



HAL
open science

Un exercice de lecture : Petit air, I, et Petit air, II, de Mallarmé (approche de la poésie moderne)

Serge Meitinger

► To cite this version:

Serge Meitinger. Un exercice de lecture : Petit air, I, et Petit air, II, de Mallarmé (approche de la poésie moderne). *Expressions*, 1994, 04, pp.117-134. hal-02399808

HAL Id: hal-02399808

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02399808>

Submitted on 9 Dec 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.

UN EXERCICE DE LECTURE :
PETIT AIR, I ET PETIT AIR, II
DE MALLARME
 - Approche de la poésie moderne -

Par Serge MEITINGER

Je voudrais convier ici à un travail de lecture, limité puisqu'il ne concernera que deux petits textes de Mallarmé. Mais mon ambition est plus large que la seule approche de ces textes.

Je souhaite inviter à un "exercice" qui va sans doute contraindre à une certaine gymnastique intellectuelle et qui n'aboutira pas forcément à une interprétation au sens classique du terme. Il s'agira plutôt de mettre en évidence les problèmes posés par la lecture de Mallarmé et qui sont désormais ceux que pose toute la lecture de la poésie moderne. Aux alentours de 1870 il s'est passé quelque chose dans la poésie française dont on trouvait déjà le signe chez Nerval et Baudelaire. Mais ce que l'on a pu appeler "la révolution du langage poétique" s'est cristallisé surtout autour des noms de Mallarmé, Verlaine, Lautréamont, Rimbaud. Cette rupture, entraînant un maniement inédit du langage, exige du lecteur de poèmes un tout autre effort que celui qu'il pouvait consacrer à la lecture des romantiques ou même des parnassiens. Je présenterai les données et les conséquences de cette rupture en deux temps : d'abord à travers le commentaire de quelques-uns des aphorismes critiques (les tout derniers) du vaste archipel intitulé *Crise de vers* et que Mallarmé ne cessa d'augmenter, de peaufiner et d'ajuster entre 1886 et 1896 (j'y ajouterai seulement un paragraphe emprunté au premier texte de *Crayonné au théâtre*); ensuite dans et par le parcours des deux poèmes que j'ai choisis parce qu'ils enduisent en leur mouvement intime une prise de conscience réflexive sur leur propre jeu - il me semble, en effet, que Mallarmé s'y amuse avec son propre texte pour donner à son lecteur une leçon sur le dire et le lire propres à la poésie moderne.

Mallarmé est sans doute le premier à établir de façon aussi tranchée une opposition entre le langage ordinaire, voué à la communication et à l'échange, et le langage poétique ou littéraire:

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Ce fragment ne fait que poser la séparation entre "brut" et "essentiel" et la donne pour moderne, pour contemporaine : elle présente quelque chose de neuf en effet. C'est dans le fragment suivant que le contenu de la formule s'éclaire :

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

L'état "brut ou immédiat" de la parole se trouve défini comme le propre du langage de tous les jours (voire d'une certaine littérature au sens vulgaire du terme). La plupart des modes de la communication verbale se trouvent ainsi recensés : "narrer" renvoie au récit, "enseigner" au discours (de tendance didactique ou persuasive), "décrire" à la restitution exacte du donné par le verbe. Toutes ces activités de parole n'utilisent le langage qu'en termes d'échange c'est-à-dire que chaque mot doit avoir un sens unique voire univoque, le plus restreint possible et le plus clair pour tous. Échanger des mots c'est donc comme échanger des pièces de monnaie : la valeur fiduciaire du terme employé est parfaitement acquise et personne ne se trompe. L'on peut ainsi parler sans avoir même à penser ce que l'on a à dire et, à la limite, le mot remplace la chose - c'est un mot pour une chose - tout comme la chose pourrait sans peine venir prendre la place du mot. Telle est l'humble condition - mais bien nécessaire - du langage ordinaire qui nous sert à nous entendre les uns les autres : le mot y est voué à s'effacer devant la chose nommée, objet ou état du monde, fait, relation humaine ou sentiment. C'est pourquoi Mallarmé emploie l'expression d'"universel reportage", qu'il faut entendre en son sens journalistique bien sûr mais aussi comme "ce que l'on rapporte" : le langage ordinaire ne fait que "rapporter" ce qui lui est donné par le réel et s'évanouit. Et Mallarmé reproche à la majorité des écrits de son temps de s'en tenir à un tel "reportage". Il va leur opposer, en deux aphorismes devenus célèbres, la conception qu'il se fait de la "littérature", usant du terme en un sens plus strict et plus exigeant. Nous nous orientons ainsi vers la compréhension de ce qu'est l'état "essentiel" de la parole, lequel transparait aussi dans la manière dont les deux fragments suivants disent ce qu'ils ont à dire :

A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.

Il s'agit toujours "de transposer un fait de nature" : ce serait une erreur que de couper le langage selon Mallarmé de toute référence naturelle, de toute référence au monde. Mais le mouvement du verbe par rapport au monde n'est plus celui d'un chassé-croisé où le mot se fait le représentant de la chose, cette dernière pouvant à tout moment reprendre sa place et disqualifier le mot : la transposition poétique produit, en effet, la "presque disparition vibratoire" de l'objet nommé - qu'il soit réel ou imaginaire, fait ou sentiment - et c'est l'objet qui s'évanouit en tant que tel - non plus le mot - en passant tout entier dans la dimension vibratoire du langage. Il y a là une métamorphose qui fait que la réalité brute, dans sa matérialité solide, pondéreuse, opaque également, se trouve, selon le terme baudelairien, "volatilisée", pulvérisée. Les mots retiennent bien quelque chose de la réalité et des faits - ce n'est pas là un langage qui fonctionne pour lui même, de manière autotélique comme voulaient le faire croire, il y a peu, des disciples trop zélés de Jakobson. Le langage continue bien à renvoyer au monde mais sur le mode de l'"allusion", de l'"évocation", de la "suggestion" (tous termes mallarméens) et les qualités de l'objet, les qualités du monde ne sont retenues qu'à l'état d'indices ou de traces qui ne sont plus directement matérialisables. De la sorte, pour Mallarmé, écartant comme une "gêne" tout "proche ou concret rappel", on nomme moins un être ou un objet concrets qu'on n'en sent "émaner la notion pure". Le poète fait surgir, dans et par le jeu du verbe, des qualités ou des attributs impondérables, des rapports ténus et subtils que la vie quotidienne ne permet pas d'appréhender : on pourrait définir cet effet ou cette émergence comme une sorte de *halo* de significations en suspens qui se donne pour tel mais qui peut faire accéder, bien que d'une façon toujours allusive, potentielle, à l'être même de ce qui est . Un tel *halo* n'est pas là pour remplacer le monde ou s'en faire l'expression : il en propose une *impression*, essentielle bien que souvent fugace. Un correspondant assez exact du travail mallarméen sur le mot peut se trouver dans la peinture impressionniste qui, à peu près à la même époque, bouleverse le sens visuel de celui qui regarde un tableau. Le spectateur n'y voit pas les choses dans leur matérialité brute ou leur exactitude géométrique, il devient sensible aux jeux de lumière et de couleurs, à leurs infinies nuances et passages et touche mieux de la sorte à l'essence vive d'un instant du monde. De même les mots chez Mallarmé, plutôt que de saisir les objets, en dégagent une musique qui nous les donne tout en les écartant, en les mettant proprement hors de portée. Ainsi de la fleur quand on en profère le nom :

Je dis : une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

Ce passage est très célèbre et il a fait déjà couler beaucoup d'encre... Mais, pour le mieux comprendre, il faut aussi tenir compte de sa dimension énonciative : elle possède en effet une évidente qualité performative. Ici le texte dit non seulement ce qu'il a à dire mais encore il fait en disant, il produit par sa propre profération l'effet qu'il analyse. Laissons-nous donc porter par l'écho de cette voix qui dit : une fleur! D'abord le seul fait de dire : une fleur! fait s'évanouir toute fleur réelle et, quand bien même la fleur serait là devant nous, le simple fait de la nommer l'écarterait, la ferait oublier : "hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour". De plus le mot de "fleur" a, par rapport aux noms d'espèces, une vertu généralisante. Il ne s'agit pas ici d'une plante botaniquement répertoriée et définie par son nom, rose, dahlia, hortensia...: la fleur produite par la profération du mot paraît "en tant que quelque chose d'autre que les calices sus". Mais que se passe-t-il donc alors? Quel type d'être apparaît-il? Le poète dit : "musicalement se lève" : l'aspect vibratoire, le phénomène vocal semblent premiers. L'être qui "se lève" est un mouvement de parole, un tissu de sonorités qui tend vers une harmonie et une organisation analogues à celles de la musique. Et cet être Mallarmé le dit, en une apposition décisive, "idée même et suave". Beaucoup de commentateurs ont voulu y voir une résurgence de la théorie platonicienne et de la tradition idéaliste : nommer une chose serait en quelque sorte en dégager l'essence éternelle et immuable. Mais, outre que c'est attribuer au poète un idéalisme plutôt sommaire, c'est faire fi de la "suavité" reconnue à la dite "idée" : l'adjectif "suave" renvoie au domaine sensuel et sensoriel et à une beauté qui passe par l'agrément des sens. L'être qui naît de la profération poétique du mot a des qualités premières de musicalité et de sensualité, sa beauté n'est ni abstraite ni arrêtable dans une essence substantielle et fixe. Pour comprendre la nature de l'"idée" qui ici se produit, il faut, je crois, reprendre la notion de *halo* telle que je l'ai définie plus haut comme irradiation d'un faisceau de qualités impondérables, immatérielles et difficiles à saisir, à réduire, qui viennent toutes ensemble et qui s'imposent, comme une essence flottante mais vive. Proférer le vocable : une fleur! (avec la note exclamative qui convient), c'est faire venir sans la figer toute la riche tradition de la fleur dans la vie comme en poésie ; c'est ouvrir une gamme de qualités virtuelles bien qu'encore indéfinies (couleurs, formes, parfums), effleurer sans s'y arrêter les tonalités diverses mais concurrentes de la fraîcheur, de la beauté, de l'éclat, de la fragilité et de l'éphémère...Et ainsi "l'absente de tous bouquets" ne cesse de venir à nous dans sa vérité même - bien qu'elle demeure toute virtuelle. Mais désormais, pour Mallarmé, la virtualité n'est plus dévalorisée - dévaluée- par rapport à la réalité commune qui tend à faire du

langage une monnaie univoque. Résumant et confirmant son propos, le poète l'affirme dans l'aphorisme suivant :

Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.

Ici Mallarmé oppose (et jusque dans le signifiant) "fonction" et "fiction" : l'aspect "représentatif" du langage s'efface en poésie devant la "virtualité" propre à un "dire" qui est bien l'état essentiel de la parole. Le mode de nomination ci-dessus défini discrédite la manière traditionnelle de "lire" la poésie, manière qui convient très bien aux poèmes de Victor Hugo ou à ceux des parnassiens. Traitant le poème de la même façon que le roman, la conscience lisante cherche à savoir ce que le poète nous dit de quelque chose qui serait déjà arrivé, de quelque chose qui existerait déjà, à considérer en son sens propre ou en un sens symbolique ; le texte ne ferait que "rapporter" quelque événement antérieur à sa propre profération. (Cette tendance est encore contemporaine - c'est la tendance "naturelle" du lecteur ordinaire - mais, si l'on continue à lire de la sorte, l'on ne comprendra pas Mallarmé.) Quand celui-ci dit : une fleur! la présence virtuelle ainsi ouverte, la "fiction" sont strictement contemporaines de la profération et ne trouvent de lieu qu'en elle. L'existence de fleurs effectives précédant, accompagnant ou suivant le moment même de la nomination n'en explique ni n'en justifie en rien la teneur ou l'effet. Désormais il faut au lecteur être attentif aux modalités subtiles du "dire", à la façon dont ce dernier fait venir ce qui, en lui, *apparaît*, parce que cela est créé pour la première fois et pour une fois unique. Le poème ne se fonde plus sur un hypothétique passé dont le texte nous rendrait témoignage mais il produit dans le moment même du "dire" un événement qui n'a pas encore existé et qui n'existera peut-être jamais plus. C'est là un type de présence extrêmement énigmatique et que la philosophie classique a l'habitude de balayer d'un revers de main, rejetant de tels effets du côté de l'irréel. De fait, pour une telle pensée, tout ce qui est potentiel ou virtuel n'est pas réel ; la potentialité n'étant pas l'acte, quand on parle d'être, on en exclut ce qui reste potentiel. Pourtant, pour apprécier Mallarmé et tout le mouvement de la poésie comme de l'art modernés à leur juste mesure, il faut penser avec conviction que ce n'est pas parce que l'art nous propose des êtres seulement potentiels que ces derniers n'existent pas. *Ils ont au moins un certain mode d'existence qui est celui de leur matériau - mots, sons, formes, matières, couleurs...- et quelque chose se produit et "ek-siste" de par la pure et simple manifestation esthétique d'une forme dynamique qui est aussi un avènement.* Bien sûr un seul mot, même proféré sur le mode essentiel, ne suffit pas créer un événement durable et Mallarmé situe bien la vraie dimension de la manifestation poétique : il évoque dans le tout dernier aphorisme de *Crise de vers* la puissance

propre à la prosodie, seule apte à ouvrir le monde du poème - c'est là l'un des plus beaux hommages que Mallarmé ait jamais rendu au vers, mais nous pourrions l'élargir au poème :

Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole : niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.

De par le jeu de la nomination essentielle naît un danger, celui que chacun des halos de sensations et de qualités diffuses suscité par les mots ainsi proférés ne s'impose pour lui-même, éclipsant ou gauchissant les valences propres à ses voisins, et n'introduise trop d'aléatoire dans le jeu ouvert des rapports suggérés, faisant à terme éclater le texte. C'est ici que le vers - ou la prosodie en général (Mallarmé ne dit-il pas que "toutes les fois où il y a effort au style, il y a versification" ?) - remplit un rôle régulateur : grâce à sa métrique (sa mesure), ses accents, ses césures, grâce aux rimes, assonances ou allitérations, il permet de faire tenir ensemble les mots et constitue entre eux un réseau qui, sélectionnant certaines valences, en occultant d'autres, oriente vers un sens qui sans être univoque présente une suffisante unité d'impression. L'image utilisée ailleurs par Mallarmé pour dire ce mode d'unité dynamique est celle de la réfrigérence propre aux pierres précieuses savamment taillées de façon à ce que les scintillements ou les reflets produits par les diverses pointes et arêtes convergent, en une unique lueur, vers un point insaisissable mais visuellement prégnant. Le poème également joue ce rôle, à un niveau supérieur d'intégration et d'organisation. De la sorte, l'effet verbal, fortement suggestif et "comme incantatoire", donne une impression de nécessité interne et contribue à une appréhension inédite de "l'objet nommé" dont "la réminiscence" ouvre pourtant sur la "surprise" d'un monde inouï, encore insu ou "invu". Il y a ici un apparent paradoxe, puisque le poète, mettant l'accent sur la nouveauté radicale du propos poétique, évoque encore "la réminiscence" d'un "objet nommé" c'est-à-dire un référent potentiellement antérieur au texte. Mais s'il est évident que tout rapport au monde n'est pas coupé, désormais les modalités et le moment de la "présentation" verbale en acte l'emportent sur la "représentation" différée de l'objet. Et, parce que le présent de l'énonciation, le temps du dire tendent à coïncider avec celui du dit, parce que les mots tendent à se présenter d'abord "en personne", une forte analogie entre le monde du poème et celui du théâtre se trouve mise en lumière. C'est pourquoi je souhaite compléter les quelques aphorismes empruntés à *Crise de vers* par un paragraphe de *Crayonné au théâtre* qui, à mon avis, permet le passage du théâtre au poème et induit un nouveau regard sur la poésie :

Il est (tisonne-t-on), un art, l'unique ou pur qu'énoncer signifie produire : il hurle ses démonstrations par la pratique. L'instant qu'en éclatera le miracle, ajouter que ce fut cela et pas autre chose, même l'infirmera : tant il n'admet de lumineuse évidence sinon d'exister.

Ce soir-là, Mallarmé, n'ayant rien vu qui pût l'intéresser au programme des salles parisiennes, est resté près de son feu et le spectacle de l'âtre embrasé le fait rêver au théâtre et à sa puissance propre. Mallarmé est ébloui par le phénomène théâtral - il l'estime essentiel, supérieur - parce que c'est un art qui n'a pas, de fait, à se justifier par rapport à quelque présence antérieure que ce soit : sur scène, dans le présent où communient acteurs et spectateurs, le simple fait de dire et de présenter les choses atteste qu'elles sont bien là et qu'elles "existent" (bien que ce ne soit pas sur le mode substantiel de l'ontologie classique). Et le poème pour Mallarmé devrait aller du côté du théâtre. Comme toute pièce représentée, le poème ouvrirait un moment unique de présent et de présence où les choses viendraient d'elles mêmes dans l'acte même d'élocution ou de déchiffrement sans que l'on ait à chercher un garant dans la réalité antérieure à l'"instant" de la lecture. L'acte qui consiste à lire un poème serait alors analogue à celui qui consiste à assister à une représentation théâtrale : quand nous allons voir une même pièce plusieurs fois de suite, c'est toujours la même et ce n'est pourtant pas la même. L'événement n'est pas identique de jour en jour malgré les apparences et nous n'entendons ni ne voyons tout à fait les mêmes choses : la présentation en a changé (jeu des acteurs, rythme et phrasé, circonstances matérielles) et nous avons changé, ne serait-ce que d'humeur ou d'acuité perceptive. Et, de même, -c'est une manière d'idéal pour Mallarmé- le poème devrait offrir, lui aussi, un *événement unique* à vivre dans et par le temps de la lecture. Reprenant plus tard le même poème, nous ne lisons pas tout à fait la même chose, nous avons changé et le texte a changé -non dans sa matérialité imprimée - mais dans la façon dont s'actualisent pour nous *les halos de sens* en suspens dont la muante convergence ne produit plus la même lueur globale. (C'est sans doute pourquoi Mallarmé lui-même n'a cessé de réécrire les mêmes textes tout au long de sa vie. Étant son premier lecteur et se relisant périodiquement, souvent il ne retrouvait plus la forme de l'événement précédemment produit qui, alors, à ses yeux, n'était plus pertinent. Aussi le corrigeait-il et il suffit parfois d'une virgule ou d'un seul mot pour faire basculer le texte-événement qui devient tout autre. Ainsi à partir de l'ancien, le poète peut créer de l'inouï et appeler, dans son sillage, son lecteur à une lecture inventive et sans cesse renouvelée.)

L'analogie avec le théâtre - qui clôt et déborde des remarques théoriques, peut-être un peu trop abstraites mais, à mes yeux, nécessaires pour appréhender le statut nouveau du langage dans la poésie moderne - nous sera

précieuse pour envisager la lecture des deux textes choisis en exemple. Dans ces deux poèmes, Mallarmé est manifestement conscient de ce que je viens d'exposer : il joue sciemment avec un événement qu'il prend un malin plaisir à faire surgir du texte même alors qu'on aurait tendance à le chercher encore dans une antériorité d'ailleurs mal définie. L'on dit couramment qu'il faut un prétexte au texte mais ici le prétexte est le produit du texte qui est la seule origine de l'événement ainsi ouvert. Dans *Petit Air I*, l'avènement d'une présence surgissante a lieu dans le distique final et le poème crée cet événement avec une efficacité que j'essaierai de démontrer tout comme j'essaierai de caractériser la qualité de l'événement. Dans *Petit Air II*, le surgissement inédit est au début puis le doute semble s'instaurer aux yeux du poète lui-même sur la qualité de (la) présence ainsi suggérée et le poème nous offre une remise nettement réflexive de sa propre teneur (ce qui le rend plus abstrait). Ces deux textes sont, d'autre part faciles à mettre en parallèle du point de vue de leur structure ; ce sont deux petits sonnets irréguliers en heptasyllabes présentés, comme Mallarmé aime parfois le faire, sur le mode élizabéthain propre aux sonnets de Shakespeare ; c'est-à-dire en trois quatrains suivis d'un distique (ce qui bafoue les règles héritées du sonnet à l'italienne où le distique se trouve à l'orée des tercets). Généralement chez Mallarmé, qui utilise dramatiquement la structure du sonnet, ce distique final permet au poème de rebondir et de se rouvrir ou sur de l'inédit, sur une surprise comme dans *Petit Air I*, ou sur la réalité, en une sorte de retour au réel comme c'est le cas dans *Petit Air II* (avec une nuance ironique). Mais ce sont bien par ailleurs des sonnets car ils respectent la scansion majeure de cette forme fixe qui est le changement de focalisation au début des tercets (l'on pourrait même assez facilement présenter ici le sizain final comme deux tercets). Le double titre de "Petit Air", pour sa part, indique que Mallarmé ne veut pas que l'on prenne ces petits essais trop au sérieux : ils gardent un côté ironique et réflexif, quelque chose d'expérimental. Dans *Petit Air I*, le poète a pris bien soin de couper le lecteur ou l'auditeur de toute référence extérieure ou antérieure. Si je vous dit que le poème s'intitulait primitivement *Bain*, je viole le mouvement même du texte. Car si Mallarmé a supprimé ce titre, c'est parce qu'il a voulu que le "Bain" ne fût plus au début mais à la fin, non plus le prétexte mais le produit du poème se déployant de façon autonome. Lisons le texte:

PETIT AIR I

Quelconque une solitude
 Sans le cygne ni le quai
 Mire sa désuétude
 Au regard que j'abdiquai

Ici de la gloriole
 Haute à ne la pas toucher
 Dont maint ciel se bariole
 Avec les ors de coucher

Mais langoureusement longe
 Comme de blanc linge ôté
 Tel fugace oiseau se plonge
 Exultatrice à côté

Dans l'onde toi devenue
 Ta jubilation nue.

D'emblée les difficultés paraissent grandes eu égard au mode ordinaire de lecture et difficiles à réduire. C'est d'abord pour des raisons de syntaxe : le passage du premier quatrain au second induit un type de construction syntaxique inhabituel (voire fautif) : il faut faire de "*la gloriole*" du v 5 un complément de "*j'abdiquai*" introduit par la préposition "de" ; au v 11 : "*tel fugace oiseau plonge*", l'on entend volontiers plonger l'oiseau (au lieu de "*si*" l'on peut comprendre "*s'y*" surtout si l'on ne voit pas le texte écrit) mais ce n'est pas l'oiseau qui est le sujet de "*plonge*" c'est la "*jubilation*" du dernier vers et l'action reste hypothétique. En ce cas, le mouvement même du texte en sa temporalité propre permet de relever l'ambiguïté, de la dénouer mais sans en annihiler l'effet car l'événement produit reste dans le halo du doute, du soupçon.

Les quatrains ont une tournure paradoxale parce que Mallarmé veut nous y faire une sorte de démonstration, celle qu'un événement peut surgir de rien. Et les huit premiers vers s'acharnent à dévaluer, à dévaloriser un paysage en lui niant et lui ôtant toute propriété et toute qualité autres que morales. Le v 1 : "*Quelconque une solitude*", met une lourde insistance sur l'aspect indéterminé et banal du lieu évoqué ; de plus l'abstrait "*une solitude*" - mis pour le concret - "un lieu désert" - et rimant avec "*désuétude*" renforce l'effet d'éloignement : toute représentation réaliste du lieu est écartée, on ne peut ni le caractériser ni le situer. Au v 2 : "*Sans le cygne ni le quai*", le lieu n'est d'ailleurs plus défini que négativement. L'ambiguïté est maintenue mais s'introduit toutefois une

paradoxe précision qui nous révèle que, chez Mallarmé, la négation n'est pas sans recéler quelque positivité secrète : le propos explicite nie que le lieu où censément nous sommes présente un cygne ou un quai mais nous apprenons ainsi que nous sommes au bord de l'eau, sur une rive. Bien que le poète dénie toute qualité au lieu, il fait passer un minimum d'information qui permet à l'imagination du lecteur de travailler. Cette dernière devra seulement se passer du pittoresque conventionnel propre aux bords de l'eau romantiques (Mallarmé pense peut-être aussi à l'un de ses autres poèmes intitulé *Remémoration d'amis belges* où il évoque Bruges et, à Bruges, il y a cygne et quai). Ici le poète dessine un paysage en négatif, en creux ; l'éventuelle allusion intertextuelle ne servant qu'à mieux déconsidérer l'endroit suggéré. Et, en ce lieu sans qualités, seuls la déchéance et le renoncement semblent se réfléchir (au double sens du terme) : "*Mire sa désuétude! Au regard que j'abdiquai*". En ce lieu usé, le verbe "mirer" a perdu tout le prestige qui peut être lié au miroitement et au miroir : le sens du verbe est neutralisé par le contexte. Une déchéance - ou une décadence - dont la nature exacte reste impossible à cerner n'a d'écho (mais renonçant), de reflet (mais terni) que dans le regard d'un éventuel narrateur, réduit lui-même à un "je" qu'il faut toutefois se garder d'attribuer trop vite au poète et qui ne trouvera de présence propre que dans son rapport au "toi" de l'avant-dernier vers. Le temps du verbe "*abdiquai*" (en rime phonétiquement exacte avec "*quai*"), en raison de son aspect perfectif d'aoriste, clôt le quatrain sur une note de vain achèvement : un événement qui devrait être bien circonscrit s'avère en fait insituable.

Mais le second quatrain va plus loin encore que le premier du côté de la dépréciation systématique et de la dérision. Les diérèses : "*glori-ole*" et "*bari-ole*" (qui riment) donnent en particulier une importance toute dérisoire aux mots les plus péjoratifs du quatrain. C'est une façon d'insister sur le caractère outré, de mauvais goût, laid de ce qui est montré. Mais qu'est-il montré exactement? Il faut syntaxiquement construire "*j'abdiquai de la gloriole*" et prendre donc le verbe en deux sens. D'abord, à la fin du premier quatrain, dans son acception habituelle de renoncement à quelque chose d'important, d'abandon d'une position éminente et ainsi le premier quatrain, pris entre "*quelconque*" et "*abdiquai*", se tient dans le halo d'une neutralisation en acte débouchant sur l'absence de qualité comme d'intérêt et le renoncement. Ensuite il faut tenir compte du "*de*" et voir que, de la sorte, le second quatrain dépend tout entier de ce verbe par l'entremise de "*gloriole*" qui est suivi d'une apposition puis d'une relative. Cette construction n'est pas courante : la plupart des commentateurs songent au latin, le *ab* latin serait repris en français par la préposition "*de*" avec la même idée d'éloignement et le sens serait celui d'"*éloigner, d'écarter le regard de*". Mais qu'est donc cette gloriole? Le sens de cet abstrait mis pour un concret n'est pas, lui non plus, donné d'emblée et le trop ironique "*Ici*" n'est

pas fait pour nous éclairer : ce déictique qui devrait renvoyer à un savoir partagé par le poète et ses lecteurs ne contribue qu'à nous dépayser un peu plus puisque, "littéralement et dans tous les sens", nous sommes n'importe où. "Haute à ne la pas toucher" reste, en première lecture, énigmatique. L'impression d'élévation (potentiellement dévalorisée par le choix du mot "gloriole") se trouve modalisée de façon ambiguë : en quoi cette altitude (symbolique ou non?) est-elle inaccessible? Ce sont les deux derniers vers du quatrain qui, seuls, nous permettent de comprendre qu'il s'agit d'un coucher de soleil : "Dont maint ciel se bariole / avec les ors de coucher". Il faut même attendre le tout dernier mot du quatrain pour en être tout à fait sûr. De plus; il y a ici un travail extrêmement minutieux - en même temps que minimal (obtenir le maximum d'effets avec le minimum de matière verbale)- qui porte sur chaque mot, d'abord dans la perspective ouverte par le premier quatrain, celle de l'indétermination, et aussi, plus nettement encore, dans le sens péjoratif. "Maint" est un déterminant particulièrement apprécié par Mallarmé parce qu'il lui permet de tenir en même temps singulier et pluriel c'est-à-dire, ici, unité et multiplicité, singularité et banalité, particularité et généralité : c'est le terme idéal pour suggérer comme pour créer l'équivoque sans la dire. Examinons ensuite l'expression "les ors de coucher : il est sûr que si le poète avait écrit "les ors du coucher" ce ne serait là qu'un cliché sans relief tel qu'il peut traîner dans toutes les descriptions de couchers de soleil. Mais passer seulement du "du" au "de" bouleverse le sens possible : ce qui était donné pour une propriété du soleil couchant à placer sur le même plan que beaucoup d'autres, concomitantes, et que ce dernier pouvait partager avec d'autres êtres devient une qualité unique et essentielle, exclusive. Le type d'"ors", ainsi évoqué, n'appartient en propre qu'aux couchers du soleil et c'est, en quelque sorte, assurer l'éminence absolue d'une essence radiuse. Toutefois le contexte de cette prétendue éminence ne fait que la ridiculiser - et, de fait, il faut aussi "abdiquer" cette fausse supériorité - : l'emploi de "maint" puis de "se bariole" renvoie l'apparente unicité au multiple, l'absolument singulier au banal et au laid. Non seulement ça se passe quasiment tous les jours mais encore le résultat est rarement à la hauteur du cliché : nous n'avons sous les yeux qu'un coucher de soleil raté dont il ne vaudrait pas la peine de parler et que l'on devrait même renoncer à regarder! Ainsi le second quatrain a parachevé pour nous l'étrange atmosphère ouverte par le premier. Nous sommes en un lieu qui reste fort curieux : il n'offre en effet aucune qualité, aucune propriété nouvelles qui permettraient de vraiment le situer dans le temps comme dans l'espace ; il est péjorativement marqué par l'éclosion grotesque d'un phénomène naturel qui ne tient pas les promesses de sa réputation. En ce lieu non-lieu, rien ne devrait se passer et pourtant, par la seule entremise du langage en lui-même se jouant, quelque chose va surgir de ce quasi néant : ce sera le travail du sizain final que de produire, sur le mode de la surprise, une présence à la fois évanouissante et prégnante.

Le "*Mais*" qui ouvre le sizain final et qui est doté d'une valeur plutôt dramatique que logique marque la traditionnelle rupture entre quatrains et tercets qui est le propre de la forme sonnet. Il s'agit généralement d'un changement de focalisation : du décor et de l'atmosphère générale nous passons à un détail fortement grossi dont va naître l'événement. Et l'adverbe : "*langoureusement*" joue un grand rôle - comme au tout début de *Petit air, II* un autre adverbe - : dans un heptasyllabe un mot de cinq syllabes à lui seul ne saurait manquer de peser! "*Mais langoureusement longe/ Comme de blanc linge ôté*" : il se lève ainsi une impression ou un halo de sensualité diffuse : le sens de l'adverbe et son poids, l'étirement suggéré par "*longe*" et l'allitération en *ll*, les nombreuses sonorités nasales...*S*" esquisse une évocation discrète de langueur et de potentielle nudité prise en une irréductible aura qui associe un mouvement, une blancheur qui apparaît et un déshabillage dont on ne saurait préciser aucun élément. (Au passage l'on peut signaler encore le subtil travail du texte : dire "*de blanc linge*" n'équivaut pas en effet à de "*linge blanc*", la qualité colorée l'emporte en tant qu'essence sur la substance évoquée). Les quatre derniers vers vont à la fois nous égarer et faire surgir une présence féminine. C'est le troisième vers : "*Tel fugace oiseau si plonge*" qui va nous faire le plus errer. "*Tel*" est ambigu : il est en même temps l'indéfini, l'indéterminé (un tel, tel ou tel que je ne nommerai pas) et le comparant. L'on entend volontiers "*tel un fugace oiseau*" et une image d'oiseau se dessine (est-ce lui qui est blanc et qui a inspiré l'évocation du linge ? Ou le linge qui inspire la présence de l'oiseau ?) mais le "*un*" n'est pas dans le texte. Le "*si*" est, lui, au milieu du vers, entre le substantif qui pourrait être le sujet du verbe et le verbe : situation peu commune. Là encore l'on entend volontiers, malgré la syntaxe et même contre ce qui est écrit, "*tel un fugace oiseau qui plonge*" ou "*tel fugace oiseau s'y plonge*". En ce cas ce serait bien un oiseau qui plonge et le lecteur pourrait être rassuré. Mais non ! il suffit de lire le vers suivant pour être à nouveau perplexe car l'événement attendu va déjà y prendre l'allure de quelqu'un. "*Exultatrice à côté*" : un adjectif au féminin, de très grand poids dans le vers (comme "*langoureusement*" tout à l'heure) mais encore indéterminé en sa construction, suggère une présence féminine bien que l'indication de lieu qui l'accompagne reste difficile à saisir puisque nous ne savons toujours pas exactement nous situer ("à côté" de la rive, du linge, de l'oiseau ?) ni si les faits esquissés sont réels ou hypothétiques, actuels ou virtuels. La joie seule éclate, pour elle-même, à la façon d'une essence encore détachée de toute substance. Et c'est le distique final qui va promouvoir et faire vivre la baigneuse en personne dans le halo du désir : "*Dans l'onde devenue / Ta jubilation nue*". Le "*toi*", soutenu et porté par le jeu des dentales nombreuses dans le distique (tout comme dans le vers 12) et par la diérèse de "*jubilation*", affirme, avec une vigueur jusque là insoupçonnée et insoupçonnée, le triomphe d'une femme dont le narrateur ne détermine la présence et l'identité que par rapport à lui-même. Ce qui nous empêche de rien

connaître d'elle qui n'est peut-être, comme le dit aussi le poème, qu'une métamorphose de "l'onde", que l'épiphanie baroque d'une improbable déité. Le distique final, par sa dureté et son dynamisme, fait surgir à nos yeux et à nos sens éblouis une femme heureuse et joyeuse et, rétrospectivement, nous pouvons aussi donner une construction plus satisfaisante du passage qui précède et découvrir que le vrai sujet de "plonge" est bien "Ta jubilation nue" et non l'oiseau. Mais sommes-nous définitivement éclairés pour autant?

Le danger serait ici de réduire. Au cœur et du cœur d'un non-lieu, d'un paysage vacant et indéterminé, tout à fait banal et péjorativement marqué, naît soudain une présence vive et heureuse. Mais quel est le statut de cet événement, de cet avènement? Certains commentateurs affirment ceci: le poète était sur le bord de l'eau avec la femme aimée et celle-ci plonge, tout d'un coup, après s'être rapidement déshabillée. D'autres disent qu'il n'y a pas de femme et que c'est un oiseau blanc qui a plongé. A mon avis, le poète fait tout ici pour que nous ne puissions pas trancher: *en fait on ne doit pas pouvoir trancher entre un sens et un autre, entre une présence ou une autre*. Pensons en particulier au "Comme de blanc linge ôté" et à "Tel fugace oiseau si plonge". Après la sensualité et l'étirement propres au vers 9, matérialisés par les mots et vécus comme une impression, vient le terme de comparaison "comme" qui présente la sensation de blancheur et le déshabillemeut comme une possible illusion, comme une pure et simple virtualité. L'ambiguïté du "Tel" peut prolonger la comparaison: c'est peut-être un oiseau, ou dessiner la figure d'un oiseau dont le poète ne veut pas ou ne peut pas donner le nom. Mais quand on est arrivé à la fin du poème et que l'on sait quel est le vrai sujet de "plonge" le statut du groupe nominal "Tel un fugace oiseau" ne s'éclaire pas parfaitement pour autant et il garde quelque chose d'incertain: certes il devient logiquement clair que ce groupe est le sujet de "longe" et non de "plonge" mais la juxtaposition des deux actions (qui riment) - celle de l'oiseau, celle de la femme - au lieu de contribuer à en mieux cerner les champs respectifs induit une mise en cause réciproque d'où naissent le doute et le soupçon. C'est là l'œuvre du "si". En effet la valeur de cette conjonction demeure ambiguë et proprement indécidable. Elle suggère l'éventualité et non la réalité du plongeon et titre le sens de la proposition du côté de l'hypothétique à moins qu'elle ne se contente de mettre en rapport les deux actions dont elle souligne, tout en les opposant, la concomitance. Mais c'est cette concomitance même qui pose alors le problème majeur: d'une part, si l'oiseau existe, la blancheur entrevue et le déshabillemeut restent allusifs et hypothétiques et ils sont plutôt le fait de l'oiseau que de la femme; d'autre part, si la femme existe, son action étant surtout présentée sous ses espèces morales et spirituelles, c'est la "joie" du bain plus que l'ébat physique qui d'emblée apparaît. Tous les cas de figure sont alors possibles: l'oiseau existe seul et suggère le plongeon féminin; la femme existe seule et la pâleur toute sensuelle

de son corps a l'allure de l'oiseau; ni la femme ni l'oiseau n'existent et une blancheur sur l'eau et un bruit de plongeon donnent l'impression d'une présence nageuse...*ad libitum*. La seule chose dont nous soyons vraiment sûrs, c'est que l'événement que nous accompagnons ainsi - et dont nous déployons en tant que lecteurs la présence précaire - vient du texte et de lui seul. Quand on arrive à la fin du poème, il y a bien un bain et le titre primitif du texte se trouve justifié : il y a, et nous la partageons, l'exaltation d'une femme qui s'est déjà plongée dans l'eau et la bat de ses bras, avec énergie et bonheur, présence physique et toute spirituelle à la fois, en total contraste avec le monde sans qualités des quatrains. La "jubilation" propre au bain est incontestable mais nous ne pouvons et ne devons en chercher la référence ou le référent dans quelque antériorité ou quelque extériorité que ce soit. Comme le poète ouvre le monde de la fleur en proférant le mot "fleur !" avec et sans elle, il sait proférer les mots qui produisent la baigneuse avec et sans cette dernière, la magie évocatoire du verbe créant en elle-même un mode de référence efficace bien que fondé sur la seule potentialité. Ainsi l'événement naît du texte, il n'en est pas le prétexte et, ici, il est possible d'établir un rapport entre "la baigneuse" que nous présente le poème de Mallarmé et certains essais picturaux propres à son temps (nous avons déjà proposé un rapprochement de ce type tout à l'heure). Je pense plus particulièrement à des baigneurs et baigneuses de Cézanne, moins à des tableaux d'ailleurs qu'à des dessins préparatoires ou faits sur le motif. Un certain nombre d'esquisses de Cézanne qui sont des croquis de baigneurs s'offrent à nous d'abord comme un fouillis de lignes. On a, chez Mallarmé, une rive stylisée, relativement indéterminée : quelques roseaux, des branches et la surface de l'eau. Et sur le bord ou déjà dans la rivièrre, un unique lacis d'où émergent quelques silhouettes humaines encore potentielles. L'ensemble est pris en une seule mouvance due à la rapidité du crayon : en un mouvement un peu convulsif, le peintre a griffonné son papier sans arrêter les formes, sans cerner les contours. C'est au spectateur d'interpréter, de déchiffrer, d'extraire des figures humaines distinctes de cet entrelacs : baigneurs ou baigneuses ? Trois, quatre ou cinq sujets ? Le dessinateur a choisi de ne pas "finir", de donner le mouvement créateur en lui-même - il est à la fois moyen de production et lieu d'émergence - et il laisse ainsi surgir des traces toujours vives et vibrantes de son crayon la présence précaire des figures. En ces esquisses, les formes des baigneurs et des baigneuses éventuels ne peuvent naître que du jeu des lignes de même que "la baigneuse" de Mallarmé ne vit que de la vie des mots, et le recours à un référent extérieur est devenu inutile : il ne saurait garantir ni la vérité du trait ni la qualité de (la) présence ici produite.

De telles œuvres trahissent aussi, de la part de leur créateur, une évidente conscience critique et la nécessaire réflexivité qu'induit cette façon de faire et/ou de dire sous-tend le résultat esthétique qui risque d'apparaître surtout

comme expérimental. Il me semble que le second petit sonnet dont je propose la lecture souligne plus que le premier cette dimension réflexive : non seulement le poème dit ce qu'il fait mais il fait en le disant. Plus abstrait, il est sans doute plus facile à "comprendre" mais il lie moins continûment son émergence à l'aura sensible voire sensuelle du verbe en acte. Ici l'événement est au début et fondé sur l'irruption de l'adverbe initial :

PETIT AIR, II

Indomptablement a dû
Comme mon espoir s'y lance
Éclater là-haut perdu
Avec furie et silence,

Voix étrangère au bosquet
Ou par nul écho suivie,
L'oiseau qu'on n'ouït jamais
Une autre fois en la vie.

Le hagard musicien,
Cela dans le doute expire
Si de mon sein pas du sien
A jailli le sanglot pire

Déchiré va-t-il entier
Rester sur quelque sentier !

Comme pour le précédent sonnet, les difficultés sont d'abord d'ordre syntaxique. Il faut en effet attendre les deux derniers vers du second quatrain pour trouver l'auteur de l'action inaugurale : "*l'oiseau qu'on ouït jamais...*" est le sujet de "*a dû...éclater*". L'étrangeté de l'acte n'en est pas abolie pour autant. Dans le sizain final, le groupe nominal "*Le hagard musicien*" reste en suspens jusqu'à l'orée du distique où se révèle le rôle que joue désormais l'oiseau dans le poème. Des incises - circonstanciels, apposition nominale (v 4-6) ou véritable proposition "parasite" (v 10-12) - séparent donc les verbes de leurs déterminants et elles contribuent à orienter l'interprétation quand elles ne la détournent pas. De la sorte sur l'ensemble du poème, l'actant majeur - le cygne - n'est désigné en personne qu'au centre du texte, à la lisière entre le groupe des deux premiers quatrains et le mouvement final, et son apparition accomplit le passage entre les deux moments-clés du sonnet : il assume en lui-même le changement de focalisation qui est ici un changement de point de vue.

Dans le premier sonnet, l'événement ne venait qu'à la fin comme une surprise ménagée par l'entier déploiement du texte et soutenue par la puissance d'articulation propre aux dentales. Maintenant, c'est au tout début qu'apparemment il se passe quelque chose et le fait initial est, lui aussi, porté par des dentales, celles de l'adverbe et du verbe. Mais que se passe-t-il? Et se passe-t-il vraiment quelque chose? En effet l'action est d'emblée modalisée, elle reste sous le soupçon. De plus l'évidence qui pourrait garantir l'effectivité de l'acte est rapportée sur le mode de l'hypothèse à une visée subjective qui reste potentielle : "*Comme mon espoir s'y lance*". L'acte ou le phénomène qui est celui d'"*éclater*" demeure impossible à comprendre à l'intérieur du premier quatrain d'autant qu'il est associé à l'égaré probable de son agent : "*perdu*" et à deux modalités quasi contradictoires : "*Avec furie et silence*". L'apposition nominale qui occupe les deux premiers vers du second quatrain détourne plus encore d'un sens patent : bien que l'on sente un rapport entre la "*voix*" et le fait d'"*éclater*" (un éclat de voix). Le terme s'accorde mal avec "*silence*" et l'on ne saisit pas encore l'étrangeté qui peut arracher cette "*voix*" à la familiarité du "*bosquet*" non plus que l'absence d'"*écho*" qui lui serait propre (le "*ou*" introduit une bifurcation logique supplémentaire : le poème ne choisit pas entre des qualités diverses, disparates voire potentiellement contradictoires). Ce sont les deux derniers vers du second quatrain qui vont nous permettre de lever et, partiellement, de dépasser les incertitudes qui se sont accumulées. "*L'oiseau qu'on ouït jamais / Une autre fois en la vie*" est une allusion périphratique à la légende du cygne qui ne chante qu'au moment de mourir un chant particulièrement mélodieux mais unique et le cygne ne sera pas autrement désigné. Nous comprenons ainsi, de proche en proche et rétroactivement, que cette "*voix*" soit "*étrangère au bosquet*" puisque d'ordinaire le cygne est muet ou qu'elle ne soit "*par nul écho suivie*" puisqu'il ne chante qu'une seule fois en toute sa vie. Toutefois "*éclater*" demeure ambigu : que l'oiseau "*éclate*" peut s'entendre par métonymie pour l'éclat de sa voix mais, en même temps, si cette voix est liée à sa mort, le sens propre peut réapparaître en suggérant trivialement la crevasse qu'une enflure, la mort liée à l'excès et à l'effort. "*Avec furie et silence*" reste également ambigu : la "*furie*" mortifère, qui peut alors se comprendre comme l'acmé et l'excès même de l'inspiration débouchant sur la mort potentielle du chanteur, fait bien système à sa façon avec le silence qui la précède et qui la suit mais ce "*silence*" pourrait bien être celui de l'absence de chant, de l'absence de "*voix*" et il rejoint ainsi le réseau du soupçon qui tient aussi l'ensemble des deux premiers quatrains grâce aux diverses expressions insinuant - parfois sur le mode de la dénégation - l'irritabilité, le manque, la perte, l'errance. Au total l'hyperbole toute verbale, qui, d'une part, "*lance*" d'emblée le poème vers une hauteur de nature à combler peut-être l'"*espoir*" du poète et qui, d'autre part, dit aussi expressément le lancer, est et n'est pas vraiment le fait du cygne qui devrait y trouver l'apogée de son destin et la fin de

sa vie. Le poète a sciemment troublé le jeu allégorique qui aurait dévolu au cygne le rôle du poète absolu, prophète élevé au - dessus de lui-même comme du monde par la puissance de son chant qui, en même temps, le tue, et *le seul événement qui, ici, ait "réellement" lieu est constitué par l'élan propre aux mots mêmes du texte qui naît*. Le constat qui en est indirectement établi pourrait prendre l'allure d'un truisme mais le poète va s'ingénier, avec une évidente ironie, à le vérifier dans et par le mouvement propre au sizain final.

Le changement de focalisation à l'orée du sizain final, qui est une mutation du point de vue, passe par la figure du cygne potentiellement surgie des deux premiers quatrains : l'oiseau de la légende redevient l'oiseau emprunté à la nature. En effet, en raison de son étymologie et l'on sait que Mallarmé aime les jeux de ce type, "*hagard*" peut signifier aussi "*sauvage*" et ce sens coexiste ainsi avec le sens habituel de perdu, d'égaré, d'effaré : le cygne chanteur n'est qu'un être sauvage et il n'est pas même maître de lui, il échappe à la civilisation et à l'art et le doute rebondit en ce qui concerne sa qualité de "*musicien*". C'est une manière de retour au monde de ce qui est déjà matérialisé par l'incise des vers 10-12 : "*Cela dans le doute expire / Si de mon sein pas du sien / A jailli le sanglot pire*". Nous sommes aussi au moment le plus réflexif du texte : le poète se demande très clairement qui a chanté. Il y a bien eu un chant, jaillissement d'un cri ou d'un "*sanglot*" que l'on peut trouver déchirant mais ce n'est probablement pas le chant du cygne. Il ne faut attendre ni de la légende ni de la nature qu'elles certifient l'importance et la gravité de ce chant potentiel. Il faut se fier seulement à soi-même, à son sentiment et à ses capacités poétiques. Il n'y a plus, comme il y avait dans la tradition classique et romantique, ni cygne ni muse ni inspiration directement issue des éléments naturels : le poète ne veut plus faire mine de reprendre à son compte un chant déjà existant ou déjà préfiguré par ce qui existe. Et ce retour réflexif sur l'origine du chant permet au distique final de rouvrir l'élan, mais ici de façon ironique : si le chant était bien le fait du cygne, comme à nos pieds sur le chemin poétique ou sur un "*sentier*" plus concret encore la charogne du chanteur ! "*Déchiré va-t-il entier / Rester sur quelque sentier !*" un chant déchirant devrait, au sens propre, faire "*éclater*" celui qui l'entonne et son corps devrait en être "*déchiré*" et comme pulvérisé, pourtant le cadavre de l'oiseau se donne ici comme "*entier*". L'apparente contradiction résulte du croisement ironique qu'établit Mallarmé entre réel et allégorique, de l'inadéquation entre le figuré de la légende et le propre de la nature. Le poète qui nous fait ainsi bondir du monde de la poésie dans le monde réel en rouvrant le poème sur la réalité du monde nous laisse le soin de conclure tout en affirmant la différence entre les points de vue et sans paraître trancher personnellement.

La problématique qui a régi ce poème est la même que celle qui déterminait le précédent : quelles sont la nature et l'origine de l'événement

promu par le poème? *Petit Air, I* le déployait progressivement et ne l'ouvrait qu'à la présence précaire d'une "baigneuse". *Petit Air, II* procède à l'envers. Un chant a eu lieu, il a jailli et s'est lancé vers le ciel en une sonore hyperbole ; le poète dit d'abord, avec la tradition, que c'est le chant du cygne puis il se reprend: ce n'est sans doute que son propre chant et il faudra s'en contenter ; d'ailleurs, si c'était là le chant d'un cygne, une multitude de charognes encombrerait bientôt le chemin poétique ! L'événement naît avec le texte et le seul événement propre au second *Petit Air* réside en fait en son premier vers : *"Indomptablement a dû"*. L'élan verbal appuyé sur les dentales, essor un peu dur, un peu exorbité voire exorbitant, incipit comme Mallarmé les aime : voilà ce qu'il s'est passé et c'est tout. Si chant il y a, il est le seul fait du poète se lançant, non d'un cygne ou de qui que ce soit qui aurait antérieurement chanté. *Le poète commence toujours de manière absolue - déliée de tout a priori - et son chant ouvre par lui-même le monde qui lui est propre et qui est la seule réalité, la seule vérité du chant.* Si l'on se met en quête d'une anecdote prétexte ou de l'histoire de l'œuvre qui ainsi fait monde avec le dessein de l'expliquer, on sera frustré et les multiples référents que l'on aura cru trouver ne vaudront pas mieux que la carcasse du cygne chanteur. L'amoncellement de telles charognes ne peut qu'empêcher de lire. *Ce que le poète veut nous dire nous ne pouvons l'appréhender autrement que par ses propres mots et il faut toujours considérer le texte en lui-même car c'est lui qui produit le seul événement qui importe.* Telle est la notion capitale que je voulais aujourd'hui mettre en avant : elle nous permet d'apprendre à lire et à comprendre Mallarmé tout comme la poésie moderne. Et je vous ai ainsi conviés à un exercice de lecture qui fut moins, je le crois, une pure gymnastique de l'intelligence qu'une constante mise en garde contre nos habitudes de lecture les mieux ancrées.

Serge MEITINGER
 Université de La Réunion

Ceci est le texte de la conférence prononcée le 25 mars 1993 aux Facultés Universitaires Saint-Louis de Bruxelles, à l'initiative de Mme Hélène Ackermans, de l'école des Sciences Philosophiques et Religieuses, et de Mme Claudine Gothot-Mersch, professeur de littérature française aux Facultés, dans le cadre d'un cours sur la poésie moderne.

Cette conférence fut reprise dès le 31 mars à l'Université Royale de Leyde, à l'initiative de M Sjeff Houppermans, professeur de littérature française à l'Université, et de l'Institut Culturel Français de La Haye.