

Ernstpeter Ruhe

«Le poème tu aux blancs» – retrouvé?
A la nue accablante et les Poésies de Mallarmé¹

«Pièce hermétique», «poème extrêmement sombre», «sonetto sibillino», «un cas extrême de la poésie dite hermétique ou obscure»² – depuis presque un siècle, le sonnet «A la nue accablante tu» irrite et provoque les critiques. Les nombreux essais d'analyse qui lui ont été consacrés n'ont fait que souligner les difficultés du texte. Si, au niveau de la syntaxe déjà, nombreux sont ceux qui constatent une grande liberté – Stempel parlera de «Verdunklung von syntaktischer Gliederung»³ –, Noulet, par contre, se fait le porte-parole de ceux qui s'élèvent contre ce qu'ils considèrent comme un reproche implicite de négligence: «l'écrivain n'a jamais contrevenu aux règles exactes de la langue qu'il connaissait mieux que nous, il suffit de suivre le poème pas à pas et à la lettre, pour aboutir sans trop d'effort et sans tour de passe-passe, non plus à une 'interprétation' mais à une modeste et exacte explication»⁴. Le conflit entre ceux qui savent et ceux qui doutent ne pouvait pas être défini de façon plus nette.

L'«explication» de Noulet s'arrête au moment où se pose la question du sens du poème. Ceux, par contre, qui n'ont pas reculé devant une interprétation du texte, procèdent pratiquement tous de la même façon: puisque certains mots sont des métaphores obsessionnelles de Mallarmé, la lecture métatextuelle offre une voie d'accès au poème, le contexte de l'œuvre entière permettant d'amener un peu de lumière dans l'obscurité d'une de ses pages. Transparaîtra ainsi dans «A la nue accablante tu» le paradoxe mallarméen, le conflit entre vouloir taire et devoir dire.

¹ L'analyse qui suit a été esquissée pour la première fois en 1987 lors d'un séminaire à l'Université de Würzburg. Je remercie mes étudiants de leurs suggestions. – Les textes de Mallarmé sont cités d'après l'édition suivante: H. Mondor – G. Jean-Aubry: *Stéphane Mallarmé. Œuvres complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

² Pour les citations cf. C. Chassé: *Les clés de Mallarmé*. Paris 1954, p. 161; H. P. Lund: «L'itinéraire de Mallarmé», in: *Revue Romane* 3 (1969), p. 179; L. de Nardis: «Il sonetto della Sibilla», in *Letteratura moderna* 6 (1956), p. 607; H. Hatzfeld: *Initiation à l'explication de textes français*. München 1957, p. 129.

³ W.-D. Stempel: «Syntax in dunkler Lyrik (zu Mallarmés *A la nue accablante*)», in: W. Iser (ed.): *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München 1966 (*Poetik und Hermeneutik* t. 2), pp. 33-46, ici p. 44.

⁴ E. Noulet: *Vingt poèmes de Stéphane Mallarmé*. Genève 1967, p. 246.

Toute lecture intratextuelle pose un problème: remplir un texte avec du hors-texte, venant du même auteur, c'est anéantir en quelque sorte le texte lui-même: en lui enlevant les éléments déjà employés ailleurs ou leur ressemblant, les mots obscurs ou vagues commencent à avoir un sens précis. Mais le texte qu'on fait parler de cette façon ne dira que ce que disaient déjà les autres. Réduit au commun dénominateur, il sera une variante dans un ensemble préétabli, rien de plus. En tant que texte, le poème, dissolu, aura disparu; comme pour le bateau de «A la nue accablante tu», il ne nous en restera que des épaves.

Pour échapper à ce risque, il faudrait ne pas abandonner trop rapidement le poème pour aller aux autres textes. Un poème à charge métatextuelle même forte a toujours besoin de concret, d'images pour s'exprimer, même si ces images ne sont évoquées que de façon fragmentaire et allusive. La poésie tardive de Mallarmé vit de la tension particulièrement aiguë entre le concret et l'abstrait, entre le peu explicitement dit dans des textes avares de mots et tout ce qui est suggéré, entre les quelques rares concrétisations qui sont introduites de façon si pointilliste que le lecteur, loin d'être retenu par un contenu précis, est appelé à donner libre cours aux allusions que celui-ci soulève en lui – et le niveau métapoétique qui est également suggéré.

Face à l'hermétisme d'un poème comme «A la nue accablante tu», il s'agit de ne pas passer directement au niveau autoréflexif et d'y développer les associations intratextuelles, mais d'essayer d'abord, au niveau des mots et des images, d'approfondir et d'épuiser la polysémie et les polyvalences, d'ouvrir le plus largement possible l'éventail des sens possibles. Ceci est d'autant plus conforme au texte que le poème lui-même met en scène la pluralité dans le jeu des hypothèses («Ou cela») et des ambivalences sémi-ques qui commencent avec le premier mot («A»: «à» ou «il a»).

L'analyse qui sera tentée ici essaiera de répondre aux questions soulevées par les différents niveaux du texte, allant du poème à l'intertexte, en passant par la place qu'occupe le sonnet dans le recueil.

*

* *

A la nue accablante tu
 Basse de basalte et de laves
 A même les échos esclaves
 Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
 Le sais, écume, mais y baves)
 Suprême une entre les épaves
 Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
 De quelque perte haute
 Tout l'abîme vain éployé

Dans le si blanc cheveu qui traîne
 Avarement aura noyé
 Le flanc enfant d'une sirène

Trompeuse trompe. – Pour les analyses publiées jusqu'à maintenant, le sens du vers 4, grâce au contexte du vers 3, ne fait pas de doute: la trompe serait la sirène du bateau (ou la trompette ayant servi de sirène) qui n'a pas fonctionné. Le mot cadre en effet bien avec la navigation (cf. p. ex. le terme maritime «trompe de brume»), et s'il est pris dans une acception musicale (trompe = trompette), il enrichit une isotopie commencée par «Basse» et se terminant avec «sirène». Mais la polysémie de «trompe» ne s'arrête pas là. Un autre sens est également possible qui s'avèrera riche en connotations: «trompe d'Eustache», un terme de médecine qui désigne une partie de l'oreille intérieure.

Posée dans le contexte de «A même les échos esclaves» et de «sans vertu», une association se présente immédiatement à l'esprit: l'Odyssee, plus particulièrement l'épisode à laquelle fait allusion le dernier mot du poème («sirène»). Les sirènes, moitié femmes, moitié oiseaux ou poissons, «par la douceur de leur chant, attiraient les voyageurs sur les écueils de la mer de Sicile»⁵. Odyssee, le héros rusé d'Homère, grâce aux conseils de Circé, se prémunit contre ce danger, bouche les oreilles de son équipage avec de la cire et se fait étroitement enchaîner au mât. Il pourra entendre le chant des sirènes sans succomber à la tentation mortelle, et ce n'est qu'aux prochains récifs de Charybde et de Scylla que son bateau fera naufrage.

Avec la «trompe sans vertu» est donc évoqué implicitement un mythe antique, dont certains détails sont modifiés. Pour pouvoir aller plus loin

⁵ P. Larousse: *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique, etc.* etc. Paris 1875, t. 14, p. 765, col. a.

dans l'analyse, il faut puiser à une source précieuse que la recherche mallarméenne néglige souvent parce qu'elle prend trop à la lettre l'aveu autobiographique du poète-professeur d'anglais: «J'ai dû faire, dans des moments de gêne ou pour acheter de ruineux canots, des besognes propres et voilà tout (*Dieux antiques, Mots anglais*) dont il sied de ne pas parler» (886). Les éditeurs ont précédé les chercheurs sur la voie du mépris: si l'édition de la Pléiade réimprime ces textes, elle supprime p. ex. dans la traduction des *Dieux antiques* des parties entières sans prévenir le lecteur; Barbier et Millan relèguent le même traité dans le dernier volume de leur édition des *Œuvres*, avec «tout ce que Mallarmé n'aurait sans doute pas entrepris s'il n'avait eu grand besoin d'argent»⁶.

Lorsqu'on compare *Les Dieux antiques* à l'original anglais, il devient évident que Mallarmé portait à l'ouvrage anglais de George W. Cox⁷ un intérêt qui dépassait de loin celui d'un simple traducteur. Même là où il reste fidèle à son modèle, il faut s'attendre à des nuances qui peuvent d'abord sembler minimes, de pur hasard ou causées par une méprise de l'imprimeur (p. ex. quand un mot isolé est mis en italique), mais qui, à y regarder de plus près, s'avèrent être hautement significatives.

Le polygraphe Cox suivait les idées de l'Allemand Friedrich Max Müller⁸, inventeur – avec Adalbert Kuhn – d'une mythologie comparée qui se basait sur la linguistique: les mythes des peuples se ressemblent dans «leurs traits les plus importants» (1164) parce qu'ils partent des mêmes phénomènes de base – des mots et des phrases avec lesquels les anciens désignaient ce qu'ils observaient dans la nature. Une conception qui devait plaire à Mallarmé et qu'il a résumée dans sa préface en ces mots:

Délivrer de leur apparence personnelle les divinités, et les rendre, comme volatilisées par une chimie intellectuelle, à leur état primitif de

⁶ Ed. C.P. Barbier – C.G. Millan: *Stéphane Mallarmé. Œuvres complètes* t.1. *Poésies*. Paris 1983, p. V. – Cf. p. ex. aussi E. Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der französischen Literatur. Das 19. Jahrhundert III*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1987, p. 105: «Die kritische Gesamtausgabe seiner Werke ist nur deshalb ein Band von über 1600 Dünndruckseiten geworden – in der Bibliothèque de la Pléiade –, weil die Herausgeber ... auch eine umfangliche englische Grammatik und eine Abhandlung über die antiken Götter aus der Feder Mallarmés aufgenommen haben.» – Une analyse comparative détaillée de l'ouvrage de Cox, de la première traduction française et de celle de Mallarmé est en préparation (à paraître en 1993). B. Marchal (*La religion de Mallarmé*. Paris 1988) a été le seul jusqu'à aujourd'hui qui ait essayé de «déterminer avec le maximum de précision possible la part du traducteur et celle de l'auteur» (p. 139); les résultats qu'il a publiés sont concentrés sur le problème de la religion (pp. 140-162).

⁷ G.W. Cox: *A Manual of Mythology in the Form of Question and Answer*. London 21867.

⁸ Dans sa traduction, Mallarmé a supprimé le nom de Max Müller, «une véritable occultation, qui ne peut être que délibérée, ...» (Marchal 1988 [note 6], p. 144).

phénomènes naturels, *couchers de soleil, aurores*, etc., voilà le but de la Mythologie moderne. (1160)

En remplaçant «Mythologie» par «poésie», cette phrase s'adapte parfaitement au sonnet «A la nue accablante tu»: «Délivrer de leur apparence personnelle les divinités» – Odyssée n'apparaîtra pas personnellement dans le texte, mais sera rendu, «comme volatilisé par une chimie intellectuelle, à son état primitif de phénomène naturel». Ce phénomène naturel est la langue. En mythologie, tout vient des mots, disait Cox avec Müller, et pour comprendre la raison d'être d'un héros mythologique, il n'oubliera jamais d'aller à l'étymologie du nom. Pour Odyssée, il offre deux possibilités d'interprétation:

... le nom [peut] se rattacher à un verbe grec signifiant «être en colère».

... Odyssée est le soleil courroucé qui se cache derrière les nuages épais. (1272)

A la lumière de ces explications, deux vers du poème deviennent moins obscurs: avec «la nue accablante», la deuxième interprétation étymologique du nom d'Odyssée sert d'ouverture, et avec «furibond», la première est placée au milieu du texte: «Odyssée ('la nue accablante': le héros éponyme ou l'œuvre d'Homère) a tu ... Ou l'Odyssée cela qu'Odyssée ('furibond') ... aura noyé ...»

Le sonnet part donc, dans chacune de ses deux parties (quartets, tercets), d'une interprétation étymologique et relie les deux par un simple «Ou»: le nom peut signifier ceci ou cela. Est ainsi développé ce qui a toujours été le propre d'Odyssée: le double sens, voire la duplicité, ce nom désignant à la fois le héros⁹ et l'épopée qui glorifie ses aventures, son caractère étant, d'autre part, défini par la ruse et l'habileté.

Le texte se développe sur cette base dans le jeu des allusions que permettent ces deux interprétations, et ceci devant l'arrière-plan du mythe dont il privilégie exclusivement un épisode, évoqué au troisième endroit structurellement fort du sonnet avec le dernier mot «sirène». Début – milieu – fin: le mythe d'Odyssée traverse littéralement le poème et en constitue l'ossature.

Conforme au thème du naufrage, le texte ne présente que des épaves mythologiques. Le choix des fragments est hautement significatif: si, à côté

⁹ Dans sa traduction de Cox, Mallarmé rend exclusivement «Odysseus» par «Odyssée», et ajoute lors de la première apparition du nom: «Odyssée, l'Ulysse latin» (1268; traduction du passage de Cox p. 172: «The tombs of Odysseus, Aeneas, and many others, were shown in many and different places ...»); dans la phrase suivante, il ajoute entre parenthèses «... Odyssée (Ulysse) ...»

des interprétations étymologiques du nom qui, dès le départ, transforment le texte en métatexte, est évoqué le rocher des sirènes, c'est pour insister encore une fois sur le niveau autoréflexif du poème. Les sirènes sont, avec leur frère Orphée, les enfants de Calliope¹⁰, qui est la muse de l'épopée et de l'élégie. C'est avec ces deux genres que Mallarmé joue dans son poème, transformant l'épopée homérique en élégie et le héros mythique en alter ego.

Mallarmé-Odyssée. – L'image d'Odyssée que présente le sonnet n'est pas celle qu'on trouve dans beaucoup de textes depuis l'antiquité, l'image positive d'un héros hardi, intelligent, inébranlable dans le malheur, de l'«homo sapientissimus» de Cicéron et des stoïciens, mais plutôt l'image d'une figure négative comme on la trouve chez Virgile et finalement aussi chez Dante, qui place Odyssée en enfer, parmi les imposteurs et les perfides¹¹. Si Odyssée a dit avoir vaincu les sirènes, il est un menteur qui n'avoue pas qu'il y a eu en vérité naufrage (les mots de «trompe» et de «sans vertu» recevraient dans ce contexte un nouveau sens: «virtù» est une notion centrale dans la présentation d'Odyssée chez Dante¹²) ou que la sirène, désespérée de ne pas avoir pu attirer le héros vers son rocher, s'est donné la mort. L'adjectif suggestif «furibond» souligne bien cette deuxième hypothèse: la sirène, telle une furie, s'est jetée d'un «bond» dans les vagues pour se noyer.

Deux conclusions s'imposent pour l'analyse du poème qui transforme le retour du héros sur la scène du texte en un jeu de retournements et donne à deviner les deux faces d'Odyssée:

1. Le retournement du héros tel qu'il avait été présenté par Homère est évident. Il veut atteindre, par-delà l'intrépide navigateur, le grand auteur épique lui-même et son œuvre intitulée *L'Odyssée*. Mallarmé reprochait à Homère d'avoir gravement nui à la poésie; H. Mondor rapporte ce fragment de dialogue entre l'auteur et Elémir Bourges:

«La poésie s'est entièrement détournée de sa voie depuis la grande déviation homérique». – «Avant Homère, quoi?» dit Bourges. – «Orphée!»¹³

¹⁰ Cf. Larousse 1875 (note 5), p. 765, col. a et d.

¹¹ Cf. à ce sujet l'article de H. Friedrich: «Odysseus in der Hölle (Dante, Inferno XXVI)», in E. Grassi (ed.): *Geistige Überlieferung. Das zweite Jahrbuch*. Berlin 1942, pp. 154-200.

¹² Cf. Friedrich 1942 (note 11), p. 172 sqq.

¹³ H. Mondor: *La vie de Mallarmé*. Paris 1941, p. 683.

Ce grand poète mythique qui incarne «l'énergie et le pouvoir créateurs»¹⁴ est implicitement évoqué dans le sonnet à travers la jeune sirène, une des sœurs d'Orphée. En intégrant «A la nue accablante tu» au contexte de la critique mallarméenne d'Homère, une autre dimension métatextuelle – historique cette fois – est suggérée.

2. Après la lecture critique traditionnelle de *L'Odyssee* et d'Odyssee, le retournement du retournement. Taire, celer – ne pas dire la vérité: ce qui était une faute grave chez Virgile et Dante, est une notion positive pour Mallarmé. Face à l'abîme du néant de l'existence, il n'y a que le mensonge de l'art pour combler le vide. Le Livre de la poésie pure dont la composition était le but dernier de toutes les aspirations du poète et qu'il n'a jamais pu achever aurait dû s'intituler: *La Gloire du mensonge* ou *Le Glorieux mensonge*¹⁵.

Odyssee le menteur est donc bien l'alter ego de Stéphane Mallarmé. L'adaptation du livre de Cox est là pour étayer cette thèse. La traduction du passage suivant telle qu'elle se présente dans *Les Dieux antiques* est fidèle, sauf pour un détail 'typographique':

Odyssee se sert de flèches empoisonnées, il vise et tue un homme par derrière, sans l'avertir; il dit des mensonges toutes les fois qu'il sied à son dessein de le faire, il extermine une bande entière de chefs qui ne lui avaient pas fait grand tort ... Morale de tout ceci: ne persistons point à regarder comme un modèle humain un être dont l'histoire a pris naissance dans les *phrases* qui sont aussi le fondement de la légende d'Achille. (1271)

C'est Mallarmé qui met le mot «phrases» en italique. Morale de ceci: Si Odyssee n'est pas un modèle *humain*, il est bien un modèle *poétique*. Il est né de la langue, des mots et des phrases, son mythe – «éployé» comme l'abîme et les ailes de la sirène du poème – n'est que le 'déploiement' des étymologies d'un seul mot qui est le nom propre. Le sonnet de Mallarmé réfléchit cette naissance: il ramène le mythe à son origine – aux significations du mot qui est le nom du héros; Odyssee renaît des *phrases* dont il est composé. Du même coup, son mythe et l'épopée qui le développe reviennent à la source étymologique des termes grecs: *mythos* et *epos* signifient d'abord «la parole».

En faisant d'un tel thème le sujet du poème, Mallarmé met en pratique un des postulats de base de son esthétique:

¹⁴ Traduction de Cox, p. 1240

¹⁵ «[Proclamer], devant le Rien qui 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*, ou le *Glorieux Mensonge*. Je chanterai en désespéré!» Lettre à Henri Cazalis, fin avril 1866, in H. Mondor (éd.): *Stéphane Mallarmé, Correspondance 1862-1871*. Paris ⁵1959, p. 208.

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. ... Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis ... (366; 367).

Le Je du poète a totalement disparu du texte, et avec lui tout personnage humain. L'initiative est laissée aux mots, dans le cas précis d'«A la nue accablante tu» au seul mot «Odysée»; il est scindé en ses deux étymologies («disposition fragmentaire»), qui par leur «inégalité ... avec alternance et vis-à-vis» («Ou cela») créent un mouvement et une mobilité (de sens et d'associations possibles) qui constitueront le poème. Chacune des deux significations du mot est développée dans une partie du texte et fait naître des reflets dans l'autre, traçant ainsi des voies de polysémies possibles. «Un sens plus pur» a été donné à un mot «de la tribu»; taillé à facettes il rayonne d'éclats multiples; le feu qu'il renvoie n'est pas dû à l'intervention du poète prométhéen, mais vient de la langue elle-même dont l'énergie créatrice est libérée.

«A la nue accablante tu» correspond bien à la «poétique très nouvelle» de Mallarmé¹⁶: si le poète s'efface pour laisser l'initiative aux mots, son geste de construction se fonde sur la réflexion; s'il construit avec des fragments de sens, c'est que sa poésie est ascèse et négation, qui supprime plus qu'elle ne laisse subsister. Ce n'est pas pour rien que le mot «dévêtu», qui à la fin des quartets fait écho au participe «tu» placé à leur début, est placé au milieu du poème: il renvoie au centre de l'esthétique mallarméenne qui, si elle veut laisser l'initiative aux mots, ne renonce pourtant pas à celle de réduire au maximum le nombre de mots admis pour que s'allume dans leurs facettes un feu d'autant plus éclatant et pur.

L'Odysée de Mallarmé. – Homère raconte qu'Odysée sort vainqueur de l'aventure des sirènes. «A la nue accablante tu» suggère que c'est un mensonge: Odysée avait bouché ses oreilles, il échappait ainsi à la séduction du chant des sirènes, mais il trouva la mort dans un naufrage. Une mort banale, une perte «basse», parce que le héros est resté insensible à l'art. Kafka, dans son court texte intitulé «Das Schweigen der Sirenen» («Le silence des sirènes»), parviendra à la même conclusion: puisque Odysée avait les oreilles bouchées, il ne s'est pas rendu compte que les sirènes, qui

¹⁶ «J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur 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.*» (1440)

avaient bien remarqué la ruse, ont seulement fait semblant de chanter; elles refusent donc leur art à celui qui ne veut pas les entendre, «und gerade als er ihnen am nächsten war, wußte er nichts mehr von ihnen» («et quand il était le plus près d'elles, il ne savait plus rien d'elles»)¹⁷.

«Faute de quelque perdition haute», désespérée de la perdition basse d'Odyssée, la sirène se tuera dans le poème de Mallarmé. L'insistance sur l'opposition «basse/haute» et la notion de «perdition» suggère une lecture métatextuelle, le rapprochement du sort d'Odyssée tel qu'il est suggéré dans le sonnet avec celui du poète. La grande épopée du héros antique se termine en élégie, la navigation d'une vie qui était fondée sur le pouvoir des mots se termine en naufrage. De même, l'odyssée de Mallarmé, la recherche de la poésie pure, du poème ascétique qui aspire au silence, se termine par un échec, l'idéal reste définitivement hors de portée, une perdition haute est impossible. Si Mallarmé reproche à Odyssée de s'être bouché les oreilles et d'avoir provoqué ainsi la mort de la jeune sirène, il regrette de ne pas s'être donné entièrement aux muses. «Sépulcral naufrage» – la recherche ambitieuse de l'idéal se termine par la mort des ambitions. Tout comme Odyssée, en homme pragmatique, devait boucher ses oreilles pour sauver sa vie (qu'il allait perdre tout de même), Mallarmé devait souvent s'interdire les séductions de l'art au profit d'occupations plus banales pour gagner sa vie. Comment mieux suggérer un tel bilan sinon avec un poème qui se réfère, en filigrane, à l'une de ses grandes activités utilitaires, la traduction des *Dieux antiques*?

Le mythe d'Odyssée et son interprétation par Cox, «volatilisés par une chimie intellectuelle», aboutissent à un texte qui correspond exactement au bilan que faisait Cox après l'interprétation du nom d'Odyssée:

Une fois de plus, il sied de répéter ce que nous apprennent généralement de telles ressemblances: que les phrases représentant les aspects infiniment variés du monde extérieur, fournissaient des matériaux inépuisables avec lesquels on put construire de splendides poèmes.
(1272)

Mallarmé supprime l'avant-dernier mot chez Cox, «epic poems» devient «poèmes»: l'auteur anglais parlait des épopées antiques, Mallarmé en fait une phrase qui parle de la poésie en général. Mis au présent, ce passage cadre parfaitement avec ses propres poèmes et surtout avec celui qui est analysé ici.

*

* *

¹⁷ F. Kafka: *Die Erzählungen*. Frankfurt 1961, pp. 300-301.

Correspondances intratextuelles: du toast au thrène. – «A la nue accablante tu», après avoir paru séparément dans le périodique allemand *Pan* (Berlin) en 1895, a été publié dans l'édition des *Poésies* de 1899. Pour la première fois le sonnet est incorporé dans ce recueil avec quatorze autres poèmes; il y est placé en avant-dernière position. Mallarmé avait bien préparé cette édition, qui ne devait paraître que six mois après sa mort, et donné des indications précises quant à son arrangement.

Dans la préface au volume des *Divagations*, paru en 1897, l'auteur s'excuse auprès de ses lecteurs: «Un livre comme je ne les aime pas, ceux épars et privés d'architecture» (1340). Puisqu'il tenait beaucoup à l'organisation de ses livres, il est important d'approfondir l'analyse du sonnet en tenant compte du contexte du recueil.

La thèse qui sera soutenue ici est la suivante: «A la nue accablante tu» fait pendant au poème placé en tête du volume, intitulé «Salut», qui fait également partie des quinze nouveaux textes de l'édition.

SALUT

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe;
Telle 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 et d'hivers;

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

Solitude, récif, étoile
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.

Des indices formels – forme identique du sonnet, vocabulaire¹⁸ – suggèrent déjà une relation étroite. L'analyse du contenu confirme ce premier constat.

«Salut», initialement intitulé «Toast», a été lu par l'auteur, comme il le commente lui-même en témoignage «de quelque déférence aux scoliastes futurs» (78), «en levant le verre, récemment, à un Banquet de *la Plume*,

¹⁸ Cf. «écume», «sirènes», «se noie», «récif» (cf. «basse»). Les débuts des deux derniers vers se font écho: «Le blanc souci» – «Le flanc enfant».

avec l'honneur d'y présider» (77). Mallarmé évoque un bateau sur lequel il fend les vagues avec ses amis, lui seul debout sur la poupe, eux se groupant sur l'avant.

Les deux poèmes se répondent directement et encadrent le recueil: du toast au thrène¹⁹ – l'image joyeuse du bateau en pleine course se transforme à la fin en un sombre tableau de désolation, de naufrage et de mort. Si au début apparaît à travers l'écume «une troupe de sirènes», il n'y a plus à la fin qu'une jeune sirène morte qui roule dans les vagues. L'auteur salue «Solitude, récif, étoile»: «A la nue accablante tu» fait le bilan sur ces trois plans.

«Solitude»: Si les hommes sont placés au centre du premier sonnet («ô mes divers Amis, moi»), ils ont totalement disparu dans «A la nue accablante tu»; leur place est vide, il n'y a plus personne, et ce n'est que par le mythe d'Odyssée implicitement suggéré qu'on peut deviner l'ombre d'un personnage. – Si le poète salue entre autres l'«étoile» qui devrait guider le bateau, celle-ci sera cachée finalement par «la nue accablante». – Le «récif», revenant sous forme de «Basse», aura joué à la fin son rôle destructeur, en provoquant le naufrage.

Départ joyeux, bien que conscient des risques, – naufrage: le thème de l'échec, sujet de tant de textes de Mallarmé, constitue le cadre du recueil. Le poète se présente au début dans une position qui est proche de celle d'Odyssée attaché au mât: il est séparé de ses amis qui sont rassemblés sur l'avant. Malgré le tangage, il ose porter son toast debout – la chute «sépulcrale» de la fin est en quelque sorte prévisible. Si l'échec suit inexorablement l'envolée poétique («Une ivresse belle m'engage»), c'est que pour Mallarmé et son idéal du «poème tu aux blancs» le naufrage des aspirations absolues est inscrit dans le départ même. Un poème sur le silence et le blanc et ses variantes possibles, le texte poétique en tant qu'autoréflexivité pure – les deux poèmes-cadre du recueil (comme d'autres textes entre les deux bornes) suggèrent bien cette thématique («écume», «vierge», «étoile», «Le blanc souci»; «écume», «abîme vain», «blanc cheveu»). L'idéal étant hors d'atteinte, l'échec reste dans une certaine mesure une réussite: celle d'un autre poème fait sur le véritable, mais impossible sujet de toute poésie.

*

* *

Le poème dit aux blancs. – Si «A la nue accablante tu» répond en tant qu'élégie au «Salut» joyeux et confirme l'interprétation du poème «hermé-

¹⁹ «Thrène» enrichit le champ polysémique de «traîne».

tique» qui a été avancée plus haut, cette thèse basée sur l'intratextualité immédiate du recueil a un défaut: le premier poème est mis en relation avec l'avant-dernier. Si Mallarmé tenait tellement à l'architecture d'un ensemble de textes qu'il faisait imprimer, cette structure oblique et gauche 'pencherait' trop pour être convaincante. Aussi n'est-il pas étonnant que la recherche préfère mettre en relation «Salut» et le dernier poème «Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos»²⁰.

Il n'est pourtant pas impossible de redresser la construction inclinée, il suffit de réintroduire la structure originale voulue par Mallarmé, mais ignorée par tous les éditeurs. Ce qui va permettre de faire une découverte surprenante.

Pour le premier volume des *Œuvres complètes*, Barbier et Millan ont consulté la correspondance échangée entre Mallarmé et l'éditeur Deman dans la préparation des *Poésies*, et au sujet du poème «Salut» (intitulé «Toast» dans leur publication), ils rapportent ceci dans leurs notes:

Dans ses «Indications» pour la composition du volume Mallarmé demande qu'après le titre (p. 9) et son verso blanc, la page 11 soit blanche «avec le poème *Salut* en petits caractères sur le verso 12, comme épigraphe» – souhait ignoré par Deman qui compose et dispose *Salut* comme tous les autres poèmes du recueil²¹.

Mallarmé avait donné des indications très précises quant à la mise en page. Deman est passé outre, tous les éditeurs après lui l'ont suivi, ignorant certainement ce que Mallarmé avait prévu; et bien qu'ils connaissent maintenant la distribution originalement voulue par l'auteur, Barbier et Millan n'en tiennent pas compte non plus. Leur édition suit l'ordre purement chronologique dans lequel les différents poèmes ont été écrits; ainsi la notion de recueil et, avec elle, d'architecture d'un ensemble disparaît totalement; et comme ils ne font aucun commentaire au sujet du passage cité, on peut même se demander s'ils se sont doutés de l'importance de ce qu'ils rapportent de la correspondance.

C'est ainsi qu'a été complètement occultée la façon dont Mallarmé a voulu ouvrir son recueil: par une page blanche (p. 11), c.-à-d. par la représentation concrète de ce qui était pour lui le «poème tu aux blancs», un poème fait de silence et de blanc. «Salut» devait suivre au verso (p. 12), épigraphe au dos du monument, placé dans un grand espace blanc puisqu'il est imprimé en petits caractères pour souligner son rôle de texte-commentaire: «Rien, cette écume, vierge vers» – «Salut» commence sur le thème du

²⁰ Cf. G. Regn: *Konflikt der Interpretationen. Sinnrätsel und Suggestion in der Lyrik Mallarmés*. München 1978 (*Romanica Monacensia* t. 13), p. 174.

²¹ Barbier – Millan 1983 (note 6), p. 403.

blanc; et c'est en noircissant de premières lettres le blanc du verso qu'il devient en même temps le texte d'ouverture.

Ce poème blanc n'a jamais eu droit d'existence sur le papier, l'éditeur jugeant une page vide inutile. Il serait temps de réparer ce tort grave. En faisant s'ouvrir désormais les *Poésies* sur l'archétexte de l'auteur, on en redresserait l'architecture rendue chancelante par calcul de rentabilité et par oubli.

Le recueil retrouverait ainsi l'équilibre du double cadre prévu par Mallarmé: au début est placé le «poème tu aux blancs», le poème avant tout poème et incarnant toute poésie, pro-logue au sens étymologique du terme; lui répond, pour clore le recueil, un poème-épilogue («Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos»). A l'intérieur de ce premier cadre de l'avant et de l'après est situé un second cadre formé par «Salut» et «A la nue accablante tu»; il ouvre et clôt la série des poésies et l'enferme dans l'image de la navigation des poètes qui se termine par le naufrage du poète-Odyssée, privé de ses compagnons, et par sa propre «disparition élocutoire».

*
* *

Correspondances intertextuelles: Mallarmé et Baudelaire. – En remettant «A la nue accablante tu» à la place prévue par Mallarmé et en lui redonnant sa fonction de clôture des *Poésies*, une certaine correspondance intertextuelle devient plausible. Mallarmé ne fait pas seulement répondre en écho le premier texte au dernier dans le cadre intérieur de son recueil, mais le sonnet «A la nue accablante tu» semble, au-delà de son œuvre, faire écho à un poème qui occupe la même place dans le recueil d'un poète qui lui tenait particulièrement à cœur.

Les Fleurs du mal de Baudelaire, autre recueil non «privé d'architecture», commence avec «Spleen et idéal» et mène finalement le poète, après la révolte, vers «La mort». Cette dernière partie se termine avec le long poème intitulé «Le voyage». Il évoque également un voyage par bateau; au départ, certains voyageurs sont «joyeux» et «s'enivrent», à leur retour, leur bilan est négatif («Amer savoir, celui qu'on tire du voyage!»). Dans les derniers vers (formant la partie numérotée VIII), le poète, résigné et obstiné à la fois, se résout dans un dernier sursaut au voyage ultime:

O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!...
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau!*

Les rapports avec «A la nue accablante tu» ne peuvent guère faire de doute. Baudelaire s'insurge une dernière fois et salue la mort, Mallarmé n'en parle qu'avec résignation et tristesse. Baudelaire veut se ruer dans le gouffre de la mort, «Enfer ou Ciel, qu'importe?»; Mallarmé évoque les deux possibilités, chacune dans l'une des deux parties du sonnet, et fait comprendre qu'une «perdition haute» n'a pas plus de chance de réussir que le saut dans «l'abîme vain éployé». Si Baudelaire espère donc encore jusqu'à la fin trouver «du *nouveau!*», Mallarmé ne voit rien au-delà du naufrage, qui n'est que le dernier dans une longue série d'échecs.

En rétablissant le dialogue intertextuel entre les deux poètes, «A la nue accablante tu» commence à parler sur un autre ton, plus grave; il accentue en dernier lieu, au-delà des interprétations métopoétiques, la dimension existentielle. La «chimie intellectuelle» de l'auteur a «volatilisé» ce constat, comme elle l'a fait avec tout ce qui est entré dans les quelques rares mots du sonnet final, à commencer par le mythe d'Odysée pour finir avec le poème volatile par excellence, tu, «idée même». «A la nue accablante tu», résultat de cette procédure, ne retient que des traces d'essences.

Depuis un siècle, beaucoup de lecteurs se sont heurtés à l'obscurité et à l'hermétisme du texte, mais – Mallarmé les avait prévenus – «arguer d'obscurité ... implique un renoncement antérieur à juger» (383). A la place d'obscurité il emploie un autre terme: «Il doit y avoir toujours énigme en poésie ...» (869). Toute énigme est un appel à l'activité, elle demande à être résolue. Puisque la chimie intellectuelle du poète a tout volatilisé, ne nomme plus, mais seulement suggère et évoque, «la jouissance du poème» sera «faite de deviner peu à peu» (869). C'est dans cet esprit que la présente étude a été entreprise.