



**HAL**  
open science

## Le portrait littéraire selon Mallarmé

Serge Meitinger

► **To cite this version:**

Serge Meitinger. Le portrait littéraire selon Mallarmé. Travaux & documents, 1992, 01, pp.99-118.  
hal-02161945

**HAL Id: hal-02161945**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02161945v1>**

Submitted on 21 Jun 2019

**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.

## LE PORTRAIT LITTÉRAIRE SELON MALLARMÉ

*Vous ambitionnerez de suivre, comme je les perçois et pour y infuser le plus de belle probabilité, les grandes lignes d'un destin significatif; lequel doit garder dans ses écarts, d'apparence, le rythme, étant d'un chanteur et quelque étrange simplicité.*

Mallarmé :  
Arthur Rimbaud, 514-515<sup>1</sup>

Où situer le point d'intersection - ou d'articulation - entre l'homme et l'oeuvre, entre le poème et la biographie ? Plutôt que de se représenter le lien nécessaire entre l'auteur et son texte sur le mode d'une confidence plus ou moins habilement transposée voire d'un reflet (que ce dernier soit vraiment conscient, déjà intériorisé ou même inconscient) ne faudrait-il pas envisager cette relation comme un *travail*, comme la pratique dynamique d'une transformation ou d'une intégration qui ne disjoint pas l'oeuvre, la personnalité du poète et sa vie vécue mais les contraint à "interagir" et à se définir mutuellement ? Car comme le suggère le philosophe Gilles Gaston Granger ;

Le mystère de la création esthétique ne vient-il pas surtout, en fin de compte, de ce que l'oeuvre d'art tend à révéler non seulement une *universalité sans concepts*, mais aussi une *individualité conceptualisée* ? <sup>2</sup>

L'oeuvre tend ainsi par ses propres moyens et avec ses moyens propres à se constituer comme une approche réfléchie et

---

1. Nous citons Mallarmé d'après l'édition de la Pléiade, Gallimard : Paris, procurée en 1945 par Henri Mondor et G. Jean-Aubry ; nous plaçons entre parenthèses après les diverses citations le numéro des pages sans autre indication.

2. Gilles Gaston Granger : *Essai d'une philosophie du style*, Armand Colin : Paris, 1968 ; p. 35.

déjà abstraite de l'individu, de l'unique, et à transcender l'aporie que présente aux yeux du philosophe tout ce qui voudrait se donner pour une "théorie de l'individuel" :

La création esthétique en tant que travail est de ce point de vue l'une des tentatives humaines pour surmonter l'impossibilité d'une saisie théorique de l'individuel.<sup>3</sup>

L'acte esthétique se propose alors — dans le cas de l'oeuvre littéraire qui d'abord nous importe ici — comme un travail du langage sur la vie individuelle, et de celle-ci sur le langage, tel qu'il permette de "dépasser à la fois la pratique immédiate et la réduction scientifique dans la saisie de l'individuel"<sup>4</sup> et Gilles Gaston Granger appelle *style* une telle "modalité d'intégration de l'individuel dans un processus concret qui est travail".<sup>5</sup> Mallarmé, lui, parlait plus volontiers de *rythme*, mais, grâce à une approche critique presque toujours conjointe et réciproque de l'homme et de l'oeuvre, il semble avoir déployé dans la plupart des "portraits littéraires" qu'il a tracés une problématique analogue à celle du philosophe cité en ce sens qu'il tend constamment à décrire un seul et même procès de production et de signification qui est comme le concept d'une expérience globale ou plutôt son "Idée" surtout si l'on définit cette dernière comme "*rythme entre des rapports*" selon les termes de la lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893.<sup>6</sup> Le poète se faisant poète critique est seulement peut-être mieux placé que le philosophe pour apprécier pleinement la réciprocité de l'influence comme du *travail* : la "pratique immédiate" de la vie offre une matière et des linéaments formels à l'oeuvre qui à son tour subsume sous une *forme* et un *sens* les mouvements divers de l'existence qu'elle finit ainsi par structurer...

\*

Dans cette perspective il est évident que l'exactitude des chronologies, la rigueur des généalogies qui font l'orgueil de

3. Ibidem: p. 8.

4. Ibidem : p. 8.

5. Ibidem : p. 8.

6. Mallarmé : *Correspondance*, Tome VI, Gallimard : Paris, 1981 ; p. 35.

l'histoire littéraire positiviste ou le piquant des anecdotes et des "petits faits vrais" qui font le bonheur d'un certain journalisme littéraire ne valent guère ici pour eux-mêmes. La recherche accumulative de "données", toutes extérieures à l'oeuvre et comprises comme telles, n'éclaire en rien l'unité intrinsèque de celle-ci : c'est, en vérité, au coeur irradiant du poème d'éclairer en retour les faits de la vie et les lignes d'un destin, "la spéciale et toute de luxe organisation du poète restant une" (483). Une preuve a contrario de cette primauté de l'un sur le divers nous est fournie par la tentative plutôt malheureuse qu'a faite Mallarmé pour cerner l'oeuvre et la vie de Rimbaud : quelques anecdotes liées aux fugues de l'adolescent, à ses contacts avec la Commune et aux errances orientales s'insèrent dans une assez soigneuse chronologie mais, au total, nous avons là "le seul morceau de critique incompréhensive, et même incohérente, qui soit jamais sorti de sa plume"<sup>7</sup> car jamais l'oeuvre, évoquée seulement à travers quelques strophes du *Bateau ivre*, n'est envisagée comme telle. Cette dernière n'est pas lue et le dessin de la vie n'est que juxtaposé au monde du poème sans qu'un seul et même rythme vienne prendre ensemble et indissolublement le texte et le vécu. Mallarmé semble, d'ailleurs, conscient de son échec critique qu'il caractérise lui-même avec humour :

Ordonner, en fragments intelligibles et probables, pour la traduire, la vie d'autrui, est tout juste, impertinent : il ne reste que de pousser à ses limites ce genre de méfait. (517)

L'erreur et le "méfait" consistent ici à réduire la "vie d'autrui" à une litanie de dates et de déplacements à travers le vaste monde en même temps qu'à l'interprétation un peu trop passe-partout d'"une puberté perverse et superbe" (514) sans tenir compte du fait qu'il s'agit d'un "chanteur". Et c'est, de même, contre et en dépit de son propre texte que, dans cette étude encore, Mallarmé énonce à titre de programme la phrase que nous avons mise en exergue à notre travail : son analyse ne nous permet pas de trouver avec quelque "probabilité" les "*grandes lignes*" du destin de Rimbaud et nous frustre du

---

7. Jean-Pierre Richard : *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil : Paris, 1981 ; p. 26.

“rythme” espéré comme de la “simplicité” entrevue. Il nous semble que Mallarmé éprouve un semblable déboire quand, dans la *Préface à “Vathek”* (551-560), il s’efforce de retracer les grands mouvements de la vie de William Beckford<sup>8</sup> ; toutefois il consacre au texte même de *Vathek* une attention plus exacte et plus précise qu’au texte de Rimbaud.

Par contre une généalogie “fabuleuse” comme celle de Villiers de l’Isle-Adam (490-491), — la famille de l’écrivain n’appartenait pas en effet à la prestigieuse lignée revendiquée mais à la petite noblesse de robe — Villiers trompant son monde sciemment et peut-être Mallarmé le savait-il !, est littéralement *vraie* du point de vue du rythme propre à l’expérience globale et à l’essor du “chanteur”. La confirmation venant moins ici de l’histoire que de la qualité d’inspiration promue par l’oeuvre : les “*grandes lignes*” du “destin significatif” de Villiers écrivain, poète, polémiste et penseur y rendent nécessaire l’intégration de cette ascendance supposée *devenant ainsi véridique* dans et par *l’Idée* de lui-même qu’il produit. De la sorte ce ne sont pas l’oeuvre et les éléments qui en composent l’unité intrinsèque qui sont des métaphores de la vie mais la vie qui s’offre *éventuellement et de façon plus ou moins réaliste* à prolonger ou à compléter comme une simple métaphore ce qui est essentiel au déploiement de l’oeuvre :

Sa vie - je cherche rien qui réponde à ce terme :  
véritablement et dans le sens ordinaire vécu-il ? (482)

Un artiste comme Villiers vit-il en fait ou ne fait-il que vérifier ou rendre vraisemblable dans et par son vécu la prégnance même de *l’Idée* ou du *rythme* qui constitue sa vraie vie, sa vie oeuvrée-oeuvrante ? En ce cas l’existence se contente parfois de remplir le programme de l’oeuvre ; pas de hasard mais un destin significatif tenu jusqu’à son ultime conséquence : par exemple la maladie de Maupassant parachève avec un sens

---

8. Mallarmé a d’ailleurs inséré dans la partie *Quelques médaillons et portraits en pied des Divagations* (1897) un extrait de la *Préface à “Vathek”* concernant la biographie de Beckford et placé, comme en exergue à cet ensemble de portraits, dans la sous-partie : *Volumes sur le divan*, un court *Morceau pour résumer “Vathek”*.

supérieur et quasi métaphysique de la symétrie l'unité des contraires que l'oeuvre n'avait fait que promettre et avait, semble-t-il, laissée en suspens :

Je me disais aussi [...] que, ce qui manquait, si l'on réclame d'un genre l'opposition de qualités exclusives et pourquoi ? à ce talent savoureux, clair, robuste comme la joie et borné comme elle au don (seul enviable, il suffit) : un au-delà angoissé ou subtil, quelques exaltations, la teinte lui en fut attribuée tragiquement à même l'existence... [...] (526)

Ainsi même la circonstance la plus extérieure, le hasard historique le plus pur : la bombe anarchiste dont est victime Laurent Tailhade devient — malgré ou plutôt grâce à la blessure infligée au poète — la métaphore triomphante et plénière, agissante, de l'irradiation ou de l'éclat propre à l'Esprit poétique : déjà conçu comme "explosant-fixe" (Apollinaire saura, lui aussi, quelques années plus tard tirer un parti analogue de sa blessure à la tête) :

Rien, malgré l'accident politique intrus en la pure verrière, je sais celle qui vous occupe, Tailhade, n'y périclita : cuirassée de fragilité à l'épreuve par le préalable bris plombant sa diaprure, dont pas un enflammé morceau d'avance comme la passion le colore, gemme, manteau, sourire, lis, ne manque à votre éblouissante Rosace, attendu et par cela qu'elle-même d'abord simule dans un suspens ou défi, l'éclat, unique, en quoi par profession irradie l'indemne esprit du Poète. (527)

\*

Selon Mallarmé se livrant à l'exercice du "portrait littéraire" l'approche critique d'un créateur et de son oeuvre doit donc d'abord se plier à l'irrésistible unité voire à l'univocité d'une vocation, au désir central qui fait de l'oeuvre se soumettant la vie une totalité organisée — organique —, une seule architecture. Dans quelques proses de jeunesse, notre poète se plaît déjà à restituer sous la forme d'un "paysage d'âme" l'atmosphère *une* (mais complexe) propre aux auteurs qu'il lit avec prédilection : la *Symphonie littéraire* (écrite en 1864 et publiée dans *L'Artiste* en février 1865) propose ainsi trois lectures, celles de Théophile Gautier, de Charles Baudelaire et

de Théodore de Banville. Sensations, sentiments et émotions, images, imagerie et imagination, réflexions, intuitions et considérations spirituelles (ou même métaphysiques) se rassemblent dans un seul et même parcours descriptif et réflexif qui nous guide à travers un pays bien typé, à la fois inconnu et familier : portrait d'une âme subjuguée par sa lecture et qui tend à s'identifier à "l'âme" d'une oeuvre en même temps qu'à celle d'un auteur. Très vite toutefois Mallarmé va prendre du recul par rapport à cette manière peut-être trop subjective à ses yeux<sup>9</sup> et, dans un remarquable essai consacré à *L'oeuvre poétique de Léon Dierx* (publié en novembre 1872 dans la *Renaissance artistique et littéraire*), il s'efforcera de faire parler sous forme de prosopopée "l'impression générale, émanée du livre" (689) ; reprenant plus tard le même procédé rhétorique, il fera énoncer à Villiers lui-même les grandes lignes de son "destin significatif"<sup>10</sup> et dessinera "l'armature mystérieuse" (690) de son oeuvre au moyen de citations soigneusement choisies et disposées comme en regard les unes des autres. Mais à chaque fois le but du poète critique reste le même :

Je voudrais, seulement, écarter toute trace journalière [...] ; et, quelques minutes, comme resté au seuil, montrer l'architecture une, qui se retrouve en dépit des échafaudages, impeccable dans ses proportions, n'étant, du reste que l'extériorité d'un concept ou de l'organisation géniale. (502-503)

Sous les scories éventuelles de la conjoncture — les aléas de l'écriture et de la publication, ceux de la quotidienneté — il s'agit de considérer la rigueur des proportions et d'y déchiffrer le *concept* organisateur que l'on peut aussi dénommer *l'Idée* : mais ce dernier n'est pas seulement un tracé régulateur fondant la structure intime de l'oeuvre sur une sorte d'opposition binaire, il est surtout le *rythme* qui donne

9. Leur auteur gardera toutefois un attachement certain pour ces textes puisqu'il en retravaillera deux : le "paysage d'âme" consacré à Baudelaire sera en 1897, très réduit, le premier des *Volumes sur le divan* et celui qui est dédié à Banville sera inséré (mais fortement remanié lui aussi) et cité entre guillemets dans le texte d'hommage posthume repris dans *Quelques médaillons et portraits en pied* : 520-521.

10. Nous nous permettons de renvoyer sur ces points à notre étude : "Mallarmé, poète et histrion", *Romantisme*, n°55, 1987 ; pp. 91-102.

mouvement et sens à l'ensemble de l'entreprise, il est encore et peut-être d'abord le principe actif d'un engagement moral inséparable de l'engagement esthétique et de ses moyens. Nous ne serons donc pas étonnés d'"entendre" l'impression générale émanée du livre de Léon Dierx s'exprimer ainsi :

"Délicate et haute, infiniment trop pour ne pas s'être soustraite de bonne heure à la ribote contemporaine, une Ame a, pour ainsi dire, tranché simplement le lien du Présent et défait son humanité en l'Histoire ; et ce qui reste, en la Nature. Mais ce sera comme il plaît aux songes, la Légende entière et passée et future de l'Homme, dont la grandiose abstraction, d'abord personnifiée par un miraculeux Adam, se dissipe à travers le nuage amoncelé par le temps, jusqu'à faire le nombre diffus et triste des races dernières. Souvenirs et prophétie ! Toute la Vision ! [...] Cependant, à une telle Ame, résolue en autant de choses et veuve de soi, n'est pas refusé le don suprême de se ressaisir ; et si quelque langueur natale bat et change l'inspiration en de beaux vers plaintifs et traînants, c'est en tant qu'un séculaire et granitique orgueil, inaccessible à la ruine, que se condense, au contraire, le sentiment quotidien de la vie". (689-690)

Pour Mallarmé le *concept* ou le *rythme* de l'oeuvre étudiée réside bien dans la tension qu'elle sait maintenir entre personnalité et impersonnalité, rigueur et langueur, nostalgie intime et "Vision" cosmo-historique : c'est juste après qu'il évoque "l'armature mystérieuse de l'oeuvre" en insistant sur la "symétrie" ainsi mise en jeu. Cependant l'entière réussite de Dierx tient d'abord à la qualité morale singulière de qui a su d'emblée et définitivement se "soustraire à la ribote contemporaine" : ce renoncement à toute facilité lui permet de développer "une âme non commune de poète, et complète : car elle est à la fois logique et sensible" (690). De la sorte il est clair que la qualité intrinsèque de l'oeuvre ne tient pas seulement à la valeur des options esthétiques de l'auteur mais tout autant à l'honnête vigueur des options morales liées à sa volonté de faire oeuvre : de ce fait "l'architecture une" et "impeccable en ses proportions" (502), lisible en toute oeuvre digne de ce nom, n'est pas séparable d'une certaine "plastique morale" (319) dont la qualité et la nature sont d'abord déterminées par l'engagement de l'auteur, "plastique" sur laquelle se moule l'oeuvre entière et qu'elle est pourtant *tout à fait seule* à pouvoir manifester. Ce n'est pas là en



effet vouloir donner le pas au prêche ou à quelque thèse éthique ou idéologique sur leur prétendu médium poétique, c'est seulement constater que les formes promues par l'art ne seraient en aucun cas ce qu'elles doivent être pour s'avérer esthétiquement efficaces si elles n'étaient pas d'abord de vivantes figures, porteuses de valeurs vécues et assumées, susceptibles d'enrichir l'attitude de l'auteur et du lecteur face à la vie et de donner sens aux "grandes poses humaines" (319). Car *le sens*, ouvert et toujours tenu tel par la matérialité même de l'oeuvre, bien qu'exerçant une indéniable influence morale, n'est jamais traduisible en préceptes rigides ou en notions univoques, rationnellement constituées, sauf à détruire l'art et sa force spécifique. Villiers de l'Isle-Adam, tel que le montre Mallarmé, nous en offre un parfait exemple dans et par la "plastique morale" de son oeuvre : en effet une singulière "symétrie" qui semble régir l'esprit et le coeur partage et pourtant renoue cette "âme" comme cette oeuvre dans la même exigence de véridicité :

Je voudrais, et aucune violation à l'égard d'écrits comportant le désarroi de hasards où ils se produisirent - faire, enfin, voir la plus parfaite symétrie d'âme qui fut jamais, ou cette dualité (l'éloge a cours) d'un songeur et d'un railleur ! (502)

Toutefois il serait vain de rechercher dans l'oeuvre de Villiers quels textes exactement peuvent relever du Rêve et quels du Rire, car ces deux "modes" se répondent et se nourrissent l'un l'autre "en secret" : le rapport entre ces principes est dialectique et cette dialectique constitue "l'architecture une" de l'oeuvre en même temps qu'elle en dessine la "plastique morale". Mallarmé éclaire lui-même par des citations (503-506) la nature de ce *rythme* littéraire singulier : la puissante satire ridiculisant toutes les procédures de mécanisation de la vie telle qu'elle se déploie par exemple dans *l'Eve future* (dont le texte est d'ailleurs dédié *Aux rêveurs* et *Aux railleurs*) est sous-tendue et amplifiée par la vision fantastique du rêveur idéaliste qui s'acharne à appréhender à travers l'automate ce que devrait être l'homme pour être enfin digne de sa noblesse native. De même les longues tirades ésotériques, idéalistes et mystiques d'*Axël* ne manquent pas de faire leur place au sarcasme et au rire amer de qui se force parfois à outrepasser sa foi réelle en l'idéal. Et il est évident que les "espiègeries" du sinistre docteur Tribulat

Bonhomme ne réussissent qu'à ouvrir sous ses pas (et sous les nôtres) les abîmes métaphysiques qu'il prétend ainsi nier. Une telle dialectique ne saurait donc ni s'apaiser ni se résoudre dans l'harmonie d'une synthèse, pas plus dans l'oeuvre que dans "l'âme" : l'*Idée* ou "*rythme entre des rapports*" qui laisse ainsi jouer ensemble ou "interagir" le rêve idéal et une raillerie souvent très noire donne un relief particulier à la "plastique morale" de l'oeuvre qui, de la sorte, incite moins à prendre un parti tranché qu'à réfléchir et à remettre en question toutes les réalités et toutes les valeurs trop assurées de leur légitimité ou de leur caractère absolu, avec pour seul impératif celui de chercher le *vrai* et de sincèrement le reconnaître. Mais cette même *Idée* est aussi de nature à déterminer l'attitude morale de l'homme dans les rencontres de sa vie quotidienne — car il est "le même partout, ou le seul, sur l'asphalte et dans sa nuée..." (484) — où il semble constamment viser à l'expression hyperbolique de sa *vérité*, celle-ci dût-elle étrangement vaciller entre le silence pudique d'un moi altier et secret et l'exhibitionnisme presque grotesque de celui qui se sent le devoir de témoigner de l'essentiel même aux dépens de ses forces vitales pour devenir enfin sincèrement l'image même de son "âme" :<sup>11</sup>

"J'avais raison, jadis, de me produire ainsi, dans l'exagération causée peut-être par l'agrandissement de vos yeux ordinaires, certes, d'un roi spirituel, ou de qui ne doit pas être ; ne fût-ce que pour vous en donner l'idée ?

Histrion véridique, je le fus de moi-même ! de celui que nul n'atteint en soi, excepté à des moments de foudre et alors on l'expie de sa durée, comme déjà [...]." (495)

La courte prosopopée où s'exprime le mieux ce désir d'apparaître et d'être connu enfin tel qu'en lui-même :

"M'a-t-il donc aperçu, celui-là, tel que je suis, en cet instant, selon mon âme ?" (482)

referme ainsi sur l'exigence d'une incalculable — mais concrète — rigueur le cercle de la vie et de l'oeuvre soumises à la même *Idée*, au même *travail*. Et cette honnêteté, cet engagement moral

---

11. Nous nous permettons de renvoyer sur ces points à notre étude : "Mallarmé, poète et histrion", *Romantisme*, n°55, 1987 ; pp. 91-102.

de portée indissolublement existentielle et esthétique, qui porte en avant et ensemble l'homme et le poème, est l'honneur des vrais poètes. Verlaine par exemple que la société bourgeoise rejeta pour ses vices divers et ses mauvaises manières est pour Mallarmé un "héros" du même type que Villiers : "ruisseau mélodieux" et inventeur d'une immortelle harmonie, il est pourtant aussi celui par qui le scandale arrive ; toutefois :

Scandale, du côté de qui ? de tous, par un répercuté, accepté, cherché : sa bravoure, il ne se cacha pas du destin, en harcelant, plutôt par défi, les hésitations, devenait ainsi la terrible probité. Nous vîmes cela, messieurs, et en témoignons : cela, ou pieuse révolte, l'homme se montrant devant sa Mère quelle qu'elle soit et voilée, foule, inspiration, vie, le nu qu'elle a fait du poète et cela consacre un cœur farouche, loyal, avec de la simplicité et tout imbu d'honneur. (511)

L'acharnement à ne vouloir donner de soi que le vrai ou le meilleur — toute anecdote écartée, tout hasard humilié — est le sceau de l'entreprise une et indivise du poète.

\*

Cependant ce *seul et unique procès de production et de signification*, fondant dès la décision initiale de faire oeuvre le texte et la vie sur la même revendication de *valeur*, bien qu'il ne puisse déployer à son niveau propre l'harmonie d'une véritable synthèse, semble convier l'auteur comme le lecteur à un dépassement, à la vision d'une Synthèse supérieure, atteinte dans et par l'assomption posthume de la Gloire. Le — trop — célèbre incipit du *Tombeau d'Edgar Poe* :

Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change....(70)

donne la formule de cette quasi apothéose : la mort puis le destin d'outre-tombe propre à l'œuvre et surtout au Nom permettent à l'individualité géniale d'ériger son identité majuscule. C'est là une conception de la Gloire, fière et absolue, que Mallarmé emprunte à Villiers de l'Isle-Adam (c'est de *La machine à gloire des Contes cruels*, nouvelle satirique d'ailleurs dédiée à Mallarmé, qu'est extraite la citation qui suit) :

“Au nom de Milton, il s'éveillera, dans l'entendement des auditeurs, à la minute même, l'inévitable arrière-pensée d'une oeuvre beaucoup moins intéressante, au point de vue positif, que celle de Scribe. - Mais cette réserve obscure sera néanmoins telle, que tout en accordant plus d'estime *pratique* à Scribe, l'idée de tout parallèle entre Milton, et ce dernier semblera (d'instinct et malgré tout) comme l'idée d'un parallèle entre un sceptre et une paire de pantoufles, quelque pauvre qu'ait été Milton, quelque argent qu'ait gagné Scribe, quelque inconnu que soit demeuré longtemps Milton, quelque universellement notoire que soit, déjà, Scribe. En un mot, *l'impression* que laissent les vers, même inconnus de Milton, étant passée dans le nom même de leur auteur, ce sera, ici, pour les auditeurs, *comme s'ils avaient lu Milton*.

“Lorsque ce phénomène est formellement constaté à propos d'une oeuvre, le résultat de la constatation s'appelle la gloire !” (482-483)

Le seul Nom devient ainsi le blason ou le chiffre éminent d'un individu et de son oeuvre : c'est le cas de celui de Villiers lui-même “qui venait conquérir tout avec un mot, son nom, autour duquel déjà il voyait, à vrai dire, matériellement, se rallumer le lustre...” (492) et, ici, le culte du nom ancestral se joint à l'amour du vocable pour tenter une “renaissance” qui serait d'abord transmutation de la noblesse héréditaire en noblesse littéraire c'est-à-dire en “gloire”. Mallarmé voit le même phénomène se produire autour des noms de Banville, “l'élue [...], cet homme au nom prédestiné, harmonieux comme un poème et charmant comme un décor” (521) et surtout de Tennyson :

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, la communiquant au passant ; il vole des pages grandes ouvertes du livre désormais vain : car, enfin, il faut bien que le génie ait lieu en dépit de tout et que le connaisse chacun, malgré les empêchements, et sans avoir lu, au besoin. (529-530)

C'est là un travail complexe et synthétique de métamorphose et de sublimation s'appliquant à l'impression globale émanée de l'oeuvre qui se trouve ainsi quintessenciée en un unique vocable comme en une seule image mentale : pour Tennyson, par exemple, c'est “la pensée d'une hautaine tendre figure, volontaire mais surtout retirée et avare aussi de tout dû, par noblesse, en une manière seigneuriale apportée dans

l'esprit ; ingénue, taciturne..." (530). Mais ce processus quasiment alchimique exige du temps et du recul (fût-il celui seul de l'écart géographique, comme dans le cas de Tennyson) et s'avère le plus souvent progressif : la personne physique de l'auteur ou sa dépouille mortelle voire son souvenir encore trop présent à l'esprit de ses contemporains et au cœur de ses amis offusquent facilement l'épanouissement de sa figure radieuse et désormais immortelle. Cette décantation nécessaire qui fera accéder l'élu à son identité de toujours est évoquée dans les portraits que trace Mallarmé de Verlaine et de Berthe Morisot, amis chers, trop proches encore et dont la présence persistante interdit momentanément à l'œuvre et au Nom de prendre leur légitime et spécifique essor. En ce qui concerne Verlaine, Mallarmé réaffirme ce qui est par ailleurs la thèse majeure du *Toast funèbre* (54-55) écrit en hommage posthume à Théophile Gautier : qu'il y a incompatibilité entre la gloire (comme la portée) de l'œuvre et l'opacité du tombeau voué à recueillir des restes mortels désormais anodins ou inutiles :

La tombe aime tout de suite le silence.

Acclamations, renom, la parole haute cesse et le sanglot des vers abandonnés ne suivra jusqu'à ce lieu de discrétion celui qui s'y dissimule pour ne pas offusquer de sa présence, sa gloire. (510)

Et dans l'attente de l'éclosion suprême la présence trop vive encore de l'auteur, trop voisine toujours de l'anecdote et de l'inessentiel, est décrite - dans le message prononcé par Mallarmé lors de l'enterrement (510-511), puis dans le *Tombeau* (71) composé pour le premier anniversaire du décès — comme suscitant d'outre-tombe une défense et illustration de la puissante rigueur esthétique et morale de sa vie créatrice ou comme attendant avec confiance dans le sein même de la nature le moment de la métamorphose en Soi-même. De même, préfaçant le catalogue de la grande rétrospective posthume des œuvres de Berthe Morisot, Mallarmé se dédouane ainsi de se consacrer d'abord et plus longuement à l'artiste qu'à l'œuvre :

Tant de clairs tableaux irisés, ici, exacts, primesautiers, eux peuvent attendre avec le sourire futur, consentiront que comme titre au livret qui les classe, un Nom, avant de se résoudre en leur qualité, pour lui-même prononcé ou le charme extraordinaire avec

lequel il fut porté, évoque une figure de race, dans la vie et de personnelle élégance extrêmes. (533)

Pourtant, sensible à la vigueur de la personnalité de Berthe Morisot dont il souligne l'intimidante prestance en même temps que le raffinement, la réserve désarmante en même temps que la bienveillante délicatesse, Mallarmé finit par appliquer à l'analyse de l'oeuvre un principe de partage analogue : "l'armature" des tableaux où s'affirme la "maîtrise" du peintre et l'"acuité" de la perception qu'ils proposent "jette[nt] le froid (535) malgré la "hantise de suggestions" alentour dans un "suspens de perpétuité chatoyante" (536) ; la féminité — chair et tissus, nu et toilettes — y exulte toutefois en "fluidité, nitidité" (537) malgré l'exactitude sous-jacente à l'apparente émulsion des formes. Une fois encore l'oeuvre et l'artiste ne dessinent sans doute à eux deux qu'une seule figure que le poète s'est ingénié à dégager et qui ne fut rien d'autre peut-être qu'une manière d'auto-portrait tendu par le créateur à autrui et à son temps :

Rappeler, indépendamment des sortilèges, la magicienne, tout à l'heure obéit à un souhait, de concordance, qu'elle-même choya, d'être aperçue par autrui comme elle se pressentit : on peut dire que jamais elle ne manqua d'admiration ni de solitude. (537)

Car le voeu de considérer, "indépendamment des sortilèges, la magicienne" a insensiblement conduit le critique à confondre les prestiges déployés par celle-ci et par ceux-là. Cependant cette oeuvre si personnelle et féminine, si intime malgré tout, rejoint la généralité de l'époque ; par delà les arcanes d'une personnalité comme "conceptualisée" par la dialectique lisible dans et par la matière même des toiles exposées, elle porte un témoignage universel, qui se dit et se lit sans concept et qui est situable et datable dans l'histoire de la peinture et de ses débats :

Plus, pourquoi — il faut regarder les murs — au sujet de celle dont l'éloge courant veut que son talent dénote la femme - encore, aussi, qu'un maître : son oeuvre, achevé, selon l'estimation des quelques grands originaux qui la comptèrent comme camarade dans la lutte, vaut, à côté d'aucun, produit par un d'eux et se lie, exquisement, à l'histoire de la peinture, pendant une époque du siècle. (537)

Mais si l'oeuvre, rassemblant comme le tout de la vie oeuvrée-oeuvrante selon le double principe contradictoire d'une universalité sans concept et d'une individualité produisant esthétiquement son "concept", peut se donner ainsi pour le "miroir" d'une "âme" — grâce à l'essentiel et poignant désir de véridicité qui fut aussi celui de Villiers de l'Isle-Adam : "M'a-t-il aperçu, celui-là, tel que je suis, [...] selon mon âme ?" — en même temps que pour celui d'une époque, l'oeuvre et l'homme métamorphosés en un seul et même Nom ne deviennent-ils pas en quelque sorte, sous la forme d'un auto-portrait tendu à l'éternité, l'image de l'homme se mesurant avec le monde et avec l'être par l'esprit et par la puissance créatrice du verbe, de la couleur et des formes ?

\*

Une fois encore, bien-sûr, il convient de citer le nom de Poe qui est, pour Mallarmé, le Nom par excellence : celui du "prince spirituel de cet âge" (225), déjà considéré par Baudelaire comme "un des plus grands héros littéraires", et, par delà tout portrait banalement mécanisé comme par delà l'époque qu'ainsi il transcende, ce dernier projette hors temps un auto-portrait absolu qui est un véritable aérolithe de l'Esprit :

Cependant et pour l'avouer, toujours, malgré ma confrontation de daguerréotypes et de gravures, une piété unique telle enjoint de me représenter le pur entre les Esprits, plutôt et de préférence à quelqu'un, comme un aérolithe ; stellaire, de foudre, projeté des desseins finis humains, très loin de nous contemporanément à qui il éclata en pierreries d'une couronne pour personne, dans maint siècle d'ici. Il est cette exception, en effet, et le cas littéraire absolu. (531)

"Issu stellaire", *Idée* quintessenciée et *rythme* parfait, Edgar Poe, Nom et Œuvre, s'arrache à la finitude et son individualité conceptualisée rejoint d'emblée, grâce au "despotisme" (226) du génie, l'universalité sans concept d'un Cosmos spirituel - Mallarmé songe peut-être ici au visionnaire d'*Euréka*. Mais c'est la seule fois où notre poète critique célébrera, avec un idéalisme digne des *Mages* de Victor Hugo, un triomphe sans mélange (sans doute amplifié par la distance géographique qui contribue au légendaire !) : par opposition au

tombeau - et au *Tombeau* (70) - de Poe qui figurent l'aérolithe ci-dessus mentionné, "le noir roc courroucé" (71) destiné au buste et au monument de Verlaine se refusera encore à fixer les traits d'un destin mal dégagé de sa gangue anecdotique. Villiers de l'Isle-Adam, lui-même, qui, par son allure et son verbe, "évoqua, quelques soirs, du geste l'Ombre tout silence" de Poe (531), offrira à la méditation de son portraitiste, plutôt qu'un "cas littéraire absolu", une destinée seulement "tangente" à l'histoire de l'époque : ce contemporain "déplacé" propose, en effet, en modèle à celle-ci des valeurs venues d'autres siècles, et de la confrontation, de la surprise doit naître *le sens* de cette oeuvre et de l'époque :

Si ! à considérer l'Histoire il avait été ponctuel, devant l'assignation du sort, nullement intempestif, ni répréhensible : car ce n'est pas contemporanément à une époque, aucunement, que doivent, pour exalter le sens, advenir ceux que le destin chargea d'en être à nu l'expression ; ils sont projetés maint siècle au-delà, stupéfaits, à témoigner de ce qui, normal à l'instant même, vit tard magnifiquement par le regret, et trouvera dans l'exil de leur nostalgique esprit tourné vers le passé, sa vision pure. (496)

L'écart, le recul intrinsèque ainsi apportés à la saisie réflexive de la contemporanéité par un tel "passant considérable"<sup>12</sup> relativisent, aux yeux du lecteur, sensible au mouvement dialectique du Rêve et de la Raillerie, l'image de l'époque qu'il déchiffre dans ce "miroir" particulier. Mais en même temps cet effet de "tangence" risque de fragiliser ou de rendre difficilement "pensable" la position de celui qui ici prend la parole pour revendiquer, avec un orgueil parfois souverain, un point de vue suprême. Car l'élan ambivalent envers le monde propre à Villiers et dont nous avons déjà décrit le *rythme* est lié d'une part à un "afflux de splendeur en dedans" (496) et d'autre part à un sentiment d'exil, de "retranchement" voire de déréliction qui résultent en fait d'une situation plutôt *historiale* (comme le dirait Heidegger) qu'historique, c'est-à-dire d'une situation où le poète est directement tributaire du mouvement propre à l'histoire de l'Être, — occulté, oublié mais tenace —, et

---

12. L'expression est appliquée par Mallarmé à Rimbaud (512) mais semble mieux convenir à Villiers de l'Isle-Adam car Rimbaud se trouve réduit par le poète critique à un "cas personnel", à l'antithèse de Poe en quelque sorte !



comme délié du cours ordinaire des événements humains. Gardant mémoire plus ou moins ténébreuse de l'Être toujours-déjà enfoui — enfui —, le poète ou le penseur se sent et se sait *potentiellement* riche et puissant, nourri de l'intérieur, *mais formellement dépossédé* parce que l'Être ainsi thésaurisé en lui — c'est là certainement l'un des sens du "trésor" exhumé dans *Axël* — n'a point de valeur fiduciaire dans le monde des étants. De la sorte, le poète est garant, *mais sur son seul moi oeuvrant-et-oeuvré*, de la *présence absente* de l'Être dont il se doit de manifester presque en même temps et d'un même geste la force et le retrait. Et le témoin privilégié qu'est Mallarmé se trouve alors placé devant un paradoxe qui tient au mystère de l'"individualité" du poète — ou "poïètès" — soumise à une espèce de "démon littéraire" : apparemment incapable de sortir de soi, Villiers est pourtant susceptible de prodiguer à partir de son seul fonds des richesses qu'il ignorait posséder et qui sont l'or même de son intériorité :

Le démon littéraire qui inspira Villiers de l'Isle-Adam, à ce point fut-il conscient ? par éclairs, peut-être ne voulant effrayer, avec un déploiement de ses suprêmes conséquences, qui il marque, tout de suite ; mais je sais bien, avec mon sens de témoin d'un destin extraordinaire, que personne jamais ne présenta, approché, ici raconté, le caractère de l'authentique écrivain, à part, ne sachant que soi, ou même l'ignorant afin d'en tirer pour sa propre stupeur superbement le secret, comme ce camarade. (481)

Un tel acte superbe — qui est à la fois celui de l'écrivain et celui du causeur étincelant et magique — seul à même de mettre au jour l'essentiel encore insu, et dont nous avons déchiffré à travers les propos attribués à Villiers l'hyperbolique excès, est à chaque fois un engagement de tout l'être puisant dans les réserves du *moi* le plus profond pour "pro-duire" et se produire tel qu'en lui-même. Et ce faisant Villiers s'épuise, non parce qu'il dilapiderait inconsidérément des richesses *personnelles* enfouies en lui — ces dernières n'existent que dans et par l'acte qui les porte à la lumière et sont quasiment *impersonnelles* — mais parce que le poète exténue ses forces vives à vouloir tenir la promesse non formulée que tout artiste a toujours-déjà faite à l'Être :

[...] c'est, ce jeu insensé d'écrire, s'arroger, en vertu d'un doute — la goutte d'encre apparentée à la nuit sublime — quelque devoir de tout recréer, avec des réminiscences, pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude). (481)

L'on pourrait dire aussi (mais en termes plus idéalistes), comme Mallarmé parlant de Théodore de Banville et définissant l'art de ce dernier, que "*la divine transposition, pour l'accomplissement de quoi existe l'homme, va du fait à l'idéal*" (522) et une telle "re-création" du monde est donnée pour le devoir ontologique de l'homme. Mais "tout recréer" c'est aussi se (re)faire et se défaire soi-même : devant sa toile, devant la page, *et à chaque fois*, l'artiste se fait, se refait, se défait, toujours même, toujours neuf, toujours à venir, *s'exprimant* tout entier. Ainsi Manet dont Mallarmé fut également le "témoin quotidien" et attentif :

[...] en l'atelier, la furie qui le ruait sur la toile vide, confusément, comme si jamais il n'avait peint — un don précoce à jadis inquiéter ici résumé avec la trouvaille et l'acquit subit : enseignement au témoin quotidien inoubliable, moi, qu'on se joue tout entier, chaque fois, n'étant autre que tous sans rester différent, à volonté. (532)

Ce "Jeu suprême" et le "doute" (ou l'incertitude) qu'il induit sont graves en effet et difficiles à vivre : ils exigent en particulier que l'on maintienne la différence ou la réintroduise sans cesse à l'intérieur même du *soi*, apparemment "un", pour échapper à toutes les prétentions indues, aux scléroses et à l'autosatisfaction pire que la mort, pour entretenir la virginité experte de l'"œil" et de la "main", l'allure inouïe du vers et du verbe nominateurs :

[...] l'œil doit oublier tout ce qu'il a vu d'autre et tirer une leçon nouvelle de ce qui se présente à lui. Il doit laisser de côté ses souvenirs, voir seulement ce qu'il regarde, et cela comme pour la première fois ; et la main doit devenir une abstraction impersonnelle, guidée par la seule volonté, oublieuse de toute habileté antérieure.<sup>13</sup>

---

13. Mallarmé : "Les impressionnistes et Edouard Manet", traduit de l'anglais par Marilyn Barthelme, *Nouvelle Nouvelle Revue Française*, 1er août 1959 ; p. 378.

“Comme pour la première fois... et... devenir une abstraction impersonnelle”, tels sont les impératifs pour que l’on puisse vraiment dire du peintre comme du poète, ainsi que le fait Mallarmé à propos de Manet : “il peint la vérité”<sup>14</sup>. L’on comprend toutefois que l’épuisement puisse guetter et la fatigue et le découragement car l’Etre ainsi sollicité dans sa prime fraîcheur et son *vrai* ne se “donne” pas, il faut comme l’enlever de haute lutte et l’“incertitude” domine le plus souvent en ce qui concerne l’effectivité du résultat. Le “moi” de l’artiste, rejoignant en quelque sorte “l’impersonnalité du type”, se trouve ainsi soumis à la plus rude des ascèses car il doit éradiquer l’ensemble de ses certitudes et de ses savoirs, abdiquer ses particularités ou curiosités propres pour ne plus laisser subsister au cœur de lui-même, non moi et pourtant moi encore, que le rayonnement puissant mais comme négatif d’un *trou noir*, foyer d’énergie intense mais inverse, irradiant mais aussi se détruisant. La décision comme la volonté de faire oeuvre impliquent cette intime exténuation en totale contradiction avec les richesses qu’elle permet de mettre au jour *pour les autres* car pour l’artiste intégralement digne de ce nom, à tout moment, l’appel de l’Etre, l’appel à l’Etre demeurent entiers, que ce soit sur le mode de l’exultation ou de la dérélition : l’artiste vit et meurt insatisfait malgré les soubresauts de son orgueil sans cesse exténué mais toujours comme au centre de son *moi oeuvrant-et-oeuvré* :

Un à un, chacun de nos orgueils, les susciter, dans leur antériorité et voir. Autrement, si ce n’était cela, une sommation au monde qu’il égale sa hantise à de riches postulats chiffrés, en tant que sa loi, sur le papier blême de tant d’audace —je crois, vraiment, qu’il y aurait duperie, à presque le suicide. (481)

Réécrire la loi de l’être et du monde ou plutôt l’*inventer* en la faisant accéder à l’expression qu’elle n’atteint pas en elle-même, qu’elle ne trouvera nulle part ailleurs que dans l’activité créatrice humaine qui refait le monde en s’y soumettant et en le soumettant à ses métaphores : activité capitale et redoutable qui charge les épaules de l’homme, et celles de l’artiste éminemment, d’une terrible responsabilité dont Mallarmé eut

---

14. Ibidem : p. 381.

toujours pleine conscience. Dans le jeu cosmique de l'Être il faut en effet faire un choix ontologique : ou bien l'homme s'en remet à Dieu et il lui sacrifie ou lui dévoue l'ensemble de ses désirs impuissants comme de ses potentialités créatrices, ou bien l'homme joue pour sa part et en personne — dans son intégrité et son intégralité de personne — le jeu de l'Être et du Néant, le jeu du monde et de sa loi à toujours réécrire, c'est bien-sûr à ses risques et périls. Le choix des vrais poètes et de ceux qui se fient à eux en partant sur leurs traces est celui du risque créateur qui les place dans l'ouvert sans autre garant que celui de leur *moi oeuvrant et oeuvré* ; ceux qui refusent et Dieu et l'Art se vouent d'eux-mêmes au Néant, à une existence de suicidé vivant : Mallarmé concluait déjà ainsi son article sur Léon Dierx de 1872 :

L'âme, tacite et qui ne suspend pas aux paroles de l' élu familial, le poète, est, à moins qu'elle ne sacrifie à Dieu l'ensemble impuissant de ses aspirations, vouée irrémédiablement au Néant. (694)

\*

Pour Mallarmé s'essayant au "portrait littéraire", l'"intersection" entre le texte et la vie de tout créateur digne de ce nom est telle que les deux ensembles tendent à se recouvrir et l'"articulation" entre l'homme et l'oeuvre est bien le fruit d'un *travail* dialectique qui prend en un seul *rythme* et tisse ainsi ensemble l'écriture et le vécu. De la sorte il met au jour la problématique paradoxale propre à l'artiste oeuvrant mais aussi oeuvré : fondant son entreprise sur les ressources apparemment les plus intimes de son individu, ce dernier est en fait appelé à "tenir" dans sa vie et dans son oeuvre un équilibre difficile entre la généralité de l'Être — la richesse d'une matière qui s'offre en se dérochant — et les particularités d'une démarche personnelle. Le poète critique nous a ainsi proposé, avec une vraie minutie et un goût de la symétrie qui l'a parfois fait ranger du côté d'un certain structuralisme, quelques exemples, à ses yeux éminents ou chers, d'"individualités conceptualisées" dans et par le travail de l'oeuvre : l'"armature mystérieuse" ou "l'architecture une" s'appuyant sur une "plastique morale" vivante et singulière, qu'elles confirment et renforcent, pour composer un ouvrage susceptible de plaire "universellement et sans concept"... Mais,

ce faisant, Mallarmé est conscient qu'une réelle incomplétude, qu'une insatisfaction vraie sous-tendent les "*grandes lignes*" des destins significatifs qu'il a ainsi redessinés pour nous ; il sait que, malgré la variété des styles et des rythmes, une étrange simplicité, une intimité sans fond(s) et une communauté sans amarres lient ceux dont l'impossible vocation ontologique de "chanteur" est de "pro-duire" quand même la loi du monde et de l'être :

Ce qui lie les écrivains entre eux, se tient au-delà de l'éloge, en retrait, au plus intime et au plus silencieux de leur être. Là réside leur proximité, au coeur d'une aventure qui annule leurs différences.<sup>15</sup>

Serge MEITINGER  
*Faculté des Lettres et des Sciences humaines*  
*Département de Lettres Modernes*  
*Université de La Réunion*

---

15. Edmond Jabès : "Extrait d'une allocution prononcée au cours d'une journée consacrée à P. P. Pasolini, à Milan, le 2 mai 1983" in *Le Livre des Marges*, Livre de Poche, coll. Biblio-Essais, Hachette : Paris ; 1987 ; p. 187.