, en toute solitude, un tragique intime, sublime parce qu'il se situe dans ce noyau mystérieux, fascinant et impénétrable, que poètes et philosophes ont depuis toujours cherché à pénétrer, comme il l'écrit de façon admirable dans son « Introduction » à la traduction des *Disciples à Saïs*, de Novalis (1895) :

Car nous ne sommes que mystère, et ce que nous savons n'est pas intéressant (O, I : 291)

Malgré leur immobilité et leur vacuité foncière externe, les héros maeterlinckiens sont passionnants, car cette scène obscure et invisible où se déroule leur véritable combat est le véritable ruisseau de clarté et de limpidité de l'homme. Et de l'artiste :

Il règne dans ce drame somnambulique je ne sais quelles puissances nouvelles. Tout ce qui s'y dit cache et découvre à la fois les sources d'une vie inconnue. Et si nous sommes étonnés par moments, il ne faut pas perdre de vue [...] qu'il y a en l'homme bien des régions plus fécondes, plus profondes et plus intéressantes que celles de la raison ou de l'intelligence (*O*, I : 494).

Hamlet incarnait aux yeux de Mallarmé « le mal d'apparaître », et c'est cela même que dit son troublant monologue - « être ou ne pas être » -. Au-delà de sa « performance » comme personnage - par ailleurs limitée, en termes d'action « directe », à pratiquement rien -, Hamlet se caractérise par ce qu'il n'est pas. Il est le « seigneur latent qui ne peut devenir » *IDD* : 186) ; il est la « juvénile ombre de tous » : l'image du « labyrinthe » intérieur qui habite l'homme, ses doutes, ses rêves ses conflits et ses limites.

Décrivant sa propre conception du drame, Maeterlinck considère que « l'esprit humain subit depuis trois quarts de siècle une évolution [...] des plus considérables dans le domaine de la pensée » (*O*, I : 499), comme il l'écrit dans sa « Préface » de 1901. C'est dans « un certain nombre d'*incertitudes* » que, souligne-t-il, l'œuvre dramatique nouvelle devra se fonder. Il s'agit donc de faire naître un nouveau théâtre, ouvert à ces « incertitudes belles ou effrayantes, pacifiques ou hostiles, tragiques ou consolatrices » (*idem*) qu'il dénomme un peu plus loin comme « l'inconnu » (*idem*). Cette position s'articule à la thématique des pièces en analyse. *L'intruse*, *Les Aveugles*, *La Princesse Maleine* et même *Pelléas et Mélisande* nous confrontent avec une dimension d'incertitude matérialisée dans le rapport des personnages avec l'Inconnu.

La cécité, la méconnaissance, l'incommunicabilité illustrent le caractère différentiel du théâtre de Maeterlinck, d'un point de vue philosophique ; mais le langage lui-même est parsemé de l'invisible, de l'incise et de ces « messages de vie »,

qui sont, aux yeux de l'auteur de *Trésor des humbles*, écho du mystère de l'être et de « la force occulte des choses » (*O*, I : 587). La démarche poétique est d'« écoute », comme il le dit dans *Confession de Poète*, de réceptivité mentale totale. Avant les recherches de Freud, Maeterlinck attire l'attention sur l'importance et la richesse de « la vie profonde », conscient que « la création ne s'arrête pas à l'homme et que des êtres supérieurs et invisibles nous entourent » (*O*, I : 324). Bien entendu, ces forces invisibles et les liens qu'elles tissent avec l'homme ne peuvent faire l'objet d'une explication ou d'une démonstration, disons rationnelle. Le meilleur que le poète puisse rendre, par les moyens de son art, c'est sa propre « ouverture » - le mot est de Maeterlinck dans ledit essai - à cette dimension profonde et vivante, qui a sa propre dialectique, sa propre vibration, et d'où émanent, au bout de compte, des lueurs de signification. Cette posture, qui était présente dans *Confession de poète*, revient dans *Le Cahier Bleu* :

Tout vers est obscur en proportion de l'intelligence du poète. S'il l'explique, c'est qu'il est étonné de se comprendre, ce qui ne dénonce pas de glorieuses habitudes (*O*, I : 169).

Et se retrouve jusque dans sa conception du symbole :

Le symbole est une force de la nature, et l'esprit de l'homme ne peut résister à ses lois (*O*, I : 587).

C'est à l'extension de ces nouveaux domaines que participent les textes Maeterlinck, se libérant ainsi de l'emprise traditionnelle de la syntaxe et de la définition, en faveur d'une référence en profondeur, extension d'une perspective de mystère poétique dont Mallarmé fut le pionnier.

3.3 L'ouverture à l'imaginaire

Renversant une perspective séculaire d'approche du réel, le dramaturge a ainsi créé des personnages qui « ont presque une vie intérieure, une vie qui [...] se développe comme toute vie véritable, du dedans vers le dehors, et non simplement une vie objective... » (*O*, I : 472). Cette idée, énoncée en 1892 dans « Introduction à une psychologie des songes » se situe dans la ligne des formulations de Mallarmé, citées plus haut, et dénote encore la découverte décisive, pour les écrivains symbolistes, de ce chemin que Novalis dénommait « le chemin qui mène vers l'intérieur ».

La description intérieure, si bien appliquée au théâtre par Maeterlinck, préside déjà à la composition de sa première pièce, *La Princesse Maleine*. Elle est pratiquée de manière particulièrement allusive dans la scène du regard de la Princesse et de la nourrice, par la fente dans la pierre. C'est à la scène IV de l'Acte I, où enfermées dans « une chambre voûtée dans une tour », sous l'ordre du père de la Princesse, les deux personnages travaillent à en desceller patiemment les pierres. L'indéfinition de la vision est maximale; le spectateur ne « voit » et ne sent qu'à travers ce à quoi invite le discours des deux personnages. L'impression de mystère devient intense, étrange et même inquiétante :

MALEINE
Tu vois quelque chose par les fentes ?
LA NOURRICE
Oui ! Oui ! c'est le soleil ! Mais voyez donc ! c'est de l'argent et des perles sur ma robe ! Et il est chaud comme du lait sur mes mains !
MALEINE
Mais laisse-moi donc voir aussi !
LA NOURRICE
Voyez-vous quelque chose ?
MALEINE
Je suis éblouie !
LA NOURRICE
C'est étonnant que nous ne voyions pas d'arbres. Laissez-moi regarder.
MALEINE
Où est mon miroir ?
LA NOURRICE
Je vois mieux.

MALEINE

En vois-tu ?

LA NOURRICE

Non. Nous sommes sans doute au-dessus des arbres. Mais il y a du vent. Je vais essayer de pousser la pierre. Oh ! Elles reculent devant le jet de soleil qui s'irruet et restent un moment en silence au fond de la salle. Je n'y vois plus !

MALEINE

Va voir ! va voir ! J'ai peur !

LA NOURRICE

Fermez les yeux, je crois que je deviens aveugle ! (*O*, II : 100-101).

C'est là une façon toute singulière d'user de la représentation : le « décor » jouant forcément sur cet espace mental, construit par l'imagination du spectateur, idéalisé par Mallarmé. Cette perspective intérieure transférée chez le spectateur est d'autant plus libre que les deux personnages ne rapportent pas les mêmes choses. Exempte de véritables points d'ancrage descriptifs, la scène n'offre plus de repères précis en ce qui concerne le temps et l'espace. Ces catégories sont bouleversées de façon presque contradictoire. Le même personnage - la nourrice - qui ouvre la scène, s'exclamant : « Voilà trois jours que je travaille à desceller les pierres de cette tour », s'interroge, un peu plus loin : « Depuis combien de temps sommes-nous dans cette tour ? ». La même indéfinition temporelle surdétermine cette pièce qui, rappelons-le, s'ouvre sur la question « Quelle heure est-il ? » - interrogation à laquelle la tirade suivante ne répond qu'allusivement.

Egalement *Pelléas et Mélisande* place dès le début le spectateur dans une atmosphère d'étrangeté, chargée de réminiscence, mais amplement suggestive de l'imminente fatalité de la pièce. La scène liminaire apparaît ainsi sans limites ni repères précis : un vieux château entre la forêt et la mer, hors du temps et « anywhere out of the world » ; la porte du château qui grince sous les cris insistants des servantes vêtues de noir, venues pour laver le seuil, étrangement souillé, un portier qui leur répond que toute l'eau du déluge ne viendrait pas à bout. Et une inexplicable impression de trouble et de mystère, préfigurant la souffrance des protagonistes :

DEUXIEME SERVANTE

Elle ne s'ouvrira pas...

PREMIERE SERVANTE

Ah ! ah ! Elle s'ouvre ! Elle s'ouvre lentement !

LE PORTIER

Comme elle crie ! Elle éveillera tout le monde...

DEUXIEME SERVANTE

,paraissant sur le seuil : Oh ! qu'il fait déjà clair au dehors !

PREMIERE SERVANTE

Le soleil se lève sur la mer !

PREMIERE SERVANTE

Elle est ouverte... Elle est grande ouverte !...

Toutes les servantes paraissent sur le seuil et le franchissent

PREMIERE SERVANTE

Je vais d'abord laver le seuil...

DEUXIEME SERVANTE

Nous ne pourrons jamais nettoyer tout ceci.

D'AUTRES SERVANTES

Apportez l'eau ! Apportez l'eau !

LE PORTIER

Oui, oui ; versez l'eau, versez toute l'eau du déluge ; vous n'en viendrez jamais à bout... (*O, II : 374*)

Et c'est autant de symptômes annonçant le sang et la mort qui enveloppent déjà le devenir des héros. Il se crée ainsi un certain effet de miroir entre cette scène et la première scène de l'Acte V, le lendemain du meurtre de Pelléas. On comprend alors de quelles taches les servantes ne pouvaient venir à bout. La vieille servante raconte avoir trouvé Golaud et Mélisande, au petit matin, devant la porte du château, à demi-morts :

LA VIEILLE SERVANTE

Ils étaient étendus tous les deux devant la porte !... Tout à fait comme des pauvres qui ont faim... Ils étaient serrés l'un contre l'autre comme des petits enfants qui ont peur... la petite princesse était presque morte, et le grand Golaud avait encore son épée dans le côté... Il y avait du sang sur le seuil (*idem : 439*)

L'ambiguïté du regard se retrouve également dans la scène V de l'Acte III dans *Pelléas et Mélisande*, pour générer une forte participation mentale et émotionnelle du spectateur. C'est à travers le regard du petit Yniold que Golaud - qui a soulevé l'enfant sur ses épaules - espionne les deux amants. Et c'est à travers le regard de l'enfant que le

dramaturge invite le spectateur à « mettre les choses en scène », pour rappeler l'exergue

d'*Igitur* :

GOLAUD
[...] La vois-tu ? – Est-elle dans la chambre ?
YNIOLD
Oui... Oh ! Il fait clair ?
GOLAUD
Elle est seule ?
YNIOLD
Oui... non, non ; mon oncle Pelléas y est aussi.
GOLAUD
Il !...
YNIOLD
Ah, ah ; petit-père ! vous m'avez fait mal !...
GOLAUD
Ce n'est rien, tais-toi ; je ne ferai plus ; regarde, regarde, Yniold !... J'ai
trébuché ; parle plus bas. Que font-ils ?
YNIOLD
Ils ne font rien, petit père ; ils attendent quelque chose.
GOLAUD
Sont-ils près l'un de l'autre ?
YNIOLD
Non, petit-père.
GOLAUD
Et... et le lit ? sont-ils près du lit ?
YNIOLD
Le lit, petit-père ? – je ne vois pas le lit.
GOLAUD
[...] Est-ce qu'ils parlent ?
YNIOLD
Non, petit-père ; ils ne parlent pas.
GOLAUD
Mais que font-ils ? – Il faut bien qu'ils fassent quelque chose...
Yniold
Ils regardent la lumière.
GOLAUD
Tous les deux ?
YNIOLD
Oui, petit-père.
GOLAUD
Ils ne disent rien ?
YNIOLD
Non, petit père, ils ne ferment pas les yeux.
GOLAUD
Ils ne s'approchent pas l'un de l'autre ?
YNIOLD

Non, petit-père ; ils ne bougent pas.

GOLAUD

Ils sont assis ?

YNIOLD

Non, petit-père ; ils sont debout contre le mur.

GOLAUD

Ils ne font pas de gestes ? – Ils ne se regardent pas ? – Ils ne font pas de signes,...

YNIOLD

Non petit-père. Oh ! oh ! petit-père, ils ne ferment jamais les yeux... j'ai terriblement peur... (O, II : 419-420)

L'angoisse aveuglante de Golaud, qui projette à l'avance ce qui, pour son esprit, se passe dans la chambre, s'oppose à la pose lugubre et à l'attente silencieuse des deux personnages de « l'autre scène », restituée par le regard affligé d'Yniold, qui a été dès lors traversé par un rayon de lumière, comme dans la scène de la Tour dans *La princesse Maleine*. En déplaçant ainsi l'action vers un espace invisible et purement abstrait, Maeterlinck ne rompt pas seulement avec le caractère matériel, mimétique « et tout le sublime traditionnel », qu'il accusait le théâtre contemporain de perpétuer, comme il l'enveloppe de cette gravité mystérieuse, latente à toute à la pièce. Pour l'auteur du *Tragique quotidien*, il ne s'agit pas de représenter « un moment exceptionnel et violent de l'existence, mais l'existence elle-même » (O, I : 491). Le ressort du tragique est encore ici le sentiment qu'une destinée terrible, pressentie et invisible s'est emparée de deux êtres dont la « situation » symbolise la situation universelle de l'homme, à laquelle le spectateur ne peut rester indifférent, comme l'a bien senti Marcel Postic :

Mûs par un élan intérieur, nous nous penchons vers eux, les regardons vivre et nous nous interrogeons car nous sentons que le drame qui se joue sous nos yeux est le drame de tout l'homme, à tout moment (Postic, 1970 : 134).

La richesse de telles scènes tient à leur ressort de « tragique essentiel » qui, par cette dynamique singulière de composition, engage le spectateur dans le fond

ontologique du drame. Dénuées de l'anecdote et des faux semblants dramatiques extérieurs que sont, aux yeux du poète d'*Hérodiade*, les décors, les costumes, les références même de temps et d'espace, les pièces de Maeterlinck ne le sont pas d'une dimension tragique, et très « différente », puisqu'elle résulte d'une conjonction avec le quotidien, avec l'« habituel », comme l'a noté Mallarmé dans ses notes sur *La Princesse Maleine*. C'est sous cet « habituel », c'est sous le « sourire » apparent, c'est aussi sous le dialogue que se situe la dimension véritablement tragique de la pièce, dans ses « trous », comme il l'écrira à Mirbeau. Maeterlinck a donc déplacé et réactualisé les notions dramaturgiques issues de la tragédie antique. Les conflits sont intérieurs, la catastrophe est intime, le visible sur scène n'est là que pour suggérer que le véritable enjeu et le véritable dénouement reste à l'arrière plan, dans ce « milieu pur, de Fiction » selon la très belle expression de Mallarmé dans « Mimique », où le verbe poétique est souverain.

CONCLUSION A LA QUATRIEME PARTIE

Les pièces symbolistes de Maurice Maeterlinck accomplissent ainsi le théâtre de l'absence charnelle et de l'insignifiance de l'anecdote au profit de « *l'au-delà* [qui] en est l'agent et le moteur » pour rappeler un passage suggestif de *La Musique et les Lettres* (IDD : 356), théâtre que l'auteur de *Crayonné au théâtre* a entrevu dans le jeu du Mime et dans le déroulement minimal de la Danse, détournant, tacitement, son regard des visages, des costumes et des décors exacts, véritables affronts à son imagination de poète et de spectateur. Elles réalisent, en nous souvenant des analyses du chapitre précédent, ce théâtre pur et littéraire, qui s'est avéré impossible au poète d'*Hérodiade*, qui n'y avait pu concilier la poésie à la dimension active du drame et celui-ci à la portée analytique exigée par le projet du « Livre, explication de l'homme », susceptible de livrer le « sens mystérieux de l'existence ».

Dépourvu des artifices imitatifs et tapageux des pièces en vogue dans les années 1880, honnies par la nouvelle école et par Mallarmé en premier lieu, le premier théâtre de Maurice Maeterlinck ne cherche pas à incarner, à déterminer ou à reproduire mais à suggérer, à révéler, à symboliser. Libéré de tout souci référentiel, il s'est enveloppé de mystère, de tension existentielle et d'interrogation métaphysique. Hanté par la présence invisible de la Mort, que l'on pressent à chaque pas, que l'on devine sous chaque souffle des personnages, il conduit son spectateur à découvrir une autre scène, celle de la vraie tragédie – occulte, immobile, permanente – où il retrouve l'écho de sa propre existence. Errant, comme nous l'apercevons dès *Confession de Poète*, dans le vaste empire intérieur, « de l'autre côté du réel », sans véritable souci de vérité ou de raisonnement,

le poète comme le dramaturge s'intéresse au sens caché, à la chambre de Barbe Bleue, où les « tempêtes de l'inexprimable » renversent les lois de la conscience. Contre la grossièreté du Boulevard et du Vaudeville, contre la sécheresse artistique du Naturalisme, il a élevé la fiction littéraire au rang de concept fondamental du théâtre. « Art consacré aux fictions », comme le demandait Mallarmé, son théâtre tire un maximum parti de l'esthétique de l'effet ; il frappe, dérouté et ravit à la fois, par l'agencement subtil de ses scènes, par la qualité poétique des répliques, par la forme insinuante de ses discours, par le charme mélancolique de ses silences, par la musique interne des mots, par l'atmosphère d'attente et de fatalité qui se crée autour des saules qui pleurent, des portes qui grincent ou du glissement ténébreux dans l'ombre d'une fontaine. Maleine, Mélisande, et tant d'autres personnages du premier Maeterlinck apparaissent comme autant de « frêles créatures sœurs de leur songe » que l'on voit, « s'abandonner à leur destinée comme on s'abandonne à l'exquise angoisse d'un beau rêve », comme l'a si bien noté Sprimont, dans son essai « Un théâtre de rêve » (Sprimont, 1903 :365).

Le poète français avait voulu créer *Hérodiade* au-delà du mythe et de l'intrigue, comme une créature « de rêve » et « à l'attitude étrange de mystère ». Représentée comme figure de pureté, distante de tout ce qui est humain et charnel, Hérodiade se révèle peu à peu l'héroïne d'une tragédie intime. Elle rejette les fleurs, les parfums, l'amour et même son reflet direct dans le miroir ou dans l'eau au profit « des pâles lys qui sont en elle », au profit d'une descente introspective (« Descendre, à travers ma rêverie en silence ») et de la quête des souvenirs dans ce lieu caché et sombre que représente « le trou » de la fontaine, et qui se rapproche de notre monde intérieur. Bref, elle manifeste le retournement de Mallarmé, jeune poète transfuge du Parnasse, comme Verlaine ou Villiers, vers le « mystère », « l'invisible » et vers cette « « vie sous-

marine » très bien définie - comme il a été dit plus haut - par G. Rodenbach (Ruchon (éd.) 1949 : 131). Ombre comme Igitur, préférant, comme lui « descendre l'escalier de l'esprit humain », Hérodiade a délibérément clos les volets de « l'éternel azur » pour pénétrer, en toute solitude, dans le « froid scintillement » lunaire, dans la nuit de l'absolu, dans la nuit du Néant. Et dans ce périple de l'extérieur à l'intérieur, des « horreurs du sol » aux régions lointaines et indéterminées de l'être, Mallarmé a lui-même fait le passage de l'une à l'autre réalité ; il a découvert les pouvoirs fabuleux de la fiction à créer un autre monde.

L'épuration de la forme théâtrale, le rapport symbolique de l'être au monde, le thème même de l'énigme de la vie, loin d'une conception mimético-historique du théâtre, loin d'une approche de surface, sont autant de points de convergence entre les deux auteurs. Pour l'écrivain belge d'*Intérieur* et de *L'Intruse*, comme pour son aîné français d'*Hérodiade* du *Faune*, et d'*Igitur*, ce n'est pas dans « la violence de l'anecdote » que réside le véritable tragique, mais dans un tragique intérieur où les personnages se meuvent, évoluent dans une attitude à mi-chemin entre le rêve et la réalité, dans une *présence-absence* permanente, chargée du conflit intime qui les déchire. Au croisement de l'esthétique théâtrale du « mystère », rêvée par Mallarmé, et d'une conception si singulière – et moderne – du tragique. Maeterlinck parvient à libérer le théâtre d'un paradigme mimétique – sur lequel il a énoncé ses propres suspicions. Il crée un univers théâtral *sui speciei*, secrètement tragique, riche de tension, plus ou moins imbriqué dans le réel quotidien mais suggérant toujours une autre dimension, latente, invisible, de « profondeur ». C'est dans cet entre-deux, entre présence et absence, entre dit et non dit, entre vide et signification que se déploie le drame véritable, bien plus menaçant parce qu'il est sans autres ancrages que le *hic et nunc* quotidiens.

La Princesse Maleine, Les Aveugles, L'Intruse, Intérieur, et la célèbre *Pelléas et Mélisande*, autant de pièces volontairement dénuées de conflit et de l'anecdote « classiques », au profit d'une action « au second degré », dans laquelle se joue l'emprise du destin sur les personnages. Ainsi, Maeterlinck désavoue-t-il l'efficacité du théâtre contemporain « en chair et en verbe », celui que Mallarmé accusait de perpétuer la tranche de vie et l'univocité contraignante d'une littérature de « l'universel reportage ».

La pensée théâtrale de Mallarmé s'est avéré difficilement réalisable pour un écrivain chez qui l'apologie et la pratique du « mystère » dans les lettres renforce, complexifie, optimise toujours son rapport au langage et au « jeu » sur le texte. La pureté générique exigée par Mallarmé pour *Hérodiade* a confiné cette pièce à la seule dimension spirituelle. Mais l'humilité et l'esprit d'ouverture et d'échange intellectuels qui caractérisent le poète de la rue de Rome ont permis un « déplacement avantageux » et une extension exemplaire du théâtre idéalisé par Mallarmé au premier théâtre symboliste de Maeterlinck.

Tout en révélant une communauté de principes avec la conception théâtrale de Mallarmé, reconnue comme pionnière par l'avant-garde théâtrale symboliste – Mauclair, Quillard, Lugné-Poe –, Maeterlinck crée un nouveau théâtre, salué en premier lieu par le maître de la nouvelle école. Ce théâtre apparaît dès lors aux yeux de Mallarmé dans sa « différence » exemplaire, même si lui-même établit des parallèles avec le Livre.

Statique et silencieux, le théâtre de Maeterlinck ne réalise pas seulement l'« interversion » des principes traditionnels, mais il est invention d'une nouvelle poétique, qui est le résultat d'une attitude de passivité, d'« écoute » de la vie grouillante et interne de l'homme. Il en résulte un langage de l'équivoque, de la multiplicité, de

l'avancée-recul et non de la clarté, de la définition et de la disposition. Aux yeux du poète comme à ceux du dramaturge, l'homme est source de *mystère* ; il n'est pas une citadelle avec ses clefs de voûte, il est une « coupole » au sein de laquelle s'agitent des forces invisibles, source de fécondité au milieu des ténèbres – *mare tenebrarum* -. Il faut pénétrer *sous* la serre, parcourir ces « royaumes intérieurs » et en traduire les impressions. L'incertitude et l'indétermination cessent d'être un problème : elles sont la condition nécessaire pour que soient transposées « les puissances inconnues de notre âme » (*O*, I : 456).

L'« étrangeté » est un dénominateur commun aux pièces du premier théâtre maeterlinckien. Dans *La Princesse Maleine*, dans *Pellèas et Mélisande*, dans *Intérieur*, *L'intruse* ou *Les aveugles*, les personnages apparaissent toujours comme des être aux portes des ténèbres, se mouvant dans un univers de mystère, d'énigme, d'attente et d'inquiétude, mus par cette force extraordinaire qui les livre dans une sorte d'hypnose et donc, directement de l'intérieur : « il semble, explique Maeterlinck dans ses « Menus Propos » de 1890, que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires » (*O*, I : 462). Créatures passives, tremblantes, balbutiantes, leur solitaire drame relève d'un conflit entre l'être et le non être mais autrement significatif.

Mais le renversement symbolique opéré dans le théâtre vaut aussi pour le statut du spectateur. Au lieu de le confronter directement avec un « simulacre », à l'encontre d'une conception immédiate de la représentation - « narrer, enseigner, décrire », pour rappeler « Crise de Vers » -, à l'encontre d'une attitude d'engourdissement contemplation, Maeterlinck impose au spectateur cette participation co-créatrice que Mallarmé considérait essentielle dans un spectacle théâtral « parce qu'art y tient ». Brouillant les repères normatifs du genre, - action temps, espace, décor et même personnage -,

Maeterlinck va même jusqu'à placer le spectateur dans une situation de cécité tacite, dans la mesure où il transfère certaines « scènes » dans l'espace mental et intérieur - également idéalisé par Mallarmé.

A un moment extraordinairement fécond de la pensée et de la présence de Mallarmé au Symbolisme, Maeterlinck a donné au théâtre la dignité esthétique et métaphysique qu'il avait toujours eu pour le poète d'*Hérodiade*. Le « rien qui est la vérité », découvert à Tournon, s'installe au cœur du premier théâtre symboliste maeterlinckien, éclaire d'une lumière aussi fascinante qu'inquiétante le rapport de l'homme au monde. Au seuil du vingtième siècle, toute sa modernité est patente dans ce constat déjà évoqué :

[...] les paroles passent entre les hommes, mais le silence, s'il a eu un moment l'occasion d'être actif, ne s'efface jamais, et la vie véritable, la seule qui laisse quelque trace, n'est faite que de silence (O, I : 299)

CONCLUSION

Interrogé par Jean Bernard, journaliste du *Figaro* sur son « idéal à vingt ans » Mallarmé déclarait, en août 1898, moins d'un mois avant sa mort, « heureuse ou vaine, ma volonté des vingt ans reste intacte », ajoutant ces quelques mots d'explication, revêtus d'une imagerie qui lui est caractéristique :

Jamais pensée ne se présente à moi, détachée, je n'en ai pas de cette sorte [...] ; les miennes formant le trait, musicalement placées, d'un ensemble et, à s'isoler, je les sens perdre jusqu'à leur vérité et sonner faux (*DSM*, I : 192).

Arrivée au terme de notre étude, nous pouvons conclure que l'unité de l'œuvre de Mallarmé n'était pas seulement une des ses principales préoccupations : elle est aussi une des ses caractéristiques essentielles. Notre travail s'est essayé à considérer l'œuvre mallarméenne hors des frontières longtemps imposées par la critique et dont le nom du poète a tant de mal à se détacher. Par l'ensemble de notre démarche, nous avons essayé de mettre en évidence les grandes lignes de son projet poétique, le contexte et les circonstances de sa constitution et son effluence poétique et méta-poétique au moment où, sous le signe du Symbolisme, la littérature prend un tournant décisif.

En suivant les itinéraires de la pensée poétique d'un homme conscient de la complexité du moment historique et du rôle que devait y jouer la littérature - il est attiré « maître » et « prince des poètes » à un moment où la « crise de vers » est un « fait d'actualité », nous avons dégagé ses liens multiples, les échos de sa poétique et ses effluences au sein de la nouvelle école « conquérante » (Décaudin, 1982 : 113) des

années 1880 et 1890, engagée avant tout à renouveler la littérature et son principal outil, le langage.

Si le projet poétique est, de fait, resté inachevé, il importait moins de s'interroger sur sa dissémination critique au long du XX^{ème} siècle que de le considérer *hic et nunc*, dans les réalisations concrètes de ceux qui ont pu côtoyer la parole et la pensée du poète de la rue de Rome. Loin du cliché de la langueur et de la distanciation, loin du pessimisme retranché des Parnassiens, la nouvelle école symboliste nous est apparue active, mouvante, plurielle et « franco-étrangère ». Un des aspects les plus intéressants de cette époque est la naissance d'un cosmopolitisme littéraire qui ne se vérifiera à nouveau qu'à l'époque surréaliste. Il se crée en effet entre les écrivains, entre les revues, entre les pays, des relations d'un type nouveau, et cet aspect s'avère crucial non seulement pour le devenir du mouvement, mais du point de vue de l'ouverture de l'œuvre de Mallarmé.

Au cœur des années symbolistes, le maître de la rue de Rome ouvre ses portes à un éventail international de poètes, développe, en les intensifiant, ses échanges épistolaires, en plus d'une importante et diversifiée activité essayistique, dont se fait écho un ouvrage comme *Divagations*. A une époque de culture francophile, son œuvre bénéficie d'un prestige incomparable dans nombreux pays européens et au sein du mouvement qui s'affermi progressivement, mais c'est dans les jeunes pays de langue française qu'elle exerce une attraction déterminante.

Examinée dans sa mobilité, dans ses réseaux internes et externes, l'œuvre de Mallarmé apporte une contribution capitale au symbolisme d'expression française et peut offrir une entrée ou plusieurs entrées pour découvrir la richesse de ces jeunes littératures, qui naissent à ce moment charnière de l'histoire littéraire. Pas plus que dans les frontières d'une définition, le Symbolisme ne saurait en effet, sous peine de perdre

sa véritable portée et ses plus fécondes réalisations, se circonscire à l'espace hexagonal. Un parcours des textes théoriques et des témoignages nous a permis de faire émerger les principes de base d'un mouvement à une échelle francophone. Malgré les différences évidentes au niveau du substrat historique, des motivations identaires ou des sensibilités littéraires, le même combat se retrouve, et avec des arguments semblables, entre poètes français et belges et, toutes proportions gardées, entre cet ensemble et un poète suisse romand comme Louis Duchosal. Même dans une littérature qui se caractérise par une austérité qui justifie sa réputation protestante, la question du vers libre, celle de la musicalité, la conception de la poésie comme mystère et la fonction du symbole se retrouvent aussi bien dans les articles de *La Revue de Genève* que dans les poèmes du *Livre de Thulé*. Au sein des petites revues parisiennes, les débats littéraires s'intensifient, s'entrecroisent ou sont secondés par *La Jeune Belgique*, *l'Art Moderne* ou *La Wallonie*. Malgré leur orientation esthétique différente et malgré les chassés-croisés qui les animent, ces revues se révèlent d'un grand éclectisme. Étroitement liées à la renaissance littéraire, elles ne se retranchent nullement dans une attitude simplement identitaire ; au contraire, la plupart de leurs rédacteurs belges collabore également aux revues parisiennes, participe activement aux débats littéraires de cette époque et les revitalise. Ce phénomène est particulièrement remarquable dans une revue comme *La Wallonie*, devenue rapidement la principale plateforme symboliste. Si son titre contient une résonance patriotique évidente, il ne reste pas moins associé à la querelle instrumentiste qui se déroule au sein de la mêlée.

Propulsées par le climat cosmopolite de l'époque, les œuvres de la génération des *Jeune Belgique* ne reflètent pas seulement la quête d'identité et d'affirmation littéraire du jeune pays ; elles participent de plain-pied dans le vaste mouvement du renouveau littéraire qui a lieu à Paris à la même époque. S'il est vrai, comme l'a écrit

Michel Biron, que nulle littérature d'expression française n'a « subi [la fascination de Paris et de sa modernité] de manière aussi constante et aussi forte que la littérature belge », (Biron, 1994 : 11), la question peut et doit être considérée de l'angle inverse. Les grands courants de cette époque, le Symbolisme, en l'occurrence, gagnent à être envisagés d'une perspective élargie à l'espace francophone franco-belge. Malgré leur spécificité au sein même de leur courant esthétique, les auteurs de la génération du « Soyons-nous », ont été de véritables « passeurs » du Symbolisme tant il est vrai que leur présence et que leurs œuvres ont joué un rôle décisif, à la fois au sein de l'avant-garde parisienne et dans l'essor des lettres du jeune pays. Intimement reliées au renouveau parisien, les idées et les œuvres de Maurice Maeterlinck, de Georges Rodenbach, d'Emile Verhaeren ou d'Albert Mockel affermissent le Symbolisme et l'enrichissent d'un accent particulier qui, à l'époque même, n'a pas été envisagé comme un clivage mais, au contraire, comme une plus-value du mouvement.

Aux côtés de la nouvelle génération, Mallarmé joue un rôle déterminant de médiateur entre la tradition et la nouveauté. Tout en refusant l'étiquette limitative de chef d'école, il s'intéresse et s'engage dans les débats, en adoptant une posture de mentor. Nous avons observé que l'émergence du mouvement autour de 1885 coïncide avec l'apogée de sa renommée et que s'est souvent par référence directe à son nom ou à son œuvre que la nouvelle école définit sa position esthétique et fait entendre ses revendications. L'analyse de ses articles de la maturité révèle un auteur conscient du rôle de son œuvre et des défis qui se posaient aux écrivains, au tournant historique que marque symboliquement la mort de Victor Hugo. Un des problèmes majeurs qui préoccupe l'auteur de « Crise de Vers » est celui de la banalisation dont la littérature est l'objet, en temps de massification de la culture et d'hégémonie du modèle descriptif. Constatant la sécheresse des modèles réalistes et naturalistes, aussi bien dans le roman

que dans le théâtre, il dénonce, dans ses nombreux articles ou conférences, une conception immédiate et utilitaire du langage et critique les contemporains qui ont perdu de vue les critères artistiques et fictionnels de la littérature. C'est en se réinvestissant de mystère, par un travail patient sur la dimension double du langage, que la littérature pourra retrouver sa noblesse et que le poète pourra accomplir sa mission. Sa poétique du mystère, qui remonte aux années soixante, devient un des principaux étendards de la nouvelle génération symboliste. Leur volonté commune d'évoquer sans nommer, leur recherche d'une expression immatérielle, d'un *au-delà du sens* qui ne saurait se confondre avec les mots de la tribu, trouve dans la musique, art de l'abstraction par excellence, à la fois le support et la métaphore privilégiée. Au temps de Wagner, un telle ferveur vis-à-vis d'une conception « musicale » de la poésie ne pouvait cependant, déboucher sur de simples recherches harmoniques. Depuis *Hérodiade* tout entière composée selon une nouvelle poétique du mot et de l'effet, *L'œuvre pure* est celle qui cède l'initiative aux *mots* et à leur pouvoir alchimique, sous peine de perdre ses qualités intrinsèques. C'est aussi un rapport nouveau, *idéiste*, au monde, que nous avons perçu chez le premier Mallarmé, *d'Hérodiade*, du *Faune* et d'*Igitur* qui s'est enrichi au cœur des années 1880 avec la diffusion de la philosophie de Schopenhauer. Plus que jamais, la littérature devait se donner pour but « l'extériorisation de l'idée », selon le mot de Kahn. Volontairement ou non, cette esthétique de la suggestion, fondée sur l'effet, crée une place éminente à celui qui reçoit le poème et lui donne sens : « l'âme du lecteur jouit absolument comme le poète a voulu qu'elle jouît » - écrivait Mallarmé dès janvier 1864.

En analysant les écrits métacritiques de l'époque de la maturité, nous avons donc pu vérifier qu'ils constituent, de fait, le substrat du mouvement de 1885, animé par une très forte volonté de réaction et de révolution poétique vis-à-vis du paradigme imitatif.

Mais nous avons surtout été frappée par les multiples reflets et échos que ces textes établissent entre eux et avec le maillon plus général de l'œuvre auxquels ils sont indissolublement liés. La poétique de l'effet, la recherche d'un langage intérieur, subjectif, essentiel, capable d'épouser le mystère consubstantiel à la vie, le désaveu de la représentation comme reproduction au profit de la fiction, la défense du « mystère dans les lettres » : autant de principes forgés par Mallarmé à l'aube de sa carrière, au moment où il travaille à *Hérodiade*, et à ce qu'il appelle « l'armature de [s]on œuvre » (Mallarmé, 1959 : 248) ; au moment aussi, où il s'essaie à un genre qu'il chérira tout au long de sa vie : le théâtre.

A lire l'œuvre de Mallarmé « pli selon pli », sous cette perspective théâtrale, on est frappé par une unité de pensée et par une cohérence qui n'a pas retenu l'attention de la critique, et dont la portée véritable n'a pas été véritablement analysée. Dès l'abord, le volet dirons-nous théâtral se présente de manière fragmentée, constitué de textes inachevés - *Hérodiade*, *Le Faune*, *Igitur* ou *Le Livre*. A les lire dans leur continuité et dans leur articulation aux textes de nature réflexive, on peut toutefois observer l'omniprésence d'une pensée unitaire, maintenue et réinstaurée, et par l'enchaînement tout à fait continu, logique et naturel, entre des œuvres écrites à des époques différentes mais où l'on perçoit des miroitements et des reflets réciproques, selon l'image suggérée par la lecture de *Pages* d'Emile Verhaeren.

Fasciné par le théâtre autant que par la littérature, Mallarmé n'a cessé, tout au long de sa vie, de rechercher un drame nouveau, non seulement en tant que mode d'expression littéraire, mais comme « explication de l'Homme », celui-là même que l'on retrouve dans ces pièces du début de sa carrière : *Hérodiade* et *Le Faune*. Et même dans d'autres pans de l'*Oeuvre*, comme *Igitur*, les « Notes » en vue du « Livre » et la correspondance même (qui constitue, à l'époque de Tournon et de Besançon, le

véritable atelier de l'œuvre) sa réflexion sur la littérature ne perd jamais de vue cette dimension théâtrale. Enfin, à en suivre le déroulement, le théâtre constitue, plus que tout autre, le fil essentiel de son œuvre, même si, tel qu'il est envisagé par Mallarmé, ce projet théâtral s'avère, à chaque tentative, une antinomie entre le vouloir et le pouvoir, entre l'aspiration poursuivie et le but atteint. Or, à limiter son étude au sein du projet mallarméen, à l'envisager même à l'intérieur des frontières hexagonales, pour magnifique qu'il puisse apparaître, le théâtre symboliste aurait été littéralement inexistant.

La poétique théâtrale rêvée par Mallarmé pour ses premières pièces, édifiées en l'absence des éléments les plus caractéristiques du genre, tels que l'intrigue, le temps, l'espace et même la réalité de l'acteur, du décor et du costume, a confiné de tels projets à une dimension mentale, comparable à la « scène spirituelle » qu'il évoque dans la « Préface » au *Coup de Dés*. La dimension intérieure envisagée s'est dès lors révélée incompatible avec un aspect essentiel du théâtre : sa représentation devant le public. Mallarmé ne pouvait se contenter d'une *communication* immédiate et superficielle, avec l'auditoire, que cela concerne la représentation théâtrale ou l'acte poétique en général.. De ses « Hérésies Artistiques », au « Mystère dans les Lettres », il a préconisé qu'il fallait rendre à la littérature sa valeur sacrée et sa dimension de mystère. Cette quête si prégnante dans son œuvre se retrouve aussi bien dans le « lit aux pages de vélin », d'*Hérodiade* que dans la récurrence du vocabulaire religieux des feuillets du « Livre » : Pièce, Office, Hymne, Idée, Mystère...où il apparaît, là encore, inséparable du Théâtre. L'exigence de son ambition, résultant d'un bouleversement radical des catégories habituelles en faveur d'une « action restainte », en faveur de la pureté, faisait prévoir à Mallarmé lui-même que le projet du Grand Œuvre resterait irréalisé. Mais aussi qu'au travers son aventure d'écriture il prouverait que ce Livre « explication de l'Homme »

existe, et que son élan, à la fois esthétique et ontologique de dépassement du « rien, qui est la vérité », authentifierait son séjour terrestre.

Débutant en littérature dans le bouillonnement cosmopolite et dans le climat esthétique de révolution symboliste, au moment même où Mallarmé revient en force sur son idée du « drame à faire », de nouveau aux côtés de la nouvelle école, aussi soucieux que lui de débarasser la scène de la vulgarité du mélodrame et des pièces à thèse, imprégné des idées alchimistes d'autres maîtres de l'ineffable – Poe, Ruysbroeck, Novalis -, Maurice Maeterlinck déploie rapidement une œuvre théâtrale jalonnée à la fois par des pièces et par des textes de réflexion sur le genre, qui résonnent d'un véritable esprit de poète dramatique. En bâtissant, dès sa première pièce, *La Princesse Maleine*, le théâtre symboliste du mystère, grâce à l'exploitation du pouvoir de suggestion du langage, en créant une « dramaturgie du silence » où « le dialogue extérieur n'existe que comme un contrepoint du 'dialogue intérieur' » (Rykner, 1996 :303), Maeterlinck est parvenu à porter au théâtre ce tragique intérieur poursuivi par Mallarmé depuis les premières ébauches *d'Hérodiade* et à dénouer les paradoxes qu'enserraient les tentatives mêmes de ses contemporains de la mêlée symboliste. Participant actif, à la semblance de ses compatriotes, dans la mouvance symboliste, encouragé par Mallarmé et par toute l'avant-garde idéaliste, mariant comme qu'instinctivement la « vie ordinaire » aux puissances inconnues, l'action profonde au discours minimal, le dialogue au silence et celui-ci à l'énigme et au frisson – dont s'est enchanté Mallarmé avant tous - il ouvre la scène à ce « principe invisible » qui manquait au théâtre français depuis Racine.

« Le génie marche bien rarement par des chemins déserts. Il a des annonceurs et il a des disciples » (Maeterlinck 1985 :116), écrivait Maeterlinck en 1895. Par sa création d'une forme théâtrale nouvelle, en accord avec sa vision métaphysique du

« tragique quotidien », par son souci du mot pur, suggestif, partageant avec celui de l'auteur de « Crise de Vers » cette capacité d'abstraction qui substitue à la présence concrète de l'objet son évocation ou « *l'idée même et suave* », par la hardiesse dramatique de son *esthétique de la nudité* s'articulant à une conscience très lucide et déjà moderne d'une humanité en manque de repères, par la façon dont son théâtre interpelle le spectateur, le premier Maeterlinck nous est apparu comme un véritable *porteur* du projet de Mallarmé au-delà des frontières symboliques de l'*œuvre*.

« Sans présumer de l'avenir »...

BIBLIOGRAPHIE

I) - BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT STEPHANE MALLARME

1. Editions des oeuvres de Stéphane Mallarmé utilisées
 - 1.1. Œuvres
 - 1.2. Correspondance et documentation mallarméenne
 - 1.2.1. Correspondance
 - 1.2.2. Documents Stéphane Mallarmé
2. Ouvrages Critiques
 - 2.1. Ouvrages entièrement consacrés à Mallarmé
 - 2.2. Etudes et témoignages de contemporains
 - 2.3. Ouvrages partiellement consacrés à Mallarmé
 - 2.4. Catalogues et numéros spéciaux de revues
 - 2.5. Articles et autres études consultés

II) - BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT LA LITTERATURE BELGE D'EXPRESSION FRANÇAISE

1. Ouvrages critiques et historiques
2. Articles et autres essais de référence
3. Catalogues, publications collectives et bibliographies
4. Anthologies utilisées
5. Périodiques consultés
6. Bibliographie sur Maurice Maeterlinck
 - 6.1. Edition des œuvres de Maurice Maeterlinck
 - 6.2. Ouvrages sur Maurice Maeterlinck
 - 6.3. Articles et autres essais sur Maurice Maeterlinck

III) - BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT LA LITTERATURE SUISSE ROMANDE

1. Ouvrages critiques et historiques
2. Articles et autres études
3. Œuvre poétique de Louis Duchosal
4. Périodique consulté

IV) - BIBLIOGRAPHIE GENERALE

1. Ouvrages théoriques et critiques d'ensemble
2. Articles et autres études consultés
3. Œuvres d'autres écrivains.

I) - BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT STEPHANE MALLARME

1. Editions des oeuvres de Stéphane Mallarmé utilisées

1.1. Œuvres

(1998) *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome I.

(2003) *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II.

(1998) *Igitur, Divagations, Un coup de Dés*, éd. Yves Bonnefoy, Paris: Gallimard, coll. NRF.

(1998) *Ecrits sur l'art* présentation de Michel Draguet, Paris : Flammarion, coll. « GF ».

1.2. Correspondance et documentation mallarméenne

1.2.1. Correspondance

(1995) *Correspondance, Lettres sur la poésie* éd. Bertrand Marchal (Préface d'Yves Bonnefoy), Paris : Gallimard, coll « Folio-Classique » (n° 2678).

(1959) *Correspondance, I* édition Henri Mondor et Jean-Pierre Richard, Paris : Gallimard.

(1965) *Correspondance, II (1871-1885)*, édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.

(1969) *Correspondance, III (1886-1889)*, édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.

(1973) *Correspondance, IV (1890-1891)*, édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard, 2 vols.

(1981) *Correspondance, V (1892)*, édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.

(1981) *Correspondance, VI (1893 -1894)*, édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.

(1982) *Correspondance, VII (juillet 1894 - décembre 1895)*, édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.

(1983) *Correspondance, VIII (1896)*, édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.

(1984) *Correspondance, IX (janvier-novembre 1897)*, édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.

(1984) *Correspondance*, X (novembre 1897-septembre 1898), édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard, 1984.

(1985) *Correspondance*, XI (suppléments et index), édition Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris : Gallimard.

1.2.2. Documents Stéphane Mallarmé

(2000) *Documents Stéphane Mallarmé* Nouvelle Série, I, éd. Gordon Millan, « Pages Diverses 1862-1868 », Saint-Genouph : Nizet.

(2000) *Documents Stéphane Mallarmé* Nouvelle Série, II, éd. Gordon Millan, « Critique dramatique et littéraire », Saint-Genouph : Nizet.

(2003) *Documents Stéphane Mallarmé* Nouvelle Série, III, éd. Gordon Millan, « Proses expérimentales », Saint-Genouph : Nizet.

2. Ouvrages Critiques

2.1. Ouvrages entièrement consacrés à Mallarmé

ABASTADO, Claude, 1970. *Expérience et théorie de la création poétique chez Mallarmé*, Paris : Minard.

ALCOLOUMBRE, Thierry, 1995. *Mallarmé : la poétique du théâtre et de l'écriture*, Paris : Minard.

AUSTIN, Lloyd James, 1995. *Essais sur Mallarmé*, Manchester : Manchester Univ. Press.

BENICHOU, Paul, 1995. *Selon Mallarmé*, Paris : Gallimard.

BENOIT, Eric, 1998 [1998^A] *Les Poésies de Mallarmé* Paris : Ellipses

_____ 1998 [1998^B]. *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris : Champion.

BERNARD, M., NOËL, O., PURNELLE, G., 1998. *Difficultés de Mallarmé ? Introduction à la lecture des « Poésies »*, Paris : Ed. Seli Arslan.

BERNARD, Suzanne, 1959. *Mallarmé et la musique*, Paris : Nizet.

BESNIER, Patrick, 1998. *Mallarmé, le théâtre de la rue de Rome*, Paris : Ed. du Limon.

BLOCH, Haskell M., 1963. *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Detroit: Wayne State University Press.

BOWIE, Malcolm, 1978. *Mallarmé and the art of being difficult*, Cambridge : Cambridge University Press.

CAMPION, Pierre, 1994. *Mallarmé, Poésie et Philosophie*, Paris : P.U.F.

CELLIER, Léon, 1959. *Mallarmé et la morte qui parle*, Paris : P.U.F.

- CHADWICK, Charles, 1962. *Mallarmé, sa pensée dans sa poésie*, Paris : Corti.
- CHASSE, Charles, 1954. *Les clefs de Mallarmé*, Paris : Aubier.
- COHN, Robert Greer, 1951. *L'Œuvre de Mallarmé : « Un Coup de dés »*, Paris : Les Lettres.
- _____ 1991. *Vues sur Mallarmé*, Paris : Nizet.
- DAVIES, Gardner, 1950. *Les Tombeaux de Mallarmé*, Paris : Corti.
- _____ (éd.), 1959. *Les Noces d'Hérodiade. Mystère*, Paris : Gallimard.
- _____ 1978. *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, Paris : Corti.
- _____ 1988. *Mallarmé et la « couche suffisante d'intelligibilité*, Paris : Corti.
- DELFEL, Guy, 1951. *L'Esthétique de Stéphane Mallarmé*, Paris : Flammarion.
- DRAGONETTI, Roger, 1992. *Un Fantôme dans le kiosque, Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris : Le Seuil.
- DURAND, Pascal, 1998. *Poésies de Mallarmé*, Paris : Gallimard, coll. « Foliothèque ».
- GILL, Austin, 1979; 1986. *The Early Mallarmé*, Oxford: Clarendon Press, vol. I et II.
- GIROUX, Robert, 1978. *Désir de synthèse chez Mallarmé*, Sherbrooke : Naaman.
- HUOT, Sylviane, 1977. *Le « mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé. Genèse et évolution*, Paris : Nizet.
- LECERCLE, Jean-Pierre, 1989. *Mallarmé et la mode*, Paris : Segquier.
- MARCHAL, Bertrand, 1985. *Lecture de Mallarmé : « Poésies », « Igitur », le « Coup de dés»*, Paris : Corti.
- _____ 1988. *La Religion de Mallarmé: poésie, mythologie et religion*, Paris : Corti.
- MAURON, Charles, 1941. *Mallarmé l'obscur*, Paris : Denoël.
- _____ 1964. *Mallarmé par lui-même*, Paris : Le Seuil.
- MEITINGER, Serge, 1995. *Stéphane Mallarmé*, Paris : Hachette.
- MESCHONNIC, Henri, 1985. « Mallarmé au-delà du silence », *Stéphane Mallarmé, Ecrits sur le Livre*. Paris : Ed. de l'Eclat.
- MICHAUD, Guy, 1957. *Mallarmé*, Paris : Hatier.
- MICHON, Jacques, 1978. *Mallarmé et « Les Mots anglais »*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- MONDOR, Henri, 1942. *Vie de Mallarmé*, Paris : Gallimard.
- _____ 1944. *Mallarmé plus intime* Paris : Gallimard.
- NECTOUX, Jean-Michel, 1998. *Un clair regard dans les ténèbres. Mallarmé, poésie, peinture, musique*, Paris : Adam Biro.

- NOULET, Emilie, 1974. *L'Oeuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Bruxelles : J. Antoine (réimpr. de l'édition de 1940).
- OSTER Daniel, 1991. *Stéphane*, Paris : Pol.
- _____ 1997. *La Gloire*, Paris : Pol.
- _____ 1997. *L'Individu littéraire*, Paris : P.U.F.
- RANCIERE, Jacques, 1996. *Mallarmé, La Politique de la sirène*, Paris : Hachette Livre.
- _____ 1998. *La parole muette*, Paris : Hachette.
- RICHARD, Jean-Pierre, 1961. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris : Le Seuil.
- RUCHON, François (éd.), 1949. *L'amitié de Stéphane Mallarmé et de Georges Rodenbach*, préface d'Henri Mondor, Genève : P. Cailler.
- SARTRE, Jean-Paul, 1986. *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*, Paris : Gallimard.
- SCHERER, Jacques, 1957. *Le « Livre » de Mallarmé. Premières recherches sur des documents inédits*, Paris : Gallimard.
- _____ 1977. *Grammaire de Mallarmé*, Paris : Nizet.
- SCHWARZ, Didier, 1995. *Les interviews de Mallarmé*, Paris : Ides et Calendes.
- STEINMETZ, Jean-Luc, 1998. *Stéphane Mallarmé, l'absolu au jour le jour*, Paris : Minard.
- THIBAUDET, Albert, 1912. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris : Gallimard.
- VERDIN, Simone, 1975. *Mallarmé, le presque contradictoire*, Paris : Nizet.
- VIAL, A., 1976. *Mallarmé. Tétralogie pour un enfant mort*, Paris : Corti.
- WIECKOWSKI, Danièle, 1998. *La poétique de Mallarmé*, Paris : Sedes.

2.2. Etudes et témoignages de contemporains

- BONNIOT, Edmond, 1936. *Les mardis de Mallarmé*, Paris : Les Marges.
- CLAUDEL, Paul, 1965. « La catastrophe d'Igitur » (1926), in *Oeuvres en prose*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris : Gallimard, pp. 510-511.
- _____ 1954. *Mémoires improvisées*, Paris : Gallimard.
- DUJARDIN Edouard, 1936. *Mallarmé par l'un des siens*, Paris : Messein.
- FONTAINAS, Adrienne, 2000. *Mallarmé et ses amis belges*, Bruxelles : Les Editions de l'Ambedui.
- FONTAINAS, André, 1991. *Mes souvenirs du Symbolisme*, Préface et notes d'Anna Soncini Fratta, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur » [1^{ère} éd. 1928].
- FORT, Paul, 1944. *Mes Mémoires*, Paris : Flammarion.

- GHIL, René, 1978. *Traité du Verbe*, Paris : Nizet.
- _____ 1923. *Les Dates et les Œuvres, Symbolisme et poésie scientifique*, Paris : Crès.
- GIDE, André, 1996. *Journal*, I, 1887-1925, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- GOURMONT, Rémy, 1963. *Promenades littéraires, III (1909)*, Paris : Mercure de France.
- _____ 2002. *La Belgique littéraire*, suivi d'extraits de *Le Livre des masques, Promenades littéraires*, Bruxelles : Académie de Langue et de Littérature françaises, coll « Histoire Littéraire » (réed.).
- GOSSE, Edmund, 1893. *Questions at issue*, Londres: Heinemann.
- HURET, Jules, 1891. *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris : Charpentier (réed. 1982, Vanves : Thot).
- HUYSMANS, Joris-Karl, 1884. *A Rebours*, Paris : Charpentier (réed. 1978, Garnier/Flammarion).
- LUGNE-POE, Aurélien, 1930-1931. *La Parade* ; I, *Le Sot du tremplin* ; II, *Acrobaties*, Paris : Gallimard.
- MAUCLAIR, Camille, 1922. *Servitude et grandeur littéraires*, Paris : Ollendorf.
- _____ 1935. *Mallarmé chez lui*, Paris : Grasset.
- MOCKEL, Albert, 1962. *Esthétique du Symbolisme (Propos de Littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), Textes divers*, précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
- MORICE, Charles, 1889. *La Littérature de tout à l'heure*, Paris : Perrin.
- RAYNAUD, Ernest, 1918-1922. *La mêlée symboliste*, Renaissance du Livre (réed. Nizet, 1971).
- REGNIER, Henri de, 1901. *Figures et caractères*, Mercure de France.
- RETTE, Adolphe, 1903. *Le Symbolisme. Anecdotes et souvenirs*. Paris : Messein.
- VALERY, Paul, 1957. « Variété ». « Etudes Littéraires » in *Oeuvres*, I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- _____ 1960. « Tel Quel ». « Littérature », in *Œuvres*, II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- VERHAEREN, Emile, 1928. *Impressions*, 3^e série, Paris : Mercure de France.
- VERLAINE, Paul, 1979. *Les Poètes maudits*, Genève : Slatkine reprints (*Fac simile* de l'édition de 1884).

2.3. Ouvrages partiellement consacrés à Mallarmé

- ABASTADO, Claude, 1979. *Mythes et rituels de l'écriture*, Bruxelles : Complexe.
- BENICHOU, Paul, 1967. *L'écrivain et ses travaux*, Paris : Corti.
- BERNARD, Suzanne, 1959. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris : Nizet.
- BLANCHOT, Maurice, 1943. *Faux pas*, Paris : Gallimard.
- _____ 1973. *L'espace littéraire*, Paris : Gallimard, coll. « Idées ».
- BUTOR, Michel, 1971. *Essais sur les modernes*, Paris : Gallimard, coll. Idées, n° 61.
- CITTI, Pierre, 1987. *Contre la décadence, Histoire de l'imagination française dans le roman, 1890-1914*, Paris : P.U.F.
- DECAUDIN, Michel, 1981, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Slatkine (réed. de l'éd. de 1960, Toulouse : Privat).
- DECAUDIN, M., et LEWERS, D., 1986. *Littérature française, 8, de Zola à Apollinaire*, Paris : Arthaud.
- DEFFOUX, Léon, 1929. *Dix-neuf lettres de Stéphane Mallarmé à Emile Zola*, avec un commentaire de Jean Royère, Paris, Jacques Bernard, coll. « La Centaine ».
- DERRIDA, Jacques, 1972. *La Dissémination*, Paris : Le Seuil.
- FOUCAULT, Michel, 1966. *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard.
- FRIEDRICH, Hugo, 1976. *Structures de la poésie moderne. Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, le XX^e siècle*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris : Delanöel/Gonthier.
- GUTH, Paul, *Histoire de la littérature française. De la Révolution à la Belle Epoque*, (tome 2), Paris : Flammarion.
- JOHNSON, Barbara, 1979. *Défigurations du langage poétique*, Paris : Flammarion.
- KRISTEVA, Julia, 1974. *La Révolution du langage poétique – L'avant-garde à la fin du XIX^{ème} siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel ».
- MARCHAL, Bertrand, 1993. *Lire le Symbolisme*, Paris : Dunod.
- MARIE, Gisèle, 1963. *Le Théâtre Symboliste, ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs - Wagner, Villiers, Maeterlinck et Mallarmé*, Paris : Nizet.
- MICHAUD, Guy, 1947. *Message poétique du Symbolisme*, Paris : Nizet.
- _____ 1995. *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris : Nizet.
- MONDOR, Henri, 1951. *Eugène Lefébure, sa vie, ses lettres à Mallarmé*, Paris : Gallimard.
- PICHOIS, Claude, 1979. *Le Romantisme II, 1843-1869*, Paris : Arthaud.

POIZAT, Alfred, 1919. *Le Symbolisme de Baudelaire à Claudel*. Paris : La Renaissance du Livre.

POULET, Georges, 1952. *Études sur le temps humain, II, La distance intérieure*, Paris : Plon.

RAITT, Alan W., 1965. *Villiers de l'Isle Adam et le mouvement symboliste*, Paris : Corti.

RAYMOND, Marcel, 1940. *De Baudelaire au Surréalisme*, Paris : Corti (1969, nouv. éd. revue et remaniée).

SOLLERS, Philippe, 1971. *L'écriture et l'expérience des limites*, Paris : Seuil, coll. « Points ».

STEINER, George, 1969. *Langage et silence*, Paris, Seuil, coll. « Bibliothèques 10/18 ».

SZONDI, Peter, 1981. *Poésies et poétiques de la modernité*, Lille : Presses Univ. de Lille.

2.4. Catalogues et numéros spéciaux de revues

(1998) *Europe* n°. 825-826, janvier-février (numéro spécial consacré à Mallarmé).

(1998) *Les échos de Mallarmé, du Coup de dés... à l'Informatique*, catalogue de l'Exposition du Musée de Sens, tenue à l'Orangerie du Palais Synodal, du 28 juin au 28 septembre.

(1998) *Le Magazine Littéraire* n° 368, n° spécial « *Mallarmé, naissance de la modernité* », septembre, pp. 16-73.

(1998) *Mallarmé, 1842-1898. Un Destin d'écriture*, catalogue de l'exposition du musée d'Orsay, sous la dir. D'Yves Peyré, Paris : Gallimard et Réunion des Musées nationaux.

(1998) *Mallarmé et les siens*, catalogue de l'Exposition du Musée de Sens, tenue à l'Orangerie du Palais Synodal, du 28 juin au 28 septembre.

1998) *Mallarmé, Actes du Colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, édités par André Guyaux, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.

(1999) *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Actes du colloque de Cerisy-la-salle, sous la direction de Bertrand Marchal et de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Hermann, Coll. Savoir : Lettres.

1998) *Mallarmé et la prose*, textes réunis et présentés par Henri Scepi, numéro spécial de *La Licorne*, Poitiers.

(1998) *Romantisme*, n° spécial, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé*, « *Une rose dans les ténèbres* », textes réunis par José-Luis Diaz, Paris : Ed. Sedes.

(2003) *Velours et guipure. Mallarmé et « La Dernière Mode »*, catalogue de l'exposition du Musée Mallarmé, Vulaines-sur-Seine.

2.5. Articles et autres études consultés

- ANCET, Jacques, 1998. « Le chant sous les mots » in *Europe*, n° 825-826, janvier-février, pp. 33-48.
- AUSTIN, Lloyd, 1967. « Mallarmé disciple de Baudelaire : « Le Parnasse Contemporain », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril-juin, pp. 437-449.
- BENICHO, Paul, 1998. « Sens et obscurité selon Mallarmé », propos recueillis par Jean-Luc Steinmetz, in *Magazine littéraire*, n° 368, pp. 57-60.
- BERRETTI, Jany, 1998. « La prose réconciliée - Mallarmé architecte et musicien », in *Mallarmé et la prose*, (coord. Henri Scepti), *La Licorne*, Poitiers, pp.21-36.
- BESNIER, Patrick, 1999. « Le fantôme du théâtre, Villiers de L'Isle Adam, Mallarmé et le mélodrame », in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (coord. Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz) Paris, Hermann, pp. 295-310.
- BONNIOT-MALLARME, Geneviève, 1926. « Mallarmé par sa fille », in *La Nouvelle Revue Française*, 14^{ème} année, n° 158, 1^{er} novembre 1926, pp. 517-523.
- COMBE, Dominique, 1998. « L'idéalisme mallarméen », in *Mallarmé, Actes du Colloque de la Sorbonne*, (coord. André Guyaux), Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, pp. 27-46.
- COMPAGNON, Antoine, 1999. « La place des Fêtes : Mallarmé et la III^{ème} République des Lettres », in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (coord. Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz), Paris : Hermann, Coll. « Savoir : lettres », pp. 40-86.
- DESSONS, Gérard, 1998. « Le Mallarmé des Sixties », in *Europe*, n° 825-826, janvier-février, pp. 64-77.
- DOBZYNSKI, 1994. « Les 4 vents de la poésie. Par le grand bout de la pensée » in *Europe*, n° 782-783, « Le grand jeu », juin-juillet, pp. 185-195.
- DUJARDIN, Edouard, 1921. « Les Premiers Poètes du Vers Libre », in *Mercur de France*, CXLVI, 15 mars.
- DURAND, Pascal, 1998. « Le périple et la boucle : Au seul souci de voyager... », in *Romantisme*, n° spécial *Les Poésies de Stéphane Mallarmé. Une rose dans les ténèbres* (coord. José-Luis Diaz), Paris : Ed. Sedes, pp. 43-53.
- DURAND, Pascal, 1999. « Mallarmé », in *Patrimoine littéraire européen*, volume 11, *Renaissances nationales et conscience universelle (1832-1885)* (dir. de Jean-Claude Polet), Bruxelles : De Boeck, pp. 855-868.

- GILL, Austin, 1968. « Mallarmé fonctionnaire », in *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, janv-février et mars-avril.
- GIRARD, Alain, 1998. « Narcisse invisible : « Le nénuphar blanc » de Mallarmé », in *Mallarmé et la prose, La Licorne* (coord. Henri Scepi), pp. 151-180.
- GIVRY, Christine et FABREGUES, Raoul, 1998. « Quelques grandes figures des Mardis : des peintres et des poètes » in *Mallarmé et les siens*, catalogue de l'Exposition du Musée de Sens, pp. 73-124.
- GOURMONT, Rémy de, 1998. « 'La Dernière Mode' de Stéphane Mallarmé », in *Mallarmé et la prose, La Licorne* (coord. Henri Scepi), Poitiers, pp. 209-214.
- KLEINERT, A.-M., 1980. « *La Dernière Mode* : une tentative de Mallarmé dans la presse féminine », in *Lendemain*, n° 17-18.
- MATIUSI, Laurent, 1998. « Emblèmes mallarméens de l'hybridité », in *Poétique*, 114, Paris : Seuil, pp. 141-160.
- MAUCLAIR, Camille, 1892. « Notes sur un essai de dramaturgie symboliste », in *La Revue Indépendante*, mars, pp. 305-317.
- MESCHONNIC, Henri, 1998 [1998^A]. « Oralité, clarté de Mallarmé », in *Europe*, n° 825-826, janvier-février (n° spécial consacré à Mallarmé).
- _____ 1998 [1998^B]. « Libérez Mallarmé », *Magazine Littéraire* n° 368, pp. 63-66.
- MILLAN, Gordon, 1999. « Cent ans de critique mallarméenne, bilan et perspectives » in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (coord. Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz), Paris, Hermann, Coll. « Savoir : lettres », pp. 370-380.
- NECTOUX, Jean-Michel 1988. « Debussy et Mallarmé », *Cahiers Debussy*, 1988-1999.
- OSTER, Daniel, 1999. « Ce que je pourrais dire de Stéphane Mallarmé », in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (coord. Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz) Paris : Hermann, pp. 5-22.
- REYNAUD, Jean-Pierre, 1998. « D'un livre l'autre », in *Romantisme*, n° spécial *Les Poésies de Stéphane Mallarmé. Une rose dans les ténèbres* (coord. José-Luis Diaz), pp. 191-206.
- STEINMETZ, Jean-Luc, 1998 [1998^A]. « Mallarmé réel », *Europe* n°. 825-826, janvier-février.
- _____ 1998 [1998^C]. « Vers le spiritogramme », *Mallarmé*, Actes du Colloque de la Sorbonne (coord. André Guyaux), Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, pp. 181-190.

_____ 1998 [1998^D]. « Mallarmé forgeant (Tableau de Genres)» in *Mallarmé et la prose*, numéro spécial de *La Licorne* (coord. Henri Scepi), Poitiers.

_____ 1999. « Plutôt la vie » in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse* (coord. Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz), Paris : Hermann, coll. « Savoir : lettres », pp. 5-22.

VANWELKENHUYZEN, Gustave, 1953. « Mallarmé et la Belgique », Lecture faite à la séance du 12 juin 1953, Bruxelles/ Académie de langue et de Littérature Françaises de Belgique, pp. 1-15.

VERMEULEN, François, 1953. « Stéphane Mallarmé à Bruges », in *Bulletin officiel de l'Association des Ecrivains belges*, XVIIe année, n^{os} 8-10, août-octobre, pp. 817-819.

VIBERT, Bertrand, 2000. « La sœur et la rivale - Sur Mallarmé, la musique et les lettres » in *Poétique*, 123, septembre.

II) –BIBLIOGRAPHIE SUR LA LITTÉRATURE BELGE D'EXPRESSION FRANÇAISE

1. Ouvrages critiques et historiques

ARON, Paul, SOUCY, Pierre-Yves, 1998. *Les Revues littéraires belges de langue française de 1830 à nos jours*, Bruxelles, Labor : Archives du Futur.

ARON, Paul, 1985. *Les écrivains belges et le socialisme (1880-1913) : l'expérience de l'art social, d'Edmond Picard à Emile Verhaeren*, Bruxelles : Labor, coll. « Archives du Futur ».

BIRON, Michel, 1994. *La modernité belge. Littérature et société*, Bruxelles : Labor, coll. Archives du Futur, coédition Les Presses de l'Université de Montréal.

BRAET, Hermann, 1967. *L'accueil fait au symbolisme en Belgique 1885-1900, contribution à l'étude du mouvement et de la critique symbolistes*, Bruxelles : Palais des Académies.

BURNIAUX, R. et FRICKX, R., 1973. *La Littérature belge d'expression française*, Paris : P.U.F., coll. « Que sais-je ».

DE GREVE, Claude, 1986. *Georges Rodenbach*, Bruxelles : Labor, coll. « Un Livre Une œuvre ».

D'HEUR, Jean-Marie (org.), 1986. *La Wallonie. Albert Mockel et ses amis. Le Centenaire du Symbolisme (1886-1986)*, Actes du Colloque de littérature comparée tenu à Colonster du 20 au 22 février 1986, *La Vie Wallonne* : Liège.

FRATTA, Anna Soncini (éd.), 1991. *Le Mouvement symboliste en Belgique*, Bologne : CLUEB (Atti del Centro studi sulla literature belga de lingua francesa).

- FRATTA, Anna Soncini, LICANI, Carmen, 1994. *André Fontainas et ses amis belges, avec lettres inédites, 1889-1948*, Quadernos Di Francofonia, 4, Leo Deschri Editora.
- FRICKX, Robert, TROUSSON, Raymond, 1989. *Lettres françaises de Belgique. Dictionnaire des œuvres*, Paris/Gembloux : Duculot, 3 vols.
- FONTAINAS, Adrienne et Luc, 1997. *Edmond Deman éditeur (1857-1918) Art et édition au tournant du siècle* Bruxelles : Labor, coll. « Archives du Futur ».
- GORCEIX, Paul (org.), 1997. *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophone*, Colloque international de Soleure organisé par Peter-André Bloch et P. GORCEIX, juin 1993. Paris : Honoré Champion.
- HANSE, Joseph, 1992. *Naissance d'une littérature*, Bruxelles : Labor, coll. « Archives du Futur ».
- LAUDE, Patrick, 1990. *Rodenbach. Les décors du silence*, Bruxelles : Labor, coll. « Archives du Futur ».
- LEGRAND, Francine-Claire, 1971. *Le Symbolisme en Belgique*, Bruxelles : Laconti.
- MATHEWS, Andrew Jakson, 1947. *La Wallonie, 1886-1892, The symbolist movement in Belgium*, New York: King's Crown Press.
- MAINGON Charles, 1984. *Emile Verhaeren critique d'art*, Paris : Nizet.
- MARX, Jacques, 1996. *Verhaeren. Biographie d'une œuvre*, Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
- MOCKEL, Albert, 1962. *Esthétique du Symbolisme (Propos de Littérature (1894), Stéphane Mallarmé, un héros (1899), Textes divers*, précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten, Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises.
- NACHTERGAELE, Vic, 1984. « Emile Verhaeren et les milieux littéraires parisiens-1890-1914 » in *Les relations littéraires franco-belges de 1890 à 1914* », publié par Raymond Trousson, Bruxelles : Ed. de l'Université Libre de Bruxelles.
- PAQUE, Jeannine, 1989. *Le Symbolisme belge*, Bruxelles : Labor, coll. « Un livre, une œuvre ».
- QUAGHEBEUR, Marc, 1990. *Lettres belges, entre absence et magie*, Bruxelles : Labor, coll. « Archives du Futur ».
- QUAGHEBEUR, M. JAGO-ANTOINE, V. ; VERHEGGEN, J.-P., 1990. *Un pays d'irréguliers*, Bruxelles : Labor, coll. « Archives du Futur ».

TROUSSON Raymond, 1988. « Les Opinions littéraires de Van Lerberghe dans son *Journal* inédit », in *Charles Van Lerberghe et le Symbolisme*, édité par H. Par H. Spiemann et R. Trousson, Köln, Dme Verlag.

VAN LERBERGHE, Charles, 1986. *Lettres à Albert Mockel 1887-1906*. Edition établie, présentée et annotée par Robert Debever et Jacques Detemmerman, Préface de Roland Mortier, Bruxelles : Labor, coll. « Archives du Futur », 2 vols.

VERMEULEN, François 1935. *Edmond Picard et le réveil des lettres belges, 1881- 1888*, Bruxelles : Palais des Académies, Liège, Vaillant-Carmanne.

2. Articles et autres essais de référence

BERG, Christian, 1993, « Paradigmes urbains dans la littérature fin-desiècle en Belgique », in *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, Actes du Colloque de Soleure, Paris : Honoré Champion, pp. 31-46.

_____ 1980. « La proie et l'ombre », *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXVI.

BROGNIEZ, Laurence, 1997. « L'exemple préraphaélite en Belgique : Barbares, Primitifs et ... Modernes » in *France-Belgique, Affinités –Ambiguïtés*, Bruxelles : Labor, pp. 188-210.

DECAUDIN, Michel, 1982. « Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge ? », in *La littérature symboliste en Belgique*, CAIEF, mai 1982, pp. 109-117.

GILLE, Valère, 1932. « *La Jeune Belgique* » in *Le Flambeau*, janvier, pp. 1-20.

GILKIN, Iwan, 1956. « Une conférence inédite d'Iwan Gilkin sur Maeterlinck, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome II, pp. 5-36.

GORCEIX, Paul, 1978. « De la spécificité du Symbolisme belge » in *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises*, t. LVI, pp. 77-106.

_____, 1986. « Symbolisation, suggestion et ambiguïté », in *Centenaire du Symbolisme en Belgique*, n° spécial des *Lettres romanes*, t. XL, n° 3-4, Louvain, pp. 211-226.

MAETERLINCK, Maurice « Une enquête franco-allemande », *Mercure de France*, avril 1895, in MAETERLINCK Maurice, 1985. *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*, Bruxelles, Labor : 170

MAUCLAIR, Camille, 1978. « Introduction » aux *Œuvres* de Georges Rodenbach, Genève : Slatkine Reprints, pp. V-XXIII.

_____, 1893. « Une première sensationnelle : *Pelléas et Mélisande* », *Le Journal*, 17 mai.

MIRBEAU, O. « Maurice Maeterlinck », *Le Figaro*, 24 août 1890.

_____, 1890. « Propos belges », *Le Figaro*, 26 septembre 1890, p.1.

OTTEN, Michel, 1986. « Situation du Symbolisme en Belgique », in *Centenaire du Symbolisme en Belgique*, n° spécial des *Lettres romanes*, t. XL, n° 3-4, Louvain, pp. 203-209.

QUAGHEBEUR, Marc, 1982. « Balises pour une histoire de nos lettres » in *Alphabet des lettres belges de langue française*, Bruxelles : Association de la Promotion des lettres belges.

_____ 1997^A. « Les écrivains belges et la France, 1848 -1914 », in *Belgique Francophone : quelques façons de dire les mixités*, *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale*, n° 7, pp. 131-161.

_____ 1997. « L'identité ne se réduit pas à la langue », in *L'identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophones*, éd. de Paul Gorceix, Paris : Honré Champion.

_____ 1997. « La première des littératures francophones non françaises », in (2002) *Carnets de travail (1881-1890)*, I et II. Edition établie et commentée par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles : AML Editions, Editions Labor, coll. « Archives du Futur ».

Francophonies, Actes des I Journées Francophones de l'Université d'Aveiro, Aveiro : Universidade, pp. 17-42.

ROUX-SAINT-PAUL, 1892. « Autour de la conférence de Camille Mauclair sur Maurice Maeterlinck, in *Mercure de France*, V, juin, 156-162.

3. Catalogues, publications collectives et bibliographies

(1997) *Belgique Francophone : quelques façons de dire les mixités*, in *Cahiers Francophones d'Europe Centre-Orientale*, n° 7-8, éd. de Fritz-Peter KIRSCH et Arpad VIGH, Vienne-Pécs : Wilhelm Braumüller Verlagsbuchhandlung, Librairie Wallonie-Bruxelles.

(1997) *Emile Verhaeren, le passeur- Entre Bruxelles et Paris, entre Ensor et Manet*, Dossier réalisé par JAGO-ANTOINE, Véronique avec la collaboration de VAN DE KERCKHOVE, Fabrice, Bruxelles : Archives et Musée de la Littérature.

(1997) *France-Belgique (1848-1914). Affinités-Ambiguités*, Actes du Colloque des 7,8 et 9 mai 1996, publiés sous la direction de Marc QUAGHEBEUR et Nicole SAVY, Bruxelles : Labor, coll. « Archives du Futur ».

(1997) *Paris-Bruxelles Bruxelles-Paris : Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*, catalogue de l'exposition, sous la direction d'Anne PINGEOT et de Robert HOOZEE. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux ; Anvers, Fonds Mercator.

(1998) RYKNER, Arnaud, *Maurice Maeterlinck*, Paris-Rome : Mémini, coll. « Biblio des écrivains français », n° 14.

4. Anthologies utilisées

(1997) GORCEIX Paul (éd.), *La Belgique fin de siècle. Romans. Nouvelles. Théâtre*, (Lemonnier, Eekoud, Maeterlinck, Rodenbach, Verhaeren, Van Lerberghe). Edition établie et précédée d'une étude par Paul Gorceix, Bruxelles : Ed. Complexe.

(1998) GORCEIX Paul (éd.), *Fin de siècle et Symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*. (Hannon, Gilkin, Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Elskamp, Mockel). Edition établie et précédée d'une étude par Paul Gorceix, Bruxelles : Ed. Complexe.

5. Périodiques consultés

L'Art Moderne, Revue critique des arts et de la littérature paraissant le dimanche, Directeur : Octave Maus. Bruxelles, publiée du 6 mars 1881 au 9 août 1914.

La Jeune Belgique, revue mensuelle, Bruxelles, publiée de décembre 1881 à décembre 1897.

La Wallonie, Revue mensuelle de littérature et d'art. Directeur : Albert Mockel, Liège, publiée de juin 1886 à décembre 1892.

6. Bibliographie sur Maurice Maeterlinck

6.1. Editions des œuvres de Maurice Maeterlinck

(2002) *Carnets de travail (1881-1890)*, I et II. Edition établie et commentée par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles : AML Editions, Editions Labor, coll. « Archives du Futur ».

(1985), *Introduction à une psychologie des songes et autres Ecrits*, Éd. de Stefan Gross, Postface de Stefan Gross, Bruxelles : Éditions Labor, coll. « Archives du Futur ».

(1997) *La Mort de Tintagiles*, commentaire dramaturgique par Claude Régy, Arles : Ed. Actes Sud, coll. « Babel », et Bruxelles : Labor.

(1999) *Œuvres, Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*. Éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles : Éditions Complexe, tome I.

(1999) *Œuvres. Théâtre I : La Princesse Maleine (1890), L'Intruse (1890), Les Aveugles (1890), Les Sept Princesses (1891), Pelléas et Mélisande (1892), Trois petits drames pour marionnettes, Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles (1894), Aglavaine et Sélysette (1896)*, Éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles : Éditions Complexe, tome II.

(1999) *Œuvres. Théâtre II : Ariane et Barbe-Bleue (1899), Soeur Béatrice (1901), Monna Vanna (1902), Joyzelle (1903), L'Oiseau bleu (1909), Le Miracle de saint Antoine (1904), Le Bourgmestre de Stilmonde (1919), Le Sel de la vie (1919), La Princesse Isabelle (1935)*, Éd. établie et présentée par Paul Gorceix, Bruxelles : Éditions Complexe, tome III.

(1992) *Pelléas et Mélisande*, Préface de Henri Ronse, Lecture de Christian Lutaud, Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord » (réimp. de l'éd. de 1983).

(1998) *La Princesse Maleine*, édition présentée, établie et annotée par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Espace Nord ».

(2001) *Serres Chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*, Préface de Paul Gorceix, Paris : Gallimard, coll. « Poésie ».

(1979) *Théâtre complet*, présentation Martine de Rougemont, Paris-Genève, Slatkine Reprints, coll. « Ressources », (réimp. en un volume de l'édition Fasquelle, Paris, 3 vol., 1901-1902).

(1998) *Le Trésor des Humbles*, Préface de Marc Rombaut, Lecture d'Alberte Spinette, Bruxelles : Labor, coll. « Espace Nord ».

6. 2. Ouvrages sur Maurice Maeterlinck

COMPÈRE, Gaston, 1992. *Maurice Maeterlinck*, Besançon : La Manufacture.

(1962) *Europe*, numéro consacré à Maeterlinck, n° 399-400, juillet-août.

GORCEIX, Paul, 1975. *Les affinités allemandes dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck. Contribution à l'étude des relations du Symbolisme français et du Romantisme allemand*, Paris : PUF.

_____ 1997. *Maurice Maeterlinck, le Symbolisme de la différence*, Saint-Pierre du Mont : Editions Interuniversitaires.

HANSE, J. ; VIVIER, Robert (dir.), 1962. *Maurice Maeterlinck, 1862-1962*, Paris : Éd. La Renaissance du Livre.

- LEBLANC, Georgette, 1931. *Souvenirs (1895-1918)*, Paris : Grasset.
- LECAT, Maurice, 1939-1941. *Le Maeterlinckisme*, Bruxelles : Castaigne, 3 vols.
- (2000) *LES LETTRES BELGES AU PRESENT, Actes du Congrès des Romanistes allemands (Université d'Osnabrück, du 27 au 30 septembre 1999)*, éd. de Hans-Joachim Lope, Anne Neuschäfer et Marc Quaghebeur, Frankfurt am Main : Peter Lang, n° 44.
- MARIE, Gisèle, 1963. *Le Théâtre Symboliste, ses origines, ses sources, pionniers et réalisateurs - Wagner, Villiers, Maeterlinck et Mallarmé*, Paris : Nizet.
- MARTIN-LAU, PHILIPPE (dir.), 2001. *Centenaires de Pelléas*, Orléans : Paradigme, coll. « Références », n° 20.
- MCGUINNESS, Patrick, 2000. *Maurice Maeterlinck and the making of Modern Theater*, Oxford: University Press.
- POSTIC, Marcel, 1970. *Maeterlinck et le Symbolisme*, Paris : Nizet.
- (2002) *PRESENCE-ABSENCE DE MAETERLINCK (Colloque de Cerisy 2-9 septembre 2000)*, Actes publiés sous la direction de Marc Quaghebeur, Bruxelles : AML Ed. /Editions Labor.
- RYKNER, Arnaud, 1996. *L'envers du théâtre : dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris : Corti.
- SCHURE, Edouard, 1923. *Précurseurs et révoltés : Shelley, Nietzsche, Ada Negri, Ibsen, Maeterlinck, Wilhelmine Shroeder, Gobineau, Gustave Moreau*, Paris : Perrin.
- (1962) *SYNTHESES*, n° 195, « Maurice Maeterlinck », Bruxelles, août.
- SZONDI, Peter, 1983. *Théorie du Drame moderne, 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis, Lausanne : l'Age d'Homme, coll. « Théâtre/Recherche ».

6. 3. Articles et autres essais sur Maurice Maeterlinck

- ANGELET, Christian, 1994. « *Pelléas et Mélisande* : des brouillons de Maeterlinck au livre de Debussy », in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (Journée d'étude pour la commémoration du centenaire de *Pelléas et Mélisande*), Actes du Colloque International de Gand (27 nov. 1992), tome XXIX, Gand, pp. 50- 58.
- ARTAUD, Antonin, 1923. « Préface » in *Douze Chansons* de Maurice Maeterlinck, Paris : Stock, coll. « Les Contemporains ».
- BERG, Christian, 1991. « Maurice Maeterlinck et le troisième personnage », in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXVIII, Gand, pp. 33-45.
- BRONNE, Carlo, 1962. « Un écrivain européen : Maeterlinck », in *Synthèses*, n° 195, « Maurice Maeterlinck », pp. 74-78.

CABRAL, Maria de Jesus, 2002. « Mallarmé, Maeterlinck - D'une idée de la dramaturgie à une dramaturgie de l'idée », in *Présence/Absence de Maeterlinck*, Bruxelles : Labor, pp. 89-123.

CANTONI, Delphine, 1994. « La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande* », in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (Journée d'étude pour la commémoration du centenaire de *Pelléas et Mélisande*), Actes du Colloque International de Gand (27 nov. 1992), tome XXIX, Gand, pp. 71-117.

_____ 2002. « La poétique du silence dans le premier théâtre », in *Présence/Absence de Maeterlinck*, Bruxelles : Labor, pp. 124-149.

CARRE, Jean-Marie, 1926. « Maeterlinck et les littératures étrangères », in *Revue de Littérature comparée*, 6^{ème} année, Paris : Honoré Champion.

(2000) *CORRESPONDANCE*, Revista Hispano-Belga, n° 6, nov.

DECAUDIN, Michel, 1962. « Maeterlinck et le Symbolisme », in *Europe*, n° 399-400, juillet-août (numéro spécial consacré à Maeterlinck), pp. 105-125.

DE HAES, Frans, 1997. « Lautréamont, « La Jeune Belgique » et après », in *France-Belgique, Affinités - Ambiguïtés*, Bruxelles : Labor, pp.273- 288.

DELAY, Nancy, 2000. « Le premier symbole maeterlinckien », in *Correspondance, Revista Hispano-Belga*, n° 6 pp. 16-32.

GORCEIX, Paul, 1990. « Un théâtre de la suggestion », in Actes du colloque *Pelléas et Mélisande*, n° spécial de *Littérature et Nation*, pp. 5-26.

_____ 1991. « La modernité des *Serres Chaudes* », in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXVIII, Gand, pp. 47-62.

_____ 1994. « *Pelléas et Mélisande*, Vsevolod Meyerhold et le Théâtre de la Convention », in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (Journée d'étude pour la commémoration du centenaire de *Pelléas et Mélisande*), Actes du Colloque International de Gand (27 nov. 1992), tome XXIX, Gand, pp.9-25.

GROSS, Stefan, 1980. « Maeterlinck, père prodigue du Surréalisme. (Un retour). Quelques réflexions sur les conceptions d'art et de vie dans l'œuvre d'Antonin Artaud., d'André Breton et de Maurice Maeterlinck, in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tome XXVI, Gand, pp. 119-146.

HANSE, Joseph, 1962. « La genèse de l'Intruse », in *Bulletin de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises*, tome XL, n° 3, pp. 161-186.

_____ 1964. « De Ruysbroeck aux *Serres Chaudes* », in *Le Centenaire de Maurice Maeterlinck (1862-1962)*, Bruxelles : Académie Royale, Palais des Académies, pp. 75-129.

LUCET, Sophie, 1994. « *Pelléas et Mélisande* et l'esthétique du théâtre symboliste : mise en scène et dramaturgie », in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (Journée d'étude pour la commémoration du centenaire de *Pelléas et Mélisande*), Actes du Colloque International de Gand (27 nov. 1992), tome XXIX, Gand, pp. 27-48.

Marleau, Denis, 2002. « Modernité de Maeterlinck », in *Alternatives théâtrales* n°73-74, juillet, Paris.

NECTOUX, Jean-Michel, 1997. « 'L'enfance de Pelléas', Musiques et Musiciens autour de Maeterlinck », in *France-Belgique (1848-1914), Affinités-Ambiguïtés*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du Futur, pp. 347-362.

NUFFEL, O. J. Van, 1962. « Maeterlinck et Gand », in *Europe*, n° 399-400, juillet-août (numéro spécial consacré à Maeterlinck), pp. 26-36.

PALACIO, Jean de, 2000. « La figure du vieux roi », in *Correspondance, Revista Hispano-Belga*, n° 6, pp. 51-58.

PIRET, Pierre, 2002. « Postérité de la révolution dramaturgique maeterlinkienne » in *Présence/Absence de Maeterlinck*, Bruxelles : Labor, pp. 415-431.

RILKE, Rainer Maria, 1962. « Maurice Maeterlinck », essai traduit de l'essai original allemand (1902) par Hugo Ritcher, *Synthèses*, n°195 (n° spécial consacré à Maeterlinck), pp. 60-73.

SABBE, Herman, 1994. « Maeterlinck, Schoenberg et Debussy ou la littérature au carrefour de l'histoire musicale », in *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* (Journée d'étude pour la commémoration du centenaire de *Pelléas et Mélisande*), Actes du Colloque International de Gand (27 nov. 1992), tome XXIX, Gand, pp. 59-69.

SPRIMONT, Charles de, 1903. *Un Théâtre de Rêve – Maurice Maeterlinck*, Bruxelles : Durendal, X, pp. 352- 365.

UBERSFELD, Anne, 1982. « Maeterlinck et l'objet théâtral », in *Le Symbolisme en France et en Pologne*, « Romanica Wratislaviensia », Wroclaw : Uniwersytet Wroclawski, XVIII, pp. 117-126.

_____ 1993. « Le spectacle au temps de Toulouse-Lautrec », *48-14*, Conférences du Musée d'Orsay, 5, pp. 22-31.

_____ 1997. « Maeterlinck en France » in *France-Belgique, Affinités-Ambiguïtés*, Bruxelles, Labor, pp. 335- 346.

QUAGHEBEUR, Marc, 1984. « Maurice Maeterlinck », in *Dictionnaire des littératures de langue française*, Paris : Bordas, t. III.

_____ 2001. « Maurice Maeterlinck », in *Patrimoine littéraire européen*, volume 12, *Auteurs européens du premier vingtième siècle* (sous la dir. de Jean-Claude Polet), Bruxelles : De Boeck, pp. 468-480.

WARMOES, Jean, 1962. « Le climat esthétique à l'époque de Maeterlinck », in *Synthèses*, « Maurice Maeterlinck », XVII, n°195, août, Bruxelles, pp. 24-35.

III) - BIBLIOGRAPHIE CONCERNANT LA LITTÉRATURE SUISSE ROMANDE

1. Ouvrages critiques et historiques

BERCHTOLD, Alfred, 1966. *La Suisse romande au cap du XX siècle- Portrait littéraire et moral*, Lausanne : Payot, 2^{ème} Edition.

BEAUCHAT, Charles, 1930. *Edouard Rod et le cosmopolitisme*, Paris : Honoré Champion.

BRIDEL, Yves, FRANCILLON, Roger (dir.), 1998. *La Bibliothèque Universelle - 1815-1924, miroir de la sensibilité romande*, Lausanne : Payot.

FRANCILLON, Roger (dir.), 1997. *Histoire de la Littérature en Suisse romande*. Tome II, « De Töpffer à Ramuz », Lausanne : Payot.

JAQUIER, Claire, Pasquali, Adrien, 1991. *Filiations et Filatures. Littérature et critique en Suisse romande*, Genève : Zoé, coll. « critique ».

GALLAND, Bertil, 1986. *La Littérature romande expliquée en un quart d'heure*, Genève : Zoé

GIRARD, Pierre, 1951. *Suisse romande*, Paris/Grenoble : Arthaud.

GODEL, Vahé, 1963. *Henry Spiess, poète survivant*, Genève : Georg.

_____ 1966. *Poètes à Genève et au-delà*, Genève : Georg.

GORCEIX, Paul (org.), 1997. *L'Identité culturelle de la Belgique et de la Suisse francophone*, Colloque international de Soleure organisé par Peter-André Bloch et P. Gorceix, juin 1993, Paris : Honoré Champion.

JUNOD, Philippe, Kaenel, Philippe (dir.), 1993. *Critiques d'art en Suisse romande*, Lausanne : Payot.

MAGGETTI, Daniel, 1995. *L'invention de la littérature romande, 1830-1910*, Lausanne : Payot.

(1983) *NOUVELLE HISTOIRE DE LA SUISSE ET DES SUISSES*, Lausanne : Payot.

RAGGENBASS Couchepin, Florence, 1994. *Une histoire de Revues (1885-1886). La Suisse romande et la Revue de Genève*, mémoire de licence, inédit, Université de Lausanne, mars.

ROSSEL, Virgile, 1990. *Histoire littéraire de la Suisse romande des origines à nos jours (1889-1891)*, Lausanne : L'aire, 3 vols (réed. de Neuchâtel/ Zahn : 1903).

2. Articles et autres études

BARILIER, Etienne, 1982. « Littérature romande », in *Etudes de lettres*, n° 4, pp. 1-14.

CABRAL, Maria de Jesus, 2004. « *En vers et contre tout* : l'entreprise symbolique de Louis Duchosal », in Laurel, Maria Hermínia Amado (coord.) *Leituras na Francofonia : uma lingua, culturas diferentes*, Aveiro: Publicação do Centro de Línguas da Universidade de Aveiro, pp. 29-48.

DEBARGE, Louis, 1901. « Louis Duchosal », in *La Semaine Littéraire*, 9 mars, Genève, pp. 109-112.

FRANCILLON, Roger, 1989. « Comment peut-on être français ? La Suisse romande et sa littérature », *La Licorne*, n° 16, Poitiers, pp.21-35.

JAQUIER, Claire, 1989. « Littérature romande ? Un concept problématique », in *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*, Paris/Pécs : Agence de Coopération culturelle et technique/ Presses de l'Université, pp. 89-102.

JAQUIER, Claire, 1995. « Les mains de la francophonie » in *Europe*, n° 793, pp. 6-9.

JAKUBEC, Doris, 1997. « Entre la France et Paris : les écrivains de la fin du siècle », in *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, vol. II, « De Töpffer à Ramuz » pp. 193-216.

MAGGETTI, Daniel 1997. « L'âge d'or de la littérature nationale », *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, vol. II, « De Töpffer à Ramuz » pp.135-146.

_____ 1997. « La Suisse romande : francophone, minoritaire, heureuse », in *Francophonies, Actes des I Journées Francophones de l'Université d'Aveiro*, Aveiro : Universidade, pp. 49-56.

MEIMOZ, Jérôme, 1993. « Ecrivain français... ! S'il veut l'être, qu'il apprenne notre langue ! », in *Ecriture*, n° 42, automne, Lausanne, pp. 270-278.

MONNIER, Jean-Pierre, 1992. « Le repli », in *Bulletin francophone de Finlande*, n° 4, numéro spécial « Suisse », Université de Jyväskylä, pp. 12-16.

MONNIER Philippe, 1968. « Mallarmé et ses amis genevois », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janv-février, n° 1 pp. 36-44.

REVAZ, Gilles ; VALLOTTON, François, 1997. « La vie littéraire au cours de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle », in *Histoire de la Littérature en Suisse romande*, vol. II, « De Töpffer à Ramuz » pp. 109-134.

REVAZ Gilles, 1999. « Le Symbolisme dans la poésie suisse romande », in *Revista da Universidade de Aveiro, Letras*, n° 16, Universidade de Aveiro, pp. 239-247.

3. Œuvre poétique de Louis Duchosal

DUCHOSAL, Louis, (1912) *Le Livre de Thulé*, nouvelle édition, Lausanne : Payot.

4. Périodique consulté

La Revue de Genève, revue littéraire parue entre octobre 1885 et septembre 1886.

IV)- BIBLIOGRAPHIE GENERALE

1. Ouvrages théoriques et critiques d'ensemble

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (dir.), 2002. *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris : P.U.F.

ARTAUD, Antonin, 1964. *Le Théâtre et son double*, Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », n° 14.

BARAQUE, Jean, 1962. *Debussy*, Paris : Seuil.

BARRE, André, 1981. *Le Symbolisme –Essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900*, Slatkine, Genève-Paris, 2 vol. (réimpress. de l'éd. de 1912, Paris).

BENJAMIN, Walter, 2000. *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedemann, Paris : Les Editions du Cerf, coll. « Passages ».

- BONN, C. ; GARNIER, X. ; LECARME, J. (coord.) 1997. *Littérature francophone, 1. Le roman*, Paris : Hatier.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT Martine de, SCHERER, Jacques, 1982. *Esthétique théâtrale*, textes de Platon à Brecht, Paris : Sedes.
- BRUNEL Pierre (dir.), 1988. *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris : Editions du Rocher.
- BRUNEL Pierre et alii (dir.), 1980. *Histoire de la Littérature française, Tome 2, XIX^{ème} et XX^{ème} siècles*, Paris Bordas.
- BRUNEL, P., PICHOS, C., ROUSSEAU, A.-M., 1983. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris : Armand Colin.
- CHARLE, Christophe, 1979. *La crise littéraire à l'époque du Naturalisme – roman, théâtre, politique*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure.
- _____ 1990. *Naissance des « intellectuels » : 1880-1900*, Paris : Minuit.
- CLUNY, Claude Michel, 1998. *Le livre des quatre corbeaux- Poe, Baudelaire, Mallarmé, Pessoa*, Paris : La Différence, coll. « Essais ».
- COMBE, Dominique, 1995. *Poétiques francophones*, Paris : Hachette.
- DECAUDIN, M., et Lewers, D., 1986. *Littérature française, 8, de Zola à Apollinaire*, Paris : Arthaud.
- DECOTE, Georges, DUBOSCLARD, Joël (dir.), 1988. *Itinéraires Littéraires, XIX^{ème} siècle*, Paris : Hatier, tome II.
- DELLIN, Martin-Gregor, 1980. *Richard Wagner*, Paris: Fayard.
- ECO, Umberto, 1985. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris : Grasset.
- _____ 1992. *Les limites de l'interprétation*, Paris : Grasset.
- ECO, U.; RORTY, R., BROOKE-ROSE, Ch., 1993. *Interpretação e sobreinterpretação*. (dir. de Stefan Collini). Lisboa : Ed. Presença.
- ESCARPIT Robert (dir.), 1970. *Le Littéraire et le social - Eléments pour une sociologie de la littérature*, Paris: Flammarion.
- FOUCAULT, MICHEL, 1966. *Les Mots et les choses*, Paris : Gallimard.
- FRIEDRICH, Hugo, 1976. *Structures de la poésie moderne. Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, le XX^e siècle*, traduit de l'allemand par Michel-François Demet, Paris : Delanöel/Gonthier.
- FREUD, Sigmund, 1971. *La Naissance de la psychanalyse*, Paris : Gallimard, coll. « Idées ».

- GENETTE, Gérard, 1991. *Fiction et diction*, Paris : Seuil, coll. "Poétique".
- _____ 1994. *L'oeuvre de l'art, immanence et transcendance*, Paris : Seuil, coll. "Poétique".
- GLAUDES, Pierre (dir.), 1999. *La représentation dans la littérature et dans les arts*, Toulouse: Presses Universitaires du Kiral, coll. « Cribes ».
- HUBERT, Marie-Claude, 1988. *Le Théâtre*, Paris : Armand Colin.
- HOLLIER, Denis (dir.), 1993. *De la littérature française*, Paris : Bordas.
- ISER, W. 1985. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Liège/Bruxelles : P. Mardaga.
- JAKOBSON, Roman, 1973. *Questions de Poétique*. Paris : Les Editions de Minuit.
- JAKOBSON, Roman, 1978. *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage* (traduit et préfacé par Nicolas Ruwet), Paris : Les Editions de Minuit, coll. « Arguments ».
- JAUSS, Hans Robert, 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard.
- JENNY, Laurent, 1990. *La Parole singulière*, Préface de Jean Starobinski, Paris : Belin.
- Knowles, Dorothy, 1972. *La Réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, Genève : Slatkine Reprints (1^{ère} édition, Droz, 1934).
- LAUREL, Maria Hermínia Amado, 2001. *Itinerários da modernidade*, Coimbra: Edições MinervaCoimbra.
- LEMAITRE, Henri, 1982. *Du Romantisme au Symbolisme – 1790 -1914*, Paris : Bordas.
- LEPAPE, Pierre, 1997. *André Gide : le messenger*, Paris : Seuil.
- MARCHAL, BERTRAND, 1993. *Lire le Symbolisme*, Paris Dunod
- MILLET, Claude (org.), 1994. *L'esthétique romantique. Une anthologie*, Paris : Agora, coll. « Les classiques ».
- MEYERHOLD, Vsevolod, 1963. *Le Théâtre théâtral*, Paris : Gallimard, coll. « Pratique de théâtre ».
- MEYERHOLD, Vsevolod, 1973. *Ecrits sur le théâtre, 1891-1917*, Lausanne : L'Age d'Homme, tome 1.
- MICHAUD, Guy, 1947. *Message poétique du Symbolisme*, Paris : Nizet.
- _____ 1995. *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Paris : Nizet.
- MIRBEAU, Octave, 1926. *Les Ecrivains. 1884-1894*. 1^{ère} série, Paris : Armand Colin.
- NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg dit, 1992. *Fragments*, précédé de *Les Disciples à Saïs*, traduit en français par Maurice Maeterlinck, préface et postface de Paul Gorceix, Paris : Corti.

- PAVEL, Thomas, 1988. *Univers de la fiction*, Paris : Seuil.
- PAVIS, Patrice, 2000. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- RINCE, D., LECHERBONNIER, B., 1986. *Littérature – Textes et Documents, XIX^{ème} siècle*, Paris : Nathan , coll. Henri Mitterand.
- ROUBINE, Jean-Jacques, 1990. *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas.
- SABATIER, Robert, 1977. *La Poésie du XIX^{ème} siècle. 2. Naissance de la poésie moderne. Histoire de la poésie française*. Paris : Albin Michel.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.), 1999. *Mise en crise de la forme dramatique 1880, 1910*, (Actes du colloque des 10-11-12 décembre organisé par l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle), *Etudes Théâtrales*, 15/16, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, MARCEROU, Philippe (org.), 1999. *Antoine, l'invention de la mise en scène. Anthologie de texte d'André Antoine*, Actes Sud-Papiers, Centre national du théâtre coll. « Papiers ».
- SCHAEFFER, Jean Marie, 1987. « Fiction, feinte et narrations », *Critique*, pp. 555-576.
 _____ 1999. *Pourquoi la fiction ?*, Paris : Seuil.
- SCHERER, Jacques, 1951. *La dramaturgie classique en France*, Paris : Nizet.
- SCHURE, Edouard, 1923. *Précurseurs et révoltés : Shelley, Nietzsche, Ada Negri, Ibsen, Maeterlinck, Wilhelmine Shroeder, Gobineau, Gustave Moreau*, Paris : Perrin.
- SMEETS, Marc, 2003. *Huysmans l'inchangé: Histoire d'une conversion*, Amsterdam, New York : Rodopi, coll. « Faux Titre », n° 237.
- SZONDI, Peter, 1983. *Théorie du Drame moderne, 1880-1950*, traduction de Patrice Pavis, Lausanne : l'Age d'Homme, coll. « Théâtre/Recherche ».
- VIALA Alain (dir), 1997. *Le Théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris : P.U.F.
- WEISGERBER, Jean (1986) (dir.) *Les Avant-gardes littéraires au XX^{ème} siècle*, Akadémiai Kiado Budapest ; Centre d'études des Aant-Gardes littéraires de l'Université de Bruxelles.

Articles et autres études consultés

- BENHAMOU, Anne-Françoise, 1999. « Du hasard à la nécessité : « L'Assommoir au théâtre », in *Etudes Théâtrales*, 15/16, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, pp. 19-29.
- DECAUDIN, Michel, 1967. « Un mythe « fin de siècle » : Salomé », in *Comparative Literature Studies*, IV, n° 1 & 2, pp. 109-117.

- DELBORG-DELPHIS, Marylène, 1986. « Son altesse fragilissime » in *Magazine Littéraire*, n° spécial « La France fin de siècle », n° 227, février, p.41.
- DELSEMME, Paul, 1964. « La querelle du cosmopolitisme en France - 1885-1905 », *Actes du IV^{ème} Congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, vol. I, Fribourg, pp.43-49.
- _____ 1974. « Le Message doctrinal du Symbolisme », *Revue de l'Université Libre de Bruxelles*, Éd. de l'U.L.B.
- CABRAL, Maria de Jesus, 2004. « Entre rêve et réalité: le théâtre des années 1880 crayonné par Mallarmé, in *Confluências*, 19, n° spécial « Illusion et référence dans le Théâtre français », coord. Marta Teixeira Anacleto, Coimbra : Faculdade de Letras de Coimbra, pp. 203-218.
- ECO, Umberto, 1970. « Le problème de la réception », in *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Bruxelles : Ed. de L'Institut de Sociologie.
- ETIEMBLE, René 1985. « Symbolisme » (Littérature) », in *Encyclopaedia Universalis*, tome 17, Paris.
- HAMON-SIJEROLS, Christine, 1999. « Paul Sérusier, lecteur et peintre du théâtre symboliste », in *Etudes Théâtrales*, 15/16, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, pp. 164-177.
- LAUREL, Maria Hermínia Amado, 2001. « Eugénio de Castro, docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: dos caminhos da Velha Alta coimbrã à consagração europeia » in *Actas do I Colóquio da A.P.H.E.L.L.E* (Associação Portuguesa para a História do Ensino das línguas e Literaturas Estrangeiras), Aveiro, pp. 243-270.
- LESCOT, David, 1999. « Jean Jullien : théorie et pratique d'un théâtre vivant », in *Etudes Théâtrales*, 15/16, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, pp. 30-36.
- MICHAUX, Ginette, « Psychanalyse et littérature », in Aron, P. Saint-Jacques, D. et Viala Alain (éds.), *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris : P.U.F., 2002, pp. 478-479.
- NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine, 1999. « La mise en crise du drame par la mise en scène », in *Etudes Théâtrales*, 15/16, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, pp. 130-140.
- RAITT, A. W., 1954. « The last days of Villiers de l'Isle Adam » in *French Studies*, VIII, juillet, pp. 233-249.

RECEPTION DE M. EUGENIO DE CASTRO, *Discours de MM Albert Mockel et Eugénio de Castro* (Séance publique du 11 mai 1935), Bruxelles : Académie Royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique.

RIFFATERRE, Michel, 1982. « L'illusion référentielle », in Roland Barthes *et al.*, *Littérature et réalité*, Paris : Seuil, coll. « Points », pp. 91-118.

SARRAZAC, Jean-Pierre, 1999. « Au carrefour, l'étranger », in *Etudes Théâtrales*, 15/16, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, pp. 52-59.

SUWALA, H., 1989. « Huysmans et Zola : le dialogue brisé », *Cahiers du Naturalisme*, n°63, pp. 17-25.

TREILHOU-BALAUDE, Catherine, 1999. « Voir au lieu d'agir, Maeterlinck ou le drame du regard », in *Etudes Théâtrales*, 15/16, Louvain-la-Neuve : Centre d'études théâtrales, pp. 121-129.

3. Œuvres d'autres écrivains

ADAM, Jean-Marie Mathias Philippe Auguste de Villiers de l'Isle, 1989. *Contes cruels, Nouveaux Contes cruels*, Paris : Bordas.

APOLLINAIRE, Guillaume, 1996. *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Paris : Gallimard, 1996, coll. « NRF ».

_____ *Alcools*, 1992. Paris : Gallimard, coll. « NRF ».

BAUDELAIRE, Charles, 1968. *Œuvres complètes*, Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff, Paris : Seuil, coll. « L'intégrale ».

BAUDELAIRE, Charles, 1947. *Correspondance, I* (texte édité, présenté et noté par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Liegler), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

_____ 1906. *Lettres (1841-1866)*, Paris : Société du 'Mercure de France'.

BUTOR, Michel, 1996. *A la frontière. Poèmes*, Paris : Editions de la Différence.

CALVINO, Italo, 1995. *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par Danièle Sallenave et François Wahl, Paris : Seuil, coll. « Points ».

GAUTIER, Théophile, 1947. *Emaux et camées*, introduction de Jean Pommier, Lille/Genève : Giard/Droz.

GIDE, André, 2001. *Journal des Faux-Monnayeurs*, Paris : Gallimard, coll. « L'imaginaire ».

HUGO, Victor, 1985, *Œuvres complètes. Poésie II*, Paris : Robert Laffont.

HUYSMANS, Joris-Karl, 1978. *A Rebours*, présenté par Pierre Wladner, Paris : Garnier/Flammarion.

LECONTE DE LISLE, Charles Marie, 1952. *Œuvres. Poèmes Barbares*, Paris : Librairie Alphonse Lemerre.

RACINE, Jean, 1964. *La Thébàide, Alexandre le grand, Andromaque, les plaideurs, Britannicus, Bérénice*, préface et notices par André Stegmann, Paris : Garnier/Flammarion.

RIMBAUD, Arthur, 1987. *Œuvres*, éd. Suzanne Bernard et André Guyaux, Paris : Garnier.

SHAKESPEARE, William, 1993. *Hamlet* (The Arden Edition of the Works of William Shakespeare), edited by Harold Jenkins, London: Routledge.

VALERY, Paul, 1957. *Oeuvres*, I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

_____ 1960. *Œuvres*, II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

VERLAINE, Paul, 1992. *Œuvres poétiques complètes*, éd. présentée et établie par Yves-Alain Favre, Paris, Ed. Robert Laffont, coll. « Bouquins ».

Index des Noms

ABASTADO, Claude : 13, 505
 ADAM, Paul : 181, 406
 ALCOLOUMBRE, Thierry: 289, 290
 ANCET, Jacques: 228, 254, 255, 267, 378
 APOLLINAIRE, Guillaume : 142
 ARTAUD, Antonin : 403, 497, 515, 526
 AUBANEL, Théodore : 11, 103, 265, 268, 293, 307, 321, 341, 367
 AUGIER, Emile : 448, 450
 AUSTIN, Lloyd James : 14, 18, 98, 149, 152, 189 239, 240, 241, 242, 258
 BAHKTINE, Mikhaïl : 380
 BALZAC, Honoré de : 55
 BANVILLE, Théodore de : 11, 54, 65, 100, 187, 239, 245, 247, 275, 328, 334, 335, 357, 367, 369
 BARBEY, d'Aurevilly, Jules: 151, 186, 188
 BARBIER, Carl : 14, 388
 BARRAQUE, Jean: 434
 BARRE, André: 112, 115
 BARRES, Maurice : 92, 182, 284, 287, 335
 BARTHES, Roland: 12, 13, 381
 BAUD BOVY, Daniel: 207
 BAUDELAIRE : 38, 46, 53, 56, 102, 115, 118, 119, 121, 143, 151, 209, 214, 217, 218, 219, 230, 231, 233 234, 236, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 258, 259, 261, 262, 273, 275, 280, 318, 332, 343, 376, 383, 406, 413, 415
 BEAUCHAT, Charles: 207
 BEAUNESNE, Yves : 398
 BECQUE, Henri: 387, 448, 458
 BECKETT, Samuel: 401, 515
 BECKFORD, William: 51
 BENHAMOU, Anne-Françoise : 452
 BENJAMIM, Walter: 143, 144
 BÉNICHOU, Paul: 74, 75, 232, 260, 305, 317, 318, 319, 320, 327, 328
 BENOIT, Eric: 129, 163, 260, 289, 314, 315, 325, 326, 337, 338
 BERG, Christian : 21, 522
 BERGMANS, Paul : 149
 BERNARD, Jean : 294,553
 BERNARD, Michel : 39
 BESNIER, Patrick: 299
 BIRON, Michel : 127, 169, 185, 411, 555,556
 BLANCHOT : 12
 BLOY, Léom : 150, 208
 BLUM, Léon : 487
 BOEX, Joseph-Henri : 152
 BOEX, Séraphin-Justin : 152
 BONJOUR, Emile : 208
 BONN, Charles : 174
 BONNEFOY, Yves : 45, 51, 229, 257, 319,337
 BONNIOT, Edmond : 286, 351
 BORIE, Monique : 451, 522
 BORNECQUE, Henry : 464
 BOURGET, Paul: 117
 BRAET, Hermann :, 179, 183, 185, 188, 190, 192, 195, 197, 198, 304, 408, 411, 474
 BRETON, André : 173
 BRIDEL (Doyen) : 202
 BRIDEL, Yves: 203, 204
 BROGNIEZ, Laurence : 404
 BRUNETIERE : 114
 BRUNEL, Pierre : 313, 397
 CABRAL, Maria de Jesus : 302
 CALVINO, Italo: 327
 CAMUS, Albert: 59
 CANTONI, Delphine: 516, 521
 CARLYLE, Thomas: 125, 126, 471, 521
 CARRE, Jean-Marie : 399
 CARVALHO, Xavier de : 99
 CASTEX, Pierre-Georges: 82
 CASTRO, Eugénio de :99, 105, 106
 CAZALIS, Henri : 12, 59, 60, 84, 86, 103, 119, 162, 7, 320, 322, 332, 334, 347, 350, 358, 363, 432, 506, 508
 CHARLE, Christophe : 73, 446, 448,
 CHARPENTIER, (éditeur) : 198
 CHERBULIEZ, Joël: 204
 CHOPIN, Frédéric : 219
 CITTI, Pierre : 399
 CLAUDEL, Paul : 11, 19, 99, 112, 158, 285
 CLADEL, Léon : 54
 CLUNY, Claude Michel : 261, 269, 277
 COHN, Robert Greer: 12, 287, 348
 COMBE, Dominique : 11, 74
 COMPAGNON, Antoine : 31
 COMPERE, Gaston : 399, 514
 COPPEE, François : 54, 188, 237, 245, 247, 249, 250, 268, 331, 369, 379
 COQUELIN, Constant : 11, 342, 367

CORBIERE, Tristan : 38, 92, 474
CORNEILLE, Pierre : 455
CRAIG, Edward Gordon: 522
DARZENS, Rodolphe: 179, 411
DAUDET, Alphonse: 54, 369, 456
D'ANNUNZIO, G.: 141
DAVIES, Gardner : 14, 229, 301, 302, 340
DEBUSSY, Claude : 35, 63, 99, 179, 361, 362, 377, 378, 379, 409, 433, 487, 504
DECAUDIN, Michel : 111, 112, 142, 148, 169, 339, 393, 399,553
DEFFOUX, Léon : 58
DEGAS, Edgar: 95, 337
DELBOURG-DELPHIS, Marylène: 38
DELSEMME : 132, 134, 143
DEMAN, Edmond (éditeur) : 149, 150,151, 152, 157, 161, 190, 248
DERRIDA, Jacques : 12, 13
DESSONS, Gérard : 11, 30
DOBZYNSKI, Charles : 8
DRAGONETTI, Roger : 43, 44, 57, 108
DREYFUS, Alfred: 35
DUCHOSAL, Louis : 20, 144, 200-202, 206- 208, 211- 213, 215- 219, 221- 222,555
DUBOIS, Jacques : 447
DUJARDIN, Edouard: 60, 88, 93, 99, 102, 178, 181, 183 193, 195, 200, 207- 209, 248, 284-285, 287, 300, 301, 302, 333, 335, 393, 409, 420, 426, 443
DUMAS, Alexandre : 450
DURET, Théodore : 174, 175
DESCARTES, René : 348
DIERX, Léon : 245
ECO, Umberto: 256, 323, 324
EEKOUD, Georges: 181, 182, 187
ELSKAMP: 149, 160, 182, 190, 404, 413, 482
EMERSON, Ralph W. : 125, 399
ESCARPIT, Robert : 398
ESSARTS, Emmanuel des : 54, 249
ETIEMBLE, René : 143
FABREGUES, Raoul : 95
FLAUBERT, Gustave : 55, 188, 205, 246, 251, 369
FONTAINAS, Adrienne : 148, 149
FONTAINAS, Adrienne et Luc : 150, 160
FONTAINAS, André : 102, 147, 148, 149, 177, 179, 180, 183, 188, 192, 411
FORT, Paul : 386, 395, 406, 409, 418, 469, 470, 485, 486
FRAISSE, Armand: 244
FRANCE, Anatole : 245, 247, 258, 369
FRACILLON, Roger : 202, 203, 205
FRATTA, Anna : 176, 191
FREUD, Sigmund: 540
FULLER, Loïe: 384
GAMA, Vasco da : 8
GARNIER, Xavier: 174
GAUGUIN, Paul : 35, 95, 99
Gautier, Théophile : 231, 239, 243, 244, 245, 246, 299
GENETTE, Gérard: 323, 324
GENGOUX, Jacques : 348, 370
GEORGE, Stephan: 99
GIDE, André: 44, 76, 99, 191, 277
GHIL, René : 18, 19, 21, 43, 74, 109, 115, 116, 122, 128, 131, 132, 134, 175, 176, 178, 179, 182, 189, 190, 192, 199, 235, 251, 264, 301, 365, 366, 427
GILBERT, Eugène: 197
GILKIN, Iwan: 149, 160, 186, 187, 195, 198, 408, 411
GILL, Austin: 10
GIRARD, Alain: 437
GIRAUD, Albert: 149, 160, 186, 195- 198, 427
GIVRY, Christine: 95
GOEMANS, Camille: 172
GOETHE, Johann Wolfgang von : 245
GODET, Philippe: 204
GOFFIN, Arnold: 36, 149
GONCOURT, Edmond d': 153, 187
GORCEIX, Paul: 135, 143, 150, 165-166, 169, 172, 174, 184-188, 192, 388, 399, 400, 402, 404, 406, 413, 498, 503, 516, 537
Goss, Edmund: 366, 430
GOURMONT, Rémy de: 54, 55, 112, 116, 120, 121, 123, 126, 131, 133, 136, 146, 147, 174, 182, 183 188, 195, 224, 297, 344, 345, 397
GRIMM: 400
GROSS, Stephan: 400
GUERIN Charles : 228
GUIETTE, Robert : 180
HAES, Frans de : 412
HAMON-SIREJOLS, Christine : 467

HANSE, Joseph : 149, 399, 405, 411, 413, 483
 HANNON, Théodore : 149, 187, 196
 HELLENS, Frantz : 172, 411
 HELMER, Franz : 398
 HEGEL, W. G. Friedrich: 325
 HENNEQUIN, Emile : 42, 184,185, 208
 HENRY, Charles : 182
 HEREDIA, José-Maria : 188, 245, 369
 HERGE : 171
 HERVIEU, Paul : 483
 HUBERT, Marie-Claude : 450, 454, 464
 HUGO, Victor: 247, 273, 275, 297, 339,556
 HUGONNET, Paul: 208
 HOLLIER, Denis: 244, 259
 HUOT, Sylviane, 305, 307
 HUMPHRIES, Jefferson: 259
 HURET, Jules : 30, 49, 50, 56, 61, 62, 64, 71, 83, 97, 109, 110, 114, 118, 122, 127, 145, 195, 197, 232, 238, 250, 253, 337, 364, 383, 403, 421, 427, 455, 497, 501, 503, 522
 HUYSMANS, Joris-Karl: 8, 34, 36, 38, 39, 92, 96, 100, 120, 121, 155, 181, 464, 465, 483
 IBSEN, Henrik: 333, 386, 452
 IONESCO: 515
 ISER, Wolfgang: 77, 82, 516
 JAMES, Francis : 112, 191
 JAGO-ANTOINE, Véronique : 142
 JARRY, Alfred: 99, 466
 JAUSS, Hans Robert : 77, 78, 82
 JAKOBSON, Roman : 13, 67, 274
 JEAN LE BAPTISTE, Saint : 251,
 JOURDAIN : 201
 JULLIEN, Jean: 449-450
 KAHN, Gustave: 25, 63, 97, 114, 134, 136, 181, 194, 199, 344, 366,427, 465, 471, 479, 486,557
 KERCKHOVE, Fabrice Van de: 142, 399, 400, 405, 410, 412, 415, 475, 526, 530
 KHNOPFF, Georges: 149, 150,184
 KNOWLES, Dorothy: 464
 KRISTEVA, Julia: 12, 13, 412
 LABICHE, Eugène: 448
 LAFORGUE, Jules: 97, 181, 207,483
 LAMARTINE: 60, 243
 LANSON, Gustave, : 11
 LAUREL, Maria Hermínia Amado : 53-54,75
 LAURENT, Méry: 34
 LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse: 510
 LEBLANC, Georgette : 402
 LECAT, Maurice : 479
 LECERCLE, Jean-Pierre : 57
 LECONTE DE LISLE, Charles Marie : 245, 246, 282, 414
 LECHERBONNIER, Bernard : 117, 122
 LEFEBURE, Eugène : 44, 103, 239, 251, 267, 278, 330, 336, 347, 354, 362, 363
 LECOMTE, Marcel : 172
 LEMERRE, Alphonse : 245
 LEMONNIER, Camille : 147, 181, 185, 187, 192, 402, 537
 LESCOT, David : 450
 LICANI, Carmen : 176, 191
 LOUÏS, Pierre : 99
 LUCET, Sophie : 486, 487, 524
 LUGNE-POE, Aurélien : 24, 99, 102, 152, 385, 386, 395, 406, 409, 418, 468, 471, 486, 487, 550
 LUTAUD, Christian : 395, 399, 433, 504
 MAGGETTI, Daniel : 202-205, 207, 208, 214
 MAHAIM, Ernest : 191
 MANET, Edouard : 35, 51, 95, 96, 98, 99, 150
 MARCEROU, Philippe : 452
 MACDONALD, Margaret : 323
 MAINGON, Charles : 156
 MALLARME, Anatole (fils de Mallarmé): 300, 305
 MALLARME, Geneviève (fille de Mallarmé) : 87, 100, 161
 MALLARME, Maria (sœur de Mallarmé): 305
 MALLARME, Marie (épouse de Mallarmé) : 161
 MANET, Edouard : 35, 51, 95, 96, 98, 99, 150
 MARCHAL, Bertrand : 13, 15, 16, 23, 36, 43, 46, 229, 231, 233, 240, 241, 246, 247, 250, 254, 259, 260, 269, 272, 275, 286, 287, 298, 299, 300, 305, 306, 309, 313, 317, 322, 325, 326, 340, 343, 344, 347, 348, 350, 352, 358, 369, 374, 375, 379, 380, 429, 507, 521

MARIE, Gisèle : 392, 394, 415, 446, 488, 498
MARLEAU, Denis : 398, 401
MATHEWS, Andrew Jakson: 151, 192
MATIUSSI, Laurent : 380
MAUCLAIR, Camille : 5, 99, 102, 110, 136, 152, 153, 177, 181, 186, 394, 385, 395, 406, 409, 418, 457, 468, 469, 471, 473, 479, 482, 483, 487, 503, 504, 511, 550
MARX, Jacques : 142
MAURON, Charles : 11, 100, 380
MAUS, Octave: 160, 188
MCGUINNESS, Patrick: 401, 414
MEDINE, Alexandre : 208
MELLE, Van (éditeur) : 479, 484
MENDES, Catulle : 95, 176, 187, 239, 247, 259, 261, 270, 299, 369
MERRIL, Stuart : 19,131, 132, 182, 189, 191, 192, 366, 487
MESCHONNIC, Henri : 29, 30, 49
MEYEROLD, Vsevold: 396, 397, 425, 490, 515, 516
MILLAN, Gordon: 14, 31, 35, 36, 361, 387
MICHAUD, Guy : 7, 66, 91, 92, 112, 114, 116, 119, 123, 132, 133, 140, 145, 171, 177, 178, 179, 213, 284, 387, 393, 394, 399, 404, 411, 413, 419, 427, 480, 497
MICHELET, Jules : 336
MICHON, Jacques : 108
MIKHAËL, Ephraïm: 179, 180, 411
MILLET, Claude : 243
MIRBEAU, Octave : 146, 152, 174, 438, 439, 479, 484, 486, 488, 546
MOCKEL, Albert : 21, 41, 63, 99, 127, 129, 134-136, 141, 147-150, 156, 160, 180, 184, 186, 188-95, 223, 265, 366, 392, 401, 411, 413, 415, 426, 431, 468-469, 471, 519, 536, 556
MONDOR, Henri: 13, 16, 17, 31, 152, 258, 378, 433
MONET, Claude: 95, 99
MONNIER, Philippe : 182, 204
MONTÉGUT, Emile : 44
MOREAU, Gustave: 96, 251, 339
MOREAS, Jean: 19, 141, 178, 181, 189, 191, 194, 196, 469, 409
MORHARDT, Mathias : 182-183,206-207
MORICE, Charles: 25, 63, 119, 195, 207, 257, 465, 469, 479
MORISOT, Berthe: 95, 99, 148
MOUNET-SULLY, Jean: 460
MONTÉGUT, Emile: 354
MUHFELD, Lucien: 470
MUNCH, Edvard: 99
MUSSET, Alfred: 243
MURALT, Béat de: 202
NATCHERGAELE, Vic: 142, 144, 156
NAUGRETTE-CHRISTOPHE, Catherine: 450, 452, 466
NECTOUX, Jean-Michel : 95, 96, 378, 379
NOCEE, Albert de : 177
NOËL, Odile : 39
NOUGE, Paul : 172
NORMANT, Marguerite de : 107
NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg, dit: 121, 125, 399-400, 541,560
OLIN, Pierre-Marie : 189
OLLIVIER, Alain : 398
ORFER, Léo d' : 104
O'SHAUGHNESSY, Arthur: 295, 298
OSTER, Daniel : 18, 32
OTTEN, Michel : 169, 190, 194
OWEN, Thomas: 172
PALACIO, Jean de : 523
PAVEL, Thomas: 323
PAVIS, Pavis : 448
PEGUY, Charles : 19, 112
PERRAULT, Charles : 400
PICARD, Edmond: 149, 151, 160, 189, 481, 482, 499
PICARD, Robert: 160
PICCA, Vittorio: 291
PICHOIS, Claude : 396
PIRET, Pierre : 516
PLISNIER, Charles : 171
POE, Edgar Allan: 10, 42, 51, 102, 105, 130, 150, 151, 153, 183, 213, 216, 239, 253, 257, 258, 259, 261, 262, 264, 268, 269, 270, 277, 280, 333, 343, 526,560
POIZAT, Alfred: 19
POSTIC, Marcel: 400, 452, 464, 519, 532
POUILLIARD, Raymond : 399
POULET, Georges : 13
PROUST, Marcel : 38, 42, 55, 71, 72, 112, 255, 256
PRUNELLE, Gérard : 39

QUAGHEBEUR, Marc: 143, 169-172, 176, 408, 516
 QUILLARD, Pierre : 25, 180, 181, 385, 393, 411, 465, 467, 471, 479, 550
 RACINE, Jean : 341, 455
 RAGGENBASS, Florence : 145, 207
 RAMBERT, Eugène : 214
 RAMUZ, Charles-Ferdinand : 202
 RANCIERE, Jacques : 80, 340, 341
 RAVEL, Maurice : 378
 RAYNAUD, Ernest: 81, 369
 RAY, Jean : 172
 REDON Odilon 96, 99, 150
 REGNIER, Henri de : 57, 100-102, 112, 145, 174, 177, 183, 190, 192, 239, 366, 409, 469, 487
 REGY, Claude : 398, 490
 REMOUCHAMPS, Victor : 149
 RENAUD, Armand : 14, 37
 RENOIR, Auguste: 95-96, 150, 156
 RETTE, Adolphe : 111, 213, 417
 REVAZ, Gilles : 206, 208
 RICHARD, Jean-Pierre : 13, 14, 17, 18, 86, 162, 265, 267, 325, 355
 RIFFATERRE, Michael : 47
 RILKE, Rainer Maria : 401
 RIMBAUD, Arthur : 92, 190, 219, 255, 381, 474, 509, 510
 RINCE, Daniel : 117, 122
 RIQUIER, André : 398
 RIVE, William de la : 203
 ROBICHEZ, Jacques : 23, 388, 395, 409, 465, 467-469, 471, 487, 503
 ROD, Edouard : 144, 184, 207, 210
 RODENBACH, Anna: 161
 RODENBACH, Georges : 21, 88, 98, 100-101, 102, 107, 141, 144, 146-149, 153-155, 162, 164-166, 170, 171, 173, 176-177, 180, 181, 182, 185, 187, 190, 266, 333, 401-402, 404, 411, 549, 556
 RODIN, Auguste : 34-35, 86
 ROMBAUT, Marc: 403
 RONSE, Henri : 398
 ROPS, Félicien : 149, 151, 184
 ROSNY, Joseph-Henri et Séraphin-Justin BOEX, dit : 152
 ROUBINE, Jean-Jacques : 339, 450, 466
 ROUGEMONT, Martine de : 401, 451
 ROUSSEAU, Jean-Jacques : 169
 ROUSSEAU, A.- M : 397
 ROSSEL, Virgile : 211, 216
 ROUX, Saint-Paul : 183, 495, 504
 ROY, Grégoire le : 179, 189, 195
 RUBENS : 147
 RUCHON, François : 100-101, 103, 107, 148, 153, 164-165, 266, 333, 334, 549
 RUYSBROECK : 400, 413, 560
 RYSELBERGHE, Théo Van: 149-150
 RYKNER, Arnaud : 399, 434, 516, 560
 SABATIER, Robert : 169, 200
 SABBE, Herman, 394
 SARCEY, Francisque: 451, 486
 SARDOU, Victorien : 387, 448, 450, 459
 SAMAIN, Albert : 387
 SAINT-EXUPERY, Antoine de : 59
 SAINT-PAUL, Albert : 192
 SAMAIN, Albert: 182
 SAND, Georges: 204, 243
 SARRAZAC, Jean-Pierre : 446, 449, 450, 452
 SARTRE, Jean-Paul : 12, 13
 SCHAEFFER, Jean-Marie : 323
 SCEPI, Henri : 42, 43
 SCHERER, Jacques : 70, 106, 229, 274, 288, 341, 451, 453, 454, 461
 SCHOENBERG : 395
 SCHURÉ, Edouard: 400, 503
 SCHOPENHAUER, Arthur : 123, 125, 426, 557
 SCRIBE, Eugène : 387
 SERUSIER, Paul : 467
 SEVERIN, Louis : 189
 SHAKESPEARE, William: 102, 174, 351, 352, 438, 439, 460, 461, 479, 482, 502, 523,
 SIMENON, Georges: 172
 SMITH, Harold: 379, 380
 SOARES, António de Oliveira : 99
 SOLLERS Philippe: 12, 13
 SOUZA, Robert de : 183
 PRIMONT, Charles de : 548
 STAËL, Germaine de : 169
 STEINER, George : 81
 STEINMETZ, Jean-Luc : 8, 13, 31-33, 35, 52, 57-58, 75, 76, 92, 93, 99-100, 148, 160, 161, 228, 239, 247, 300, 329, 344, 377, 422, 435, 480, 482
 STENDHAL, Marie-Henri Beyle, dit: 55
 STERNBERG, Jacques : 172

SULLY PRUDHOMME, René François Armand : 54, 245
 SWEIG, Stephan: 184
 SWINBURNE, Charles Algernon : 296, 297, 420
 SZONDI, Peter : 396, 400, 516, 532-533, 538
 TAINE, Hippolyte : 41
 TALLICHET, Edouard: 207
 TAVAN, Edouard: 218
 THIBAUDET, Albert: 11, 13, 40
 TIEDEMANN, Rolf (éditeur) : 143
 TOLSTOÏ, Léon : 132, 452
 TOMBEUR, Henry de : 180
 TOUSSENEL, Alphonse : 230
 UBERSFELD, Anne : 396, 485
 VALADE, Léon : 54
 VALÉRY, Paul : 11, 12, 42, 44, 52, 85, 99, 110, 174, 178, 179, 192, 307, 337, 362, 365, 367, 398, 442, 505, 511
 VALLETTE, Alfred : 181, 480
 VALLOTTON, Félix : 112
 Van LERBERGHE, Charles : 147, 160, 174, 180-181, 185, 190, 196, 411, 413, 415, 468, 481, 499
 VANIER, Léon (éditeur) : 150, 196, 248, 405
 VERDIN, Simone : 239
 VERHAEREN, Émile : 7, 21, 63, 99-100, 116, 133-134, 136, 141-144, 146-152, 156-160, 168-169, 173-174, 176-177, 181-183, 185, 187, 190, 193, 195, 197, 199, 226, 227, 255, 282, 327, 401, 404 - 405, 411, 413, 474, 481, 499, 514, 556, 558
 VERLAINE, Paul : 34, 51, 56, 60, 62, 64, 83, 86, 92, 98-100, 115, 118-119, 121-122, 136-137, 179, 182, 188, 199, 208, 219, 234, 247, 259, 264, 272, 280, 286, 292, 300, 321, 365, 405, 409, 415, 469, 483, 506, 548, 556
 VERMEULEN, François : 161
 VIALA, Alain : 445, 453
 VIBERT, Bertrand : 427
 VIELE-GRIFFIN, Francis: 19, 63, 88, 97, 100, 141, 177, 183, 191, 192, 195
 VIGNIER, Charles : 179
 VIGNY, Alfred de : 348
 VILLIERS DE L'ISLE ADAM, Mathias-Philippe Auguste : 10, 38, 51, 68, 69, 95, 98-99, 103, 115, 118, 121, 126, 150, 160, 183, 186, 211, 212, 214, 242, 248, 299, 325, 342, 347, 364, 369, 386, 392, 408, 471, 522, 548
 VITEZ, Antoine : 398
 VOLTAIRE, François : 451
 VUILLARD, Édouard : 99, 471
 WAGNER, Richard : 41, 59, 64, 76, 85, 94, 102, 105, 192-193, 200, 208, 212, 284, 298, 386 392, 406, 408, 410, 415, 419-429, 432, 435, 438, 440-443, 457, 459-462, 468, 471-472, 492, 495, 521, 557
 WAGNON, Adrien : 206
 WALDNER, Pierre Olivier: 39
 WALLER, Max : 188, 197
 WEISGERBER, Jean : 173
 WHISTLER, James A. McNeill : 35, 96, 98-99, 174, 253, 409, 487
 WHITMAN, Sarah : 297
 WIECKOWSKI, Danièle : 305
 WILDE, Oscar : 99, 277, 339, 340
 WYZEWA, Teodor Wyzewski : 19, 132, 141, 179, 182
 ZOLA, Emile : 18, 55, 58-59, 84, 86, 120, 124, 133, 152, 186, 188, 207, 447, 449-455, 369, 460, 464, 491

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	3
SIGLES ET ABREVIATIONS	5
AVANT-PROPOS.....	7
INTRODUCTION	16

PREMIERE PARTIE : MALLARME PLUS MOBILE

CHAPITRE I - PENSER L'EXOTERISME DE MALLARME	29
1. Réévaluations du poète	29
2. Un lecteur idéal : des Esseintes	37
3. Le poème e[s]t son double.....	40
4. Un geste <i>indémodable</i>	52
CHAPITRE II - AU TEMPS DE LA « CRISE DE VERS ».....	61
1. Tradition e[s]t modernité	61
2. Les défis de la « crise »	66
3. Les défis du texte	77
CHAPITRE III – AUX COTES DE LA NOUVELLE ECOLE.....	91
1. Le tournant	91
2. Les affinités avec les peintres	95
3. Socrate, Rue de Rome	97
3. 1. Les mardis	98
3. 2. La correspondance	103
CHAPITRE IV - D'UN SYMBOLISME EN MOUVEMENT	109
1. Une appellation problématique	110
2. Textes et contextes	112
CONCLUSION A LA PREMIERE PARTIE	136

DEUXIEME PARTIE : SOUS LE SIGNE DE L'ECHANGE

CHAPITRE I – UNE DYNAMIQUE COSMOPOLITE.....	140
1. Une composition franco-étrangère	141
2. Mallarmé et les <i>passeurs</i> de la Belgique littéraire.....	146
CHAPITRE II –RENOUVEAU ET ENTRECROISEMENTS LITTERAIRES.....	168

1. Conjectures et conjonctures.....	168
2. Des réseaux communicants : les revues	178
2.1. La mouvance parisienne.....	178
2.2. Apports à l'état naissant : de <i>La Jeune Belgique</i> à <i>La Wallonie</i>	185
CHAPITRE III – IMPULSIONS POETIQUES A GENEVE.....	201
1. Spécificité du contexte suisse romand.....	203
2. L'offensive <i>Revue de Genève</i>	206
3. <i>Thulé</i> comme refuge: la poésie de Louis Duchosal	211
CONCLUSION A LA DEUXIEME PARTIE	223

TROISIEME PARTIE : LA CONSTITUTION D'UNE ESTHETIQUE (1862-1870)

CHAPITRE I - EXIL ET OUVERTURES POETIQUES	228
1. L'atelier de Tournon	228
2. D'une page, l'autre : premières « superstitions d'une littérature »	230
3. Le stade baudelairien	238
4. Les Limites du Parnasse	243
CHAPITRE II - UNE POETIQUE TRES NOUVELLE	252
1. Le mot et l'effet.....	252
2. Une rencontre déterminante : Edgar Allan Poe	257
3. De la « crise » à la découverte de la Fiction	270
CHAPITRE III – DANS LE THEATRE DE L'ŒUVRE	282
1. Le fil d'Ariane.....	283
2. <i>Hérodiade</i> : l'«Ouverture» à un théâtre de l'âme et de l'idée	305
3. Les « drames » d'Igitur.....	346
4. <i>Le Faune – intermède héroïque</i> : entre contraintes et nouveautés	359
CONCLUSION A LA TROISIEME PARTIE	385

QUATRIEME PARTIE : DES ANTINOMIES A L'AVENEMENT D'UNE DRAMATURGIE SYMBOLISTE. LA REALISATION PARADIGMATIQUE DE MAURICE MAETERLINCK

CHAPITRE I - DE MALLARME A MAETERLINCK : APERÇUS ET CORRESPONDANCES	392
1. Autour et alentour du théâtre	393
2. Profil de Maeterlinck	397
2.1. A l'avant-scène moderne	397
2.2. Un écrivain de « l'entre-deux »	402

2.3. Dans la « croisade symboliste »	406
3. Correspondances	414
CHAPITRE II – DES DEFIS AUX LIMITES DU DRAME REVE	419
1. Autour de « Richard Wagner... ».....	420
1.1. La difficile alliance	422
1.2. Pour une émancipation de la poésie	428
1.2.1. Une conjonction parfaite : <i>Pelléas et Mélisande</i>	432
1.3. Pour une représentation abstraite	435
1.3.1 Une réduction à l'essentiel : <i>La Princesse Maleine</i>	438
1.4. Le cheminement vers l'abstraction.....	440
2. Du rêve à la réalité : Mallarmé et les scènes parisiennes.....	443
2.1. Un théâtre en chair et en verbe	445
2.2. Du divertissement à la « tranche de vie »	449
2.3. D'une antinomie à l'autre - les avatars de l'absolu	454
2.4. Autres préludes à un théâtre nouveau	464
CHAPITRE III - REVE EST REALITE DANS LE THEATRE SYMBOLISTE DE MAURICE MAETERLINCK.....	474
1. Des points de rencontre	474
1.1. Affinités poétiques	474
1.2. Découvertes de Maeterlinck	479
1.3. « L'étape nouvelle »	485
2. De l'homme au théâtre	488
2.1. D'un nouveau tragique	488
2.2. Un poète-dramaturge de l'âme	497
2.3. Langage et création dramatique	504
3. D'un théâtre de l'homme.....	522
3.1. « Une humanité somnambulique »	523
3.2. Du mystère avant toute chose	530
3.3. L'ouverture à l'imaginaire	541
CONCLUSION A LA QUATRIEME PARTIE	547
CONCLUSION	553
BIBLIOGRAPHIE	562
INDEX DES NOMS	591