

Article

« L'enveloppe et le quatrain »

Jacques B. Bouchard

Études littéraires, vol. 22, n° 1, 1989, p. 37-43.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500886ar>

DOI: 10.7202/500886ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



L'ENVELOPPE ET LE QUATRAIN

Jacques-B. Bouchard

L'idée lui vint à cause d'un rapport évident entre le format ordinaire des enveloppes et la disposition d'un quatrain et il fit cela par sentiment esthétique.

Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 1503.

■ Serait-il possible que *les Loisirs de la poste*, les *Dons de fruits glacés au Nouvel An* et autres *Œufs de Pâques* ou *Éventails* soient composés de textes à certains points de vue importants dans l'œuvre de Mallarmé? Il ne s'agit pas naturellement de leur valeur intrinsèque (quelle idée? des pièces de circonstance!), quoiqu'on ne les ait jamais vraiment étudiés en profondeur. Il s'agit de leur importance en tant que « symptômes », en tant qu'ils signifient ou accompagnent d'une manière sourde mais active l'évolution de Mallarmé à l'égard des textes et de la littérature.

Certains indices permettent de pressentir cette importance sans la démontrer à la manière d'une preuve directe devant un tribunal. Mais ces indices peuvent constituer une preuve cir-

constancielle. Cela convient peut-être à des pièces de circonstance.

Rappelons d'abord qu'aux yeux de Mallarmé, vers la fin de sa vie, tous ses vers — aussi bien ceux dont nous parlons que ceux qu'il désirait faire entrer dans le recueil de *Poésies complètes* qu'il préparait en 1898 — ne sont que des « études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre [...] ¹ ».

Historique

Qu'en est-il historiquement de ces pièces? Mallarmé commence à s'adonner à leur écriture au début des années quatre-vingts, après ce qu'on pourrait appeler sa décennie anglaise.

¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1970, p. 77. Nous renvoyons à cette édition par la simple indication de la page.

Aucune d'entre elles — même parmi celles que Mallarmé lui-même a voulu placer dans le recueil de *Poésies complètes* dont nous venons de parler² — ne peut être datée d'avant 1881.

On sait qu'à l'exception des *Dieux antiques* (publiés en 1880), des textes de *la Dernière Mode* (dont il faudrait chercher la place quelque jour) et de quelques rares textes en vers, chacun étroitement lié aux circonstances (« Toast funèbre », 1873 — pour *le Tombeau de Théophile Gautier* ; « le Tombeau d'Edgar Poe », 1876 — pour l'érection du monument funéraire de Poe à Baltimore ; « Sonnet », 1877 — pour des circonstances mal éclaircies, mais des circonstances tout de même, comme l'indique la dédicace³), toute la décennie soixante-dix a été consacrée par Mallarmé à des travaux d'anglais : *les Mots Anglais*, publiés en 1877, une traduction de *The Star of the Fairies*, de Mrs. C. W. Elphinstone Hope, et les traductions des poèmes de Poe (commencées pendant les années soixante, elles seront publiées en 1888).

Nous ne parlerons pas des *Thèmes Anglais*, de *Ce que c'est que l'Anglais*, des *Beautés de l'Anglais, vers et prose* ni d'un recueil de « Nursery Rhymes » qui ne seront jamais publiés du vivant de Mallarmé⁴. Nous savons, grâce à Mallarmé et « *les Mots Anglais* », de Jacques Michon, quelle a été l'importance de ces travaux.

Situation

Pour déterminer l'importance des textes qui nous intéressent, il faut les introduire dans cette aventure que constitue l'œuvre de Mallarmé. Le but de cette aventure, c'est, comme on le sait, le « Livre » : « tout, au monde, existe pour aboutir à un livre » (p. 378).

Et avant d'être quelque chose de plus vaste, c'est-à-dire l'« expansion totale de la lettre » (p. 380), le Livre est une « expansion » du vers qui, Jacques Michon l'a fort bien montré, « reconstruit le langage dans le langage⁵ ».

Le vers en effet renoue avec le langage essentiel — à la fois originel et toujours présent en profondeur, sous les langues actuelles — et « philosophiquement rémunère le défaut [de ces] langues » en « niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes » (pp. 364 et 368).

De la langue naturelle au vers il n'y a pas rupture mais continuité ; les figures, comme l'allitération et la rime qui vont constituer le vers, se trouvent déjà dans la langue comme procédés naturels de composition. [...] Les figures poétiques, disséminées dans le langage, sont [...] récupérées dans la forme supérieure du vers. Celui-ci est le lieu suprême des manifestations de la parole⁶.

Ce langage essentiel, c'est « la suprême » langue qui « manque ». Et de ce manque provient

2 Ce sont : « Éventail de Madame Mallarmé », « Autre éventail », « Éventail », tous les textes de la partie intitulée « Feuilles d'Album », les « Chansons bas », « Petit Air I », « Petit Air II », « Petit Air (guerrier) ».

3 « (Pour votre chère morte, son ami.) 2 novembre 1877 ».

4 Jacques Michon, *Mallarmé et « les Mots Anglais »*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 49.

5 Michon, p. 150.

6 Michon, pp. 149-150.

« la diversité, sur terre, des idiomes [qui] empêche personne de préférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité » (pp. 363-364). Il n'y aurait pas de hasard dans cette langue : tous les termes seraient motivés, reliés les uns aux autres comme ils le sont dans les langues imparfaites que nous utilisons, mais de manière apparente et indéniable et non, comme dans celles-ci, de manière cachée, leur motivation profonde étant enfouie, étouffée sous « l'universel *reportage* » (p. 368) auquel on les fait servir.

Les Mots Anglais montrent cette motivation cachée qui existe toujours dans l'anglais, et qui est le principe de formation lexicale de cette langue, aussi bien du point de vue de l'expression que du point de vue du contenu. Et, selon Mallarmé, nulle part mieux que dans le vers ne s'exhibe cette motivation actuelle de l'anglais et des autres langues.

Ainsi *les Mots Anglais*, et sans doute aussi les traductions des poèmes d'Edgar Poe, poursuivies à la même époque, comblent dans l'œuvre de Mallarmé ce qu'on pourrait appeler l'« abîme poétique » qui s'étend entre les textes post-parnassiens des années soixante — tous ceux que l'on cite quand on parle de poésie symboliste — et les grands textes denses des années quatre-vingts.

Non que la rupture soit totale à ce point de vue entre les années soixante et les années quatre-vingts : ce qu'on a l'habitude d'appeler le « sonnet en x », écrit en 1868 et réécrit en 1887, en témoigne (pp. 68 et 1488). Ce texte est d'autant plus intéressant que sa thématique et sa structuration peuvent le faire considérer dans ses deux états, mais particulièrement dans

le second, comme une première version du *Coup de dés*.

Dans la version de 1868, on rencontre en effet tout ce qui en fait l'archétype même du texte mallarméen des années quatre-vingts, c'est-à-dire des termes qui, au plan de l'expression comme au plan du contenu, se renvoient les uns aux autres, établissent réciproquement leur nécessité, se motivent par le sens et par le son selon le principe de la « retrempe alternée en le sens et la sonorité », qu'énonce Mallarmé à peu près au moment même où il réécrit le texte, dans *l'Avant-dire au « Traité du verbe »* de René Ghil (p. 858), et que Jakobson appellera plus tard comme on le sait.

On pourrait dire, et on l'a souvent fait, que ce sonnet s'ordonne manifestement dans sa dernière version autour des sons « i » et « o » au plan de l'expression et, au plan du contenu, autour de ce que représentent ces caractères quand on leur a fait subir l'opération que l'on appelle en programmation « *CharToNum* », à savoir la présence et l'absence. Il distribue en effet entre ses termes des sèmes relevant tour à tour de chacun de ces signifiés. Ces alternances phoniques et sémiques sont à leur tour elles-mêmes dédoublées, en même temps que le texte tout entier est mis en abîme par la présence, dans les derniers vers, d'un miroir où

se fixe

De scintillations sitôt le septuor.

La diérèse de « scintillations », comme on le constate, fait elle aussi partie du processus.

Cette ordonnance autour du « i » et du « o », autour du plein et du vide, de la présence et de l'absence, du lumineux et de l'obscur, elle existe

dès 1868, de l'aveu même de Mallarmé dans cette citation célèbre :

J'extrais 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 mêmes. [Il est] aussi « blanc et noir » que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de rêve et de vide.

[...]

J'ai pris ce sujet d'un sonnet nu se réfléchissant de toutes les façons [...] (pp. 1489-1490).

La version de 1887 renchérit sur cette auto-réflexion et, par exemple, substitue au vers « Insolite vaisseau d' inanité sonore » — pourtant composé des sons « i » et « o », comme s'y contraînt le texte — le plus satisfaisant « Aboli bibelot d' inanité sonore ». Cette substitution évide encore davantage le « ptyx », dont il constitue la définition en même temps que celle du texte, et, évidemment, élimine « vaisseau » — dont le son « o » n'est pas noté « o » et qui n'a pas de « i » —, de même qu'« insolite », au profit des deux termes presque parfaits jumeaux qui, à l'alternance de « i » et « o », ajoutent celle de « b » et « l ».

En réalité, entre les années soixante et les années quatre-vingts, il n'y a pas véritablement d'abîme : il y a l'approfondissement et la maturité intellectuelle apportés par ces travaux d'anglais dont on peut suivre le détail dans l'ouvrage de Jacques Michon. Ces travaux d'abord alimentaires, pédagogiques, relevant eux aussi de l'« universel reportage » à cause des lectures qu'ils ont commandées, ont permis à Mallarmé de construire les bases « scientifiques » néces-

saires à la théorisation des révélations un peu mystiques auxquelles il était arrivé au milieu des années soixante.

Dans le sillage de ces travaux que Mallarmé range parmi « les concessions aux nécessités » (p. 886), la motivation que le « sonnet en x » recherche pour ses termes met en jeu des éléments linguistiques et des éléments prosodiques :

Le vers [...] de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire [...] : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, [il] vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution (p. 368).

Les liens de nécessité que le *Coup de dés* établit entre ses termes sont manifestement plus que linguistiques, plus que prosodiques. Des substances autres que phonologiques, lexicales, grammaticales ou syntaxiques (dans un sens restrictif évidemment par rapport au sens que Mallarmé donne au mot « Syntaxe »), y sont prises délibérément en considération, comme en font foi ces extraits de la préface :

Les « blancs » [...] assument l'importance, frappent d'abord [...]. [I]l ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores réguliers ou vers [...]. [La Page est] prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite. [...] La différence des caractères d'imprimerie entre le motif prépondérant, un secondaire et d'adjacents, dicte son importance à l'émission orale et la portée moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation (p. 455).

Ces « blancs », c'est le support, le papier, qui est non plus négation ennemie du texte, comme dans « Brise marine » en 1865 (« Sur le vide

papier que la blancheur défend », p. 38), mais un élément actif, une structure du texte : « Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre [...] » (p. 455). Il y a aussi la différence de corps des caractères d'imprimerie qui est prise en compte : la typographie, voire, au-delà, le graphisme, puisqu'un peu plus loin Mallarmé parle de l'« emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même » (*ibid.*). Il y a même la voix, c'est-à-dire la représentation, le théâtre qui, à cause de la multiplicité des signifiants et des supports qu'il combine et utilise (quoique par juxtaposition), est peut-être le modèle secret que désire concurrencer le *Coup de dés*.

Manifestement, nous ne sommes plus ici devant une prosodie fondée sur la mesure du son et de la syllabe, mais au-delà, dans une prosodie visuelle qui implique un langage plus vaste que la langue comme matière à faire travailler par ce nouveau type de textes qui vient de naître.

Les Loisirs de la poste

Que s'est-il passé ?

Au début des années soixante, dans « l'Art pour tous », Mallarmé s'étonnait qu'on utilise des jeux de caractères « communs » pour imprimer *les Fleurs du Mal* :

Les *Fleurs du Mal* [...] sont imprimées avec des caractères dont l'épanouissement fleurit à chaque aurore les plates-bandes d'une tirade utilitaire, et se vendent dans des livres blancs et noirs, identiquement

pareils à ceux qui débitent de la prose du vicomte du Terrail ou des vers de M. Legouvé (p. 257).

Mais c'était pour déplorer l'accès facile que cela permettait aux profanes et aux intrus qui « tiennent en façon de carte d'entrée une page de l'alphabet où ils ont appris à lire » (*ibid.*).

Cela n'a rien à voir avec les réflexions de 1895 dans « Variations sur un sujet » où Mallarmé prépare le *Coup de dés* et l'abandon qu'il y opère du vers, auquel il attribue, comme on sait, « l'empire de la passion et des rêveries » et qu'il réserve au chant personnel, alors qu'il apparente le *Coup de dés* à la symphonie :

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction.

[...] je méconnais le volume et une merveille qu'intime sa structure, si je ne puis, sciemment, imaginer tel motif en vue d'un endroit spécial, page et la hauteur, à l'orientation de jour la sienne ou quant à l'œuvre (p. 380).

Cela a quelque chose à voir en revanche avec *les Loisirs de la poste* particulièrement, mais aussi avec l'ensemble des petits textes — nommés d'après leur support — dont Mallarmé avait publié quelques éléments en 1894 dans une revue américaine, *The Chap Book*, et qu'on a édités en 1920 sous le titre de *Vers de circonstance*.

Ces poèmes ont été composés, on le sait, entre 1881 et le mois qui précéda la mort de Mallarmé⁷. Durant les années quatre-vingts,

⁷ *Œuvres complètes*, p. 1502 (note des éditeurs).

ils ont constitué une sorte d'œuvre parallèle, quoique quantitativement plus abondante que l'œuvre principale à cause du nombre de circonstances qui donnaient l'occasion de les produire : fêtes officielles (Nouvel An, Pâques), fêtes privées (anniversaires), dons, dédicaces et correspondance. Par « œuvre principale », nous entendons naturellement celle que composent les textes admis par Mallarmé à figurer dans ce recueil de *Poésies complètes* dont nous avons parlé.

Durant les années quatre-vingt-dix, le courant principal s'amincit tant que le courant parallèle constitue l'essentiel de la production. Si l'on observe attentivement, en effet, on constate que Mallarmé produit une dizaine de textes en vers appartenant au courant principal, de 1890 à sa mort : des « Tombeaux » (de Charles Baudelaire en 1893, de Verlaine en 1897), un « Hommage » (à Puvis de Chavannes, 1895), un toast (« Salut », 1893) et quelques textes qui ne semblent pas, eux, de circonstance : « Toute l'âme résumée » et « À la nue accablante », 1895, et, sans doute de 1896 ou 97, « Au seul souci de voyager ».

Les autres textes accueillis dans le projet de *Poésies complètes* proviennent du courant parallèle : les « Éventails » (celui de Madame Mallarmé, 1891, et celui de Méry Laurent, 1890), un « Feuillet d'Album », de « Petits Airs » (1894). Si l'on ajoute à ces productions celles qui, appartenant aussi au courant parallèle, ont été écrites dans les années quatre-vingts (de l'« Éventail de Mademoiselle Mallarmé » jusqu'au « Billet à Whistler » en passant par la

« Remémoration d'amis belges »), on peut poser qu'à un moment donné les deux courants textuels tendent à se confondre : « tout ce que Mallarmé a écrit mérite le qualificatif d'œuvres de circonstance », note Jean Royère⁸.

C'est probablement par l'intermédiaire des tombeaux et des hommages que s'est opérée cette convergence. À vrai dire, si, ultimement, cette convergence s'est opérée, c'est parce que Mallarmé a pu un jour reconnaître la même ambition dans les uns et les autres : « Je donnerais les Vêpres magnifiques du Rêve et leur or vierge, pour un quatrain, destiné à une tombe ou à un bonbon et qui fût réussi » (p. 1491).

L'inattendu

Mais il s'est produit avec les textes du second courant ce qu'on pourrait appeler un effet pervers.

Car ces vers de circonstance ne sont pas que des vers. Au début des années quatre-vingts, quand il a commencé à les composer, Mallarmé a sans doute pensé qu'ils n'étaient en rien des vers. Ce sont surtout des textes dont la composition est étroitement liée non seulement aux mots, c'est-à-dire aux sons et aux sens, mais aussi au support qui les accueille.

Dans une préface qu'il avait prévue pour *les Loisirs de la poste*, Mallarmé écrit en effet, à la troisième personne :

M. Stéphane Mallarmé en autorise l'impression, mentionnant que l'idée lui en vint à cause d'un rapport évident entre le format ordinaire des enveloppes et la disposition d'un quatrain et qu'il fit cela par pur sentiment esthétique.

8 Cité dans les *Œuvres complètes* de Mallarmé, p. 1503.

Aussi rien n'a été épargné pour la présentation de ces riens précieux. On y trouve, avec l'amusement propre à un poète, le joyau typographique parisien du goût le plus rare (p. 1503).

Format de papier, typographie : ce sont là, trois ou quatre ans avant le *Coup de dés*, des paramètres qui seront utilisés pour décrire celui-ci, comme nous l'avons vu.

Évidemment, à travers les réflexions de *Variations sur un sujet* ou de *la Musique et les Lettres*, la pensée qui a donné naissance au *Coup de dés* s'est peu à peu éloignée de la primitive motivation que les vers de circonstance recherchaient en prenant en compte leur support — enveloppes, éventails — ou l'objet qu'en principe ils ne faisaient qu'accompagner — bonbons, œufs de Pâques, fruits glacés. C'est la raison pour laquelle finalement, par la volonté de Mallarmé, quelques-uns de ces vers ont pris place parmi les vers « sérieux ». Peut-être seraient-ils tous entrés indistinctement un jour dans un recueil d'œuvres poétiques si Mallarmé avait vécu, pour former une sorte d'« Ancien Testament » dont le *Coup de dés* aurait formé le Nouveau, avec les autres textes composant le Livre.

Dans cette lettre de 1897 qu'il écrivait à André Gide, Mallarmé induisait même à lire le *Coup de dés* comme un pur et simple calligramme :

Le poème s'imprime, en ce moment, tel que je l'ai conçu [...]. Tel mot, en gros caractères, à lui seul, domine toute une page et je crois être sûr de l'effet [...]. La constellation y affectera, d'après les lois exactes et autant qu'il est permis à un texte imprimé,

fatalement une allure de constellation. Le vaisseau y donne de la bande du haut d'une page au bas de l'autre [...] ⁹.

Comment en effet mieux nier le hasard et l'incertitude des termes qu'en faisant en sorte qu'apparaissent, comme virtualité, comme présence graphique à moitié devinée sur la page, dessinés par les termes mêmes qui les signifient, les objets qui, à leur tour, récursivement, motivent l'apparition de ces termes ?

Mais cette assimilation un peu réductrice ne visait sans doute qu'à donner une assise vénérable à une tentative qu'il sentait — non sans quelque angoisse — révolutionnaire, et dont le principe originel — qu'elle partage avec les textes des *Loisirs de la poste* — réside dans une prise en considération par le texte de son support.

Ce principe, dans le *Coup de dés*, permet dorénavant au texte, par ses propres moyens internes — à la fois graphiques, typographiques, musicaux et proprement linguistiques — de faire concurrence à la symphonie et au théâtre, et particulièrement au théâtre d'opéra où la musique « philosophiquement [...] ne [fait] que se juxtaposer » au reste (p. 543).

C'est vers cela que depuis longtemps tendait la réflexion de Mallarmé : cette redistribution des « blancs », qui, jusque-là, cernaient bêtement le texte, pour en faire une composante du texte, un principe actif pris en compte dans la structuration du texte, comme l'enveloppe dans l'écriture, voire dans la composition du quatrain.

Université du Québec à Chicoutimi

9 Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du « Coup de dés »*, Paris, José Corti, 1953, p. 14.