



Le "sonnet en 'yx'" : Un ptyx jamais n'abolira l'acte poétique

Marie Liénard

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 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.

Dans *La grammaire de Mallarmé*, Jacques Scherer montre que l'hermétisme mallarméen est le fruit non du hasard mais d'une exploration consciente et réfléchie. Le "sonnet en yx" est un des exemples les plus frappants de cette poésie sibylline en quête de l'Idée, du Sens hors du sens. "J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons" écrit Mallarmé à Cazalis en lui envoyant la première version de son poème en 1868.

Ce texte illustre la réussite de la recherche mallarméenne d'une poésie "pure." Pas de ligne directrice, pas de recours facile au monde familier: Mallarmé exige de son lecteur la même rigueur et le même dépassement qu'il s'est imposés. Il ne lui offre que des jeux de reflets, des séquences syllabiques inversées, des mots "vaporisés" hors de leur contexte traditionnel, "essences sonores" qui se répondent pour produire une musique incantatoire. Le sonnet a, en effet, une fonction emblématique; il ne renvoie à rien d'extérieur à lui-même: il est "allégorique de lui-même," ainsi que l'indique son sous-titre. Les mots, semblables à des "pierres précieuses," scintillent car ils ne sont pas polis par l'usage. De leurs reflets naît le sens: dans le poème, "le sens, s'il en a un...est évoqué par un mirage interne des mots mêmes" commente Mallarmé à Cazalis. (*Propos sur la poésie* 98). Le sens est donc "inverse": in-verse, dans le vers même. Il est impossible d'isoler un sens car le sonnet est "nul," c'est-à-dire dénué de sens: il est lui-même le sens. Le sonnet constitue une entité, une allégorie de l'acte poétique — l'objet du poème sera le sonnet lui-même. Je propose donc une lecture de ce poème comme texte méta-poétique.

En adoptant la forme classique du sonnet, Mallarmé semble vouloir rassurer son lecteur. Mais le lecteur est très vite dérouter. En effet, le schéma des rimes n'est pas traditionnel; le sonnet n'émet que deux notes: "or" et "yx." Le "x" métaphorise l'interrogation muette du lecteur qui s'enhardit cependant et commence sa lecture: "Ses purs ongles très hauts dédiant leur onyx" (vers 1). "Ses?" Ceux de qui? Dès le premier vers on a le sentiment que l'on entre dans un domaine codé, hiératique. Cette impression est confirmée par l'emploi des mots "dédiant," "pur" et "très haut." Si l'on se rappelle que Mallarmé a souvent identifié les mots à des pierres précieuses, on peut lire dans ce vers une personification de la poésie qui se consacre en opérant un rite d'offrande à l'Art. Le premier vers place la Poésie dans la sphère de l'Idée, sous le sceau du sacré. N'était-elle pas pour Mallarmé une "tâche spirituelle" (*Propos sur la poésie* 134)?

Une simple virgule sépare cette évocation idéaliste et triomphante des réalités de la création poétique: "l'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore" (vers 2). Ce vers presque surréaliste - Eluardien - décrit l'angoisse de la création, ses affres et ses échecs. J.P. Richard décrit minuit comme "l'heure ambiguë exquise et tragique à la fois" (155). Cette dualité se retrouve dans la juxtaposition de "lampadophore" (porteur de lumière) et "angoisse." La tension entre lumière et obscurité (ou "between black and white" [Burt 61]) exprime aussi l'ambiguïté de la nuit, cette nuit qui était pour Mallarmé le moment de la création - "n'ayant que les nuits à moi, je les passe à en rêver d'avance tous les mots" écrit-il à Cazalis en Décembre 1865 (*Propos sur la poésie* 63) - heure de la souffrance et de la jouissance. La poésie apparaît donc ici dans ses difficultés et ses "râtés." Elle est redondante: "soutient" et le préfixe "phore" expriment la même idée, ce qui traduit la recherche du poète pour le mot exact. Elle est aussi

grotesque: le terme "lampadophore" est presque ridicule dans sa prétention, avorton d'une inspiration en quête d'elle-même. Le langage poétique se donne à voir dans sa forme même, il opère des retours sur lui-même (par exemple le sens grec de "onyx" rappelle "ongles"). En même temps, dans la poésie mallarméenne, le verbe a besoin d'être littéralement soutenu par le substantif, d'où cette redondance. Scherer explique ainsi dans sa *Grammaire de Mallarmé* que le "mallarméen" vise à donner la priorité au nom sur le verbe, et repose sur une "hypostase du nom": le substantif constitue la "substance" du message poétique.

Or, ici, la substance poétique semble perdue dans une redondance sémantique, graphique et phonétique. E. Burt commente ainsi ces répétitions structurales: "Even within the graphemic and phonetic structure of the first line there is repetition - "pURs ONgles" / "leUR ONyx"; and the second line shows a similar pattern - "L'ANgoisse /"LAMPadophore" . . . this first line is only a transformed repetition of its predecessor" (62-63). Le mouvement vertical esquissé au premier vers est répété également. Au niveau du sens, il n'y a aucune progression: le poème apparaît toujours aussi mystérieux. E. Burt, peut-être irritée par ces vers sibyllins, propose de voir dans cette Angoisse une figure d'Atlas: "This statue of Angoisse holding her hands up to the heavens is reminiscent of Atlas who bears the universe on his broad shoulders" (64). Mais ce contexte mythologique limite la portée de l'Angoisse. Pour moi, cette Angoisse est celle de l'inspiration poétique, de la tâche créatrice qui incombe à l'artiste, porteuse — "phore" — de tant d'exaltations et de déconvenues, de cauchemars et de rêves.

Cette angoisse, en effet, soutient "maint rêve vespéral brûlé par le Phénix que ne recueille pas de cinéraire amphore" (vers 3). "L'effort vertical d'une espérance," comme le dit Richard (163), s'effondre et s'anéantit dans la destruction: "Brûlé," "cinéraire." La chute aboutit à la mort. La présence du Phénix, pourtant, donne un espoir de renaissance. Anéantissement et renouveau coexistent, comme le sens côtoie le non-sens. Mort et vie cohabitent dans le même vers, traduisant l'effort de totalisation de la poésie qui tente d'exprimer en même temps une chose et son contraire. Ici, l'obscurité ("vespéral") côtoie la lumière ("brûlé," donc image du feu), la vie ("Phénix") côtoie la mort, le sacré ("vespéral" désigne aussi un livre sacré contenant l'office des vêpres) côtoie le diabolique (feu de l'enfer). Le poète, à l'image du Phénix qui brûle pour renaître, se consume dans son art. Ce Poète-Phénix est l'acteur - le Hamlet - qui sans cesse rejoue sa mort pour remplir sa fonction d'artiste: "l'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète" explique Mallarmé (*Œuvres complètes* 366). Pour E. Burt, "the Phoenix performs an exploit for an audience, repeats its own drama in such a way that its transformation yields only renewed self-identity" (66). Le poète, comme Hamlet, se met en scène et consume l'encens sacré de ses rêves. L'"amphore cinéraire" est une image du poème lui-

même: "amphore," le poème recueille les idées; "cinéraire," c'est-à-dire mortuaire, car le poème (en tant qu'exercice littéraire) cause la mort de l'Idée en lui imposant une forme matérielle. Cette stérilité, ou ce processus de dessèchement, se retrouve dans la négation: "ne recueille pas." Aucun sens n'est collecté. C'est un constat de l'échec de la création: le poète n'a pas su peindre le "rêve vespéral" (l'heure du coucher du soleil). Il ne reste rien de la tentative artistique du poète.

La Négativité est réaffirmée dans le deuxième quatrain en une "liturgie du Néant," selon l'expression de Y.A. Favre dans son introduction aux *Œuvres de Mallarmé*. De la multiplicité et de l'élan des premiers vers émerge l'absence d'un seul objet dans un décor vide: le vide du salon répond au vide de l'amphore. Tout le quatrain baigne dans "more than a small dose of nothingness" (Burt 69). L'apparente définition de "Ptyx" au vers six - "aboli bibelot d'inanité sonore" - ressemble à quelque rébus indéchiffrable et aboutit à l'absence de sens: absence omniprésente sentie dans "vide," "nul," "aboli." "inanité"; vide visualisé dans les "o" qui, pour Cohn, forment des "round bubbles or hollow spheres echoing the empty geegaw" (142). Ce ptyx, mot insolite, objet inexistant (cette coquille vide en grec) métaphorise le poème lui-même. Cohn rappelle que Mallarmé désigne ses propres oeuvres sous le terme de bibelots: "Un sonnet et une page de prose . . . ces deux bibelots" (142). Le ptyx est sonore — comme le poème — mais sa musique n'est qu'un bruit qui "fills a rhyme scheme" (Burt 72): il illustre la vanité du projet poétique limité par les exigences de sa propre forme.

Ce mot de ptyx est donc la parfaite image du sonnet: un contenant, un récipient à forme parfaite - mais vide. De même, le sonnet a une belle forme mais ne contient aucun sens: c'est un bibelot artistique, un pur objet qui détourne de "toute perspective transcendante" (Richard 299). Le ptyx détourne de la métaphysique comme la syntaxe ambiguë détourne du sens. Dans son absence de sens, le mot ptyx réalise l'idéal poétique de Mallarmé: beauté des sons, multiplicité des sens parce que absence de sens préétabli; ce mot est "neuf" car il n'a pas encore subi l'usure du langage et brille de toutes ses possibilités de sens. Le déplacement du mot ptyx de son univers sémantique normal (le grec) dans un autre univers reflète la tâche du poète qui veut décontextualiser les mots et éviter tout retour au monde familier: Mallarmé ne veut pas des mots polis, usés, mais des mots "intacts," "nus." Contrairement à Burt qui pense que le ptyx "needs to be contained by the context of antiquity . . . and establish relationships of identity among the dispersed images of the poem (77), je pense que le mot "ptyx" déjoue l'ébauche hâtive d'un sens trop facile; Mallarmé donne au lecteur un décor familier mais le défamiliarise aussitôt en lui présentant cette bizarrerie verbale.

Le poète, en effet, n'aide pas le lecteur; bien au contraire, il se retire dans une parenthèse énigmatique: "le Maître est allé puiser des pleurs au Styx avec ce

seul objet dont le Néant s'honore" (vers 7-8), variation musicale sur les sonorités des vers précédents (ptyx, styx, s'honore, sonore) mais quel lien avec le reste? Le poète semble dire que son "objet" (le poème), sorti du Néant (le vide précédant la création), émerge du Styx, du fleuve de la mort et de l'oubli. En même temps, on retrouve cette idée du poète comme maître de l'univers - le Maître du "Coup de Dés." Le Maître est allé puiser des larmes du vide, il est celui qui agit, qui fait (poëse:faire) le Poète par excellence. Il opère la synthèse entre beauté et Néant avec son ptyx qui est l'image même d'une beauté sortie du néant, "evoked out of nothing" (Burt 70). L'œuvre du poète (le ptyx), comme un coquillage que l'on porte à l'oreille et qui permet d'entendre le bruit de la mer, produit des sons à partir du Vide. Le Néant s'honore devient le Néant sonore grâce à l'art du poète capable de faire jaillir la beauté à partir de Rien. Le quatrain émet une musique, une fugue en i, b, et n: vide, ptyx, styx, aboli, bibelot, s'honore et sonore . . . "de la musique avant toute chose" s'écriait Verlaine!

Le poète ne produit pas seulement de la musique. Du Néant il fait naître aussi des images. Comme la "croisée" (la fenêtre) qui, grâce à sa surface translucide (apparemment inexistante), à la fois reflète et réfléchit, le poème laisse les mots se réfléchir et crée des "mirages." L'un de ces mirages est décrit au vers 11: dans le vide de la vitre des "licornes" et des "nixes" se devinent puis disparaissent. Reflets fugaces, elles opèrent elles-mêmes des reflets avec d'autres textes: la licorne et les nixes rappellent les contes fantastiques ou les poèmes de Heine, de même que le styx a une résonance mythologique, et le ptyx, hugolienne. Les ombres de tous ces textes passés flottent, participent au mirage. L'idée de violence contenue dans le verbe "ruant" évoque la fébrilité des fantasmes du poète qui affluent à son esprit. Ces fantasmes sont identiques, obsessionnels, apparaissent sous des formes différentes. Ainsi, les mots et les concepts se répondent d'un tercet à l'autre: "vacante" et "nue," "défunte" et "agonise," "décor" et "cadre," "or" et "scintillation." E. Burt montre les relations phonétiques et graphiques des tercets avec les quatrains: "'PHENIX' is repeated in 'FEU contre une NIXe' and in 'FIXe,' 'ABOLI' might be linked to 'OuBLI'" (78). Les mots se réfléchissent, comme la glace réfléchit le monde - ces "mots-miroirs" forment une "galerie des glaces" verbale. La licorne ruant du feu ressemble aux mots qui jettent mille feux. La nixe, "défunte nue en le miroir," représente la dualité de l'érotique mallarméenne: la sensualité ("nue") est inséparable de la distance ("vitre," "miroir"). Le "cadre," qui peut être identifié à la forme poétique, ne prend vie que grâce aux "scintillations du septuor." De même le poème devient poésie grâce aux scintillements des mots "qui s'allument de reflets réciproques" (*Œuvres complètes* 366). Le "Coup de Dés" sèmera les scintillations et tentera d'abolir cette fixité décrite au vers 13.

Le sonnet se termine sur le mot "septuor," mot très suggestif: le septuor est la constellation des sept étoiles de la Grande Ourse; c'est aussi un terme qui ren-

voie au monde de la musique (musique de l'orchestre et musique des sphères). Dans le mot septuor est compris le chiffre sept, chiffre sacré par excellence: le poème a d'ailleurs sept couples de rimes. Le septuor apparaît dans le vide absolu (dans le vide du miroir). Il est donc l'emblème du poème lui-même: le reflet des étoiles dans le miroir est l'allégorie du jeu des reflets des mots les uns sur les autres; le septuor est une mise en abyme du sonnet qui se réfracte lui-même. Le mystère de ce sonnet est le mystère de la poésie: une beauté jaillie de la pure magie des mots.

Ce qui pour Sartre représente "un suicide poétique" (159) est pour Mallarmé un triomphe artistique. Il a réussi à rendre la poésie presque aussi libre que la musique: le poème dispose des mots sans se soucier du sens. Aucune ponctuation rigoureuse ne limite le flux d'images ou ne circonscrit le sens. Les figures vont et viennent comme dans un kaléidoscope. Les ambiguïtés syntaxiques et sémantiques créent des ambivalences qui "reveal themselves as a constant suspension of a definite answer, as a multitude of meanings and as none" (Burt 81). Suspension — undecidabilité, comme le remarque Jacques Derrida dans son essai "Mallarmé" dont la traduction anglaise vient de paraître dans *Acts of Literature*: "What suspends the decision is not the richness of meaning, the inexhaustible resources of a Word, it is a certain play of the syntax" (114). La seule réaction, au-delà des interprétations possibles, n'est-elle pas le silence? Ce poème "sans les hommes," selon l'expression de Sartre, en éliminant la subjectivité (par la disparition des verbes par exemple) signale en effet l'abolition du poète et du lecteur: le "moi" poétique est absent (le poète est mort pour "céder l'initiative aux mots" selon l'expression de Mallarmé) (*Œuvres complètes* 366) et le lecteur se trouve en face d'un "assortiment de pierreries" (Sartre 158), un objet sonore mais inerte dont la beauté froide et marmoréenne ressemble à celle d'Hérodiade. La pureté absolue refuse tout ce qui n'est pas elle; le sonnet refuse tout contexte, tout recours au monde familier du lecteur. Le lecteur voit le poème comme un bibelot dans une vitrine: il se heurte contre la vitre ou le miroir sans tain d'un texte qui se laisse regarder mais non pénétrer.

Pourtant, en refusant de faire intervenir ce qui est de l'ordre du vécu ou de la confession, Mallarmé ouvre une nouvelle voie (et voix) à la poésie. Valéry considère l'œuvre mallarméenne comme la "tentative la plus audacieuse pour surmonter l'intuition naive en littérature" (10): "dans cette oeuvre, rien de ce trop humain qui avilit tant de poèmes" (47). Il ne s'agit pas d'éliminer l'humain mais d'établir une nouvelle forme de communication poétique. C'est toi, lecteur, qui donnera "l'initiative aux mots," (*Œuvres complètes* 366) qui les fera exister et les sauvera de leur inertie plastique. Tout poème émet un esthète . . .

Ouvrages Cités

- Burt, Ellen. "Mallarmé's 'Sonnet en yx': The Ambiguities of Speculation." *Yale French Studies* 50, (1977); 55-82.
- Cohn, Robert G. *Towards the Poems of Mallarmé*. Berkeley: University of California Press, 1965.
- Derrida, Jacques. "Mallarmé" in *Acts of Literature*. Ed. Derek Attridge. New York: Routledge, 1992. 110-126.
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Paris: Pléiade, 1945.
- . *Propos sur la poésie*. Ed H. Mondor. Monaco: Editions du Rocher, 1953.
- Richard, Jean-Pierre. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Seuil, 1961.
- Sartre, Jean-Paul. *Mallarmé: la lucidité et la face d'ombre*. Paris: Gallimard, 1986.
- Scherer, Jacques. *La grammaire de Mallarmé*. Paris: Ag. Nizet, 1977.
- Valéry, Paul. *Ecrits divers sur Mallarmé*. Paris: NRF, 1950.

