

Nicolas Valazza, Indiana University Bloomington

PRESQUE UN LIVRE: L'ÉDITION PHOTOLITHOGRAPHIÉE DES *POÉSIES* DE MALLARMÉ

Published by *French Studies* 71.2 (2017): 196-211.

### *Résumé*

Parue en 1887, la première édition des *Poésies* date de l'époque où Mallarmé méditait une nouvelle conception du 'Livre' rompant avec les conventions du volume imprimé. Si l'aspect fragmentaire et inabouti de cet ouvrage le prive de sa qualité de livre, la rareté de l'édition, son grand format in-quarto et ses attributs plastiques (le frontispice de Félicien Rops et les autographes photolithographiés du poète) le désignent pourtant comme œuvre. En examinant cette édition à la lumière des écrits de Mallarmé sur 'le Livre' (correspondance, notes, 'divagations'), cet article envisage les *Poésies* de 1887 comme une forme de médiation entre les contraintes de l'imprimé et certains principes théoriques que Mallarmé associe au projet du 'Livre': la mise en scène de l'écriture, l'exclusivité du lecteur, assimilé à un spectateur, la transformation de l'auteur en 'opérateur', etc. Aussi cette édition s'apparente-t-elle à un compromis entre l'idéal mallarméen du 'Livre', dont la réalisation se révèle de plus en plus impossible, et l'exigence de recueillir l'œuvre accomplie. En endossant le rôle d'artisan de son œuvre jusque dans la matérialité du volume, le poète en vient dès lors à redéfinir le livre de poésie ainsi que la poétique du livre à la fin du dix-neuvième siècle, tout en contribuant à la genèse du livre d'artiste.

*Du Drame au Livre*

La situation de Mallarmé dans le champ littéraire au milieu des années 1880 paraît quelque peu paradoxale et inconfortable, dans la mesure où le poète commence à être reconnu comme le chef de file d'une nouvelle génération d'écrivains qui allaient être associés au symbolisme, notamment grâce aux pages que lui consacrent, en 1884, Verlaine dans *Les Poètes maudits*, Mendès dans *La Légende du Parnasse contemporain* et surtout Huysmans dans *À rebours*, alors même qu'il n'a publié aucun recueil.<sup>1</sup> Poète d'une œuvre pour le moins exigüe (ses publications se résumant à plusieurs poèmes et articles parus dans diverses revues, aux éditions de *L'Après-midi d'un faune*, ainsi qu'à quelques traductions et autres ouvrages plus ou moins alimentaires<sup>2</sup>), Mallarmé ne se présente pourtant pas comme un poète désœuvré. Au contraire, dans sa correspondance il ne cesse d'insister sur le 'travail' dont il se sent accablé. Dans sa lettre à Verlaine du 3 novembre 1883, il mentionne par exemple 'un des plus gros labeurs littéraires qu'on ait tentés', tout en alléguant ne pas avoir de 'vers nouveaux inédits',<sup>3</sup> en réponse à son destinataire qui lui en demandait pour la série des *Poètes maudits*. Mallarmé justifie son ardeur à la tâche en prétextant un 'drame' dont l'indétermination semble motivée par son caractère 'absolu'. Ainsi il écrit à Maurice Barrès le 10 septembre 1885: 'Je travaille chaque matin avec quelque fureur, et j'ébauche mon année: peut-être en

---

<sup>1</sup> Paul Verlaine, *Les Poètes maudits: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé* (Paris: L. Vanier, 1884), pp. 42–56; Catulle Mendès, *La Légende du 'Parnasse contemporain'* (Bruxelles: A. Brancart, 1884), pp. 290–96; Joris-Karl Huysmans, *À rebours* (Paris: G. Charpentier, 1884), pp. 259–66.

<sup>2</sup> Voir la gazette de *La Dernière Mode* (1874–75), la traduction du *Corbeau* de Poe (1875), la Préface au *Vathek* de Beckford (1876) ainsi que les ouvrages pédagogiques *Les Mots anglais* (1877) et *Les Dieux antiques* (1880).

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, éd. Lloyd James Austin et Henri Mondor, 11 vols. (Paris: Gallimard, 1959–85), II, 248. Ci-dessous: *Corr.*

sortira-t-il, mais absolu enfin, un fragment du seul drame à faire, qui est celui de l'Homme et de l'Idée'.<sup>4</sup> Or le poète avait déjà évoqué ce 'travail dramatique' près de dix ans plus tôt, dans une lettre adressée à Sarah Helen Whitman en mai 1877:

La grande tentative d'un théâtre entièrement nouveau à laquelle je m'adonne, me prendra plusieurs années, avant de montrer aucun résultat extérieur. Trop ambitieux, ce n'est pas à un genre que je touche, c'est à tous ceux que comporte selon moi la scène: drame magique, populaire et lyrique; et ce n'est que l'œuvre triple terminée, que je la donnerai presque simultanément, mettant comme un Néron le feu à trois coins de Paris. (*OC*, I, 773)

On ne trouve pourtant, dans les écrits de Mallarmé, que des traces éparses — les plus probantes étant constituées par les fragments d'*Hérodiade* — de ce 'drame' qui n'a jamais été réalisé. Dans ses 'Notes sur le théâtre', publiées dans *La Revue indépendante* à partir du 1<sup>er</sup> novembre 1886 et reprises dans *Divagations* (1897) sous le titre 'Crayonné au théâtre', le poète rappelle toutefois que 'la scène', telle qu'il la conçoit, 'n'illustre que l'idée, pas une action effective' (*OC*, II, 286). Aussi la conception du 'drame' que propose Mallarmé en vient-elle progressivement à s'affranchir de 'toutes contingences de la représentation', au point de coïncider avec l'écriture poétique: 'Avec deux pages et leurs vers, je supplée, puis l'accompagnement de tout moi-même, au monde! ou j'y perçois, discret, le drame' (*OC*, II, 196).<sup>5</sup> De fait, le motif du 'drame' devait être absorbé par le thème du 'livre' dans la

---

<sup>4</sup> Mallarmé, *Œuvres Complètes*, éd. Bertrand Marchal, 2 vols (Paris: Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1998–2003), I, 786. Ci-dessous: *OC*.

<sup>5</sup> Roger Pearson écrit: '*Crayonné au théâtre* may be understood as Mallarmé's "critical performance" of poetry as the supreme art form, for it brings to the contingency of drama criticism the type of patterning which informs his verse and prose poems': *Mallarmé and Circumstance: The Translation of Silence* (Oxford: Oxford University Press, 2004), p. 54.

réflexion théorique de Mallarmé: ‘un livre, dans notre main, s’il énonce quelque idée auguste, supplée à tous les théâtres, non par l’oubli qu’il en cause mais les rappelant impérieusement, au contraire’ (*OC*, II, 201).

Si les spéculations de Mallarmé sur ‘le Livre’ datent surtout des années 1880 et 1890, elles se trouvent déjà préfigurées dans la correspondance du poète remontant au milieu des années 1860. Par exemple, le 28 juillet 1866 Mallarmé annonce à Théodore Aubanel avoir ‘jet[é] le plan de [s]on Œuvre entier’: ‘je prévois qu’il me faudra vingt ans pour les cinq livres dont se composera l’Œuvre, et [...] j’attendrai, ne lisant qu’à mes amis comme toi, des fragments’ (*Corr.*, I, 224–25). À cette époque, la conception de l’‘Œuvre’ se décline encore en plusieurs ‘livres’, dont le nombre varie au fil de la correspondance;<sup>6</sup> elle n’en garde pas moins un caractère absolu, au point de s’apparenter à une opération alchimique: ‘mon œuvre, qui est l’Œuvre, le Grand-Œuvre’ (*Corr.*, I, 244). Mais Mallarmé allait bientôt douter de la possibilité de réaliser cet ‘Œuvre’. Le 24 septembre 1867, il écrit à Villiers de l’Isle-Adam qu’il lui ‘reste la délimitation parfaite et le rêve intérieur de deux livres [...] mais, (dérision et torture de Tantale,) l’impuissance de les écrire — d’ici à bien longtemps’ (*OC*, I, 724). Le rêve de l’‘Œuvre’ tend en effet à s’estomper au cours de la décennie suivante, sans disparaître

---

Pour sa part, Bertrand Marchal observe qu’‘Il n’y a donc pas de contradiction entre le rêve de livre et le rêve de théâtre, dans une utopie fondée sur le principe d’unité de la littérature, tout entière ordonnée autour d’un drame humain primordial qui conjoint pour le poète la visibilité du théâtre et la lisibilité du texte’: *La Religion de Mallarmé: poésie, mythologie et religion* (Paris: J. Corti, 1988), pp. 532–33.

<sup>6</sup> Par exemple, dans la lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, Mallarmé mentionne ‘Trois poèmes en vers, dont Hérodiade est l’Ouverture [...]. Et quatre poèmes en prose, sur la conception spirituelle du Néant’ (*Corr.*, I, 242).

pour autant.<sup>7</sup> Force est toutefois de constater que, dans les vingt années qui ont suivi la révélation de l'‘Œuvre’, le poète en est resté au stade des ‘fragments’, récités ou adressés à des amis, publiés en revue ou dans des éditions restreintes. Ce rêve refait pourtant surface, sous la forme du ‘Livre’, au milieu des années 1880. Le 16 novembre 1885 Mallarmé écrit ainsi à Verlaine, en réponse à une demande de renseignements pour une notice dans *Les Hommes d'aujourd'hui*:

À part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho, publiée un peu partout, chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue Littéraire, j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi? c'est difficile à dire: un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations du hasard [*sic*], fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai: le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence: car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. (*Corr.*, II, 301)

---

<sup>7</sup> Le 20 mars 1870, Mallarmé écrit à Eugène Lefébure: ‘À côté de tout cela, s'édifie tout lentement l'œuvre de mon cœur et de ma solitude, dont j'entrevois la structure’ (*Corr.*, I, 318); et le 23 avril 1871 à Cazalis: ‘Ces heures critiques me permettent de revoir par éclairs ce qui fut mon rêve de quatre années, tant de fois compromis. Je le tiens, à peu près. — Mais commencer de suite, non’ (*Corr.*, I, 351).

Les notes fragmentaires et schématiques qui nous sont parvenues au sujet du ‘Livre’, datant vraisemblablement de la fin des années 1880 et des années 1890,<sup>8</sup> permettent difficilement d’imaginer à quoi il aurait pu correspondre, en dépit de remarques très précises concernant sa production et sa diffusion.<sup>9</sup> Quoi qu’il en soit, ce ‘Livre’ en vient à transcender le volume imprimé, pour projeter sa structure, voire son ‘architecture’ dans un espace et un temps théâtralisés,<sup>10</sup> au point d’assumer une fonction allégorique, signalée par l’article défini singulier et par la majuscule (‘le Livre’).

---

<sup>8</sup> Sur la datation de ces notes, voir Éric Benoit, *Mallarmé et le mystère du ‘Livre’* (Paris: H. Champion, 1998), p. 24–28.

<sup>9</sup> Les 202 feuillets de ces notes, édités par Jacques Scherer dans *Le ‘Livre’ de Mallarmé: premières recherches sur des documents inédits* (Paris: Gallimard, 1957), ont été réédités, avec des ajouts pour un total de 258 feuillets, par Marchal dans *OC*, I, 549–626. La numérotation des feuillets se réfère à cette dernière édition. Au f° 234, Mallarmé note par exemple: ‘Je prends ainsi 20 livres ou un exemplaire double 10 à 10 égaux par le texte et différents d’interprétation (reconstitués de ma main, et à vendre ou éditer tels — chacun à tirer à 500? 10.000 mon droit, l’établir — chacun deviendra prototype d’une édition) lesquels composent tout l’ensemble et j’en laisse en circulation 480 qui, à 20 vol pour former un ensemble, font 24 exemplaires dont j’ai le 25<sup>e</sup>’ (*OC*, I, 581).

<sup>10</sup> Il suffit, pour s’en convaincre, de lire les notes du f° 164: ‘Une séance égale un volume — donc 20 séances 20 volumes forment un double exemplaire du Livre (ainsi idéal issu de juxtaposition) et une double représentation de la Pièce. 10 + 10 — ou 4 séances, 5 fois 5 ans] — 96 places et feuilles x 5 — identité du Livre et de la Pièce’ (*OC*, I, 589). Au sujet de la double identité du ‘Livre’, textuelle et théâtrale, voir Mary L. Shaw, *Performance in the Texts of Mallarmé: The Passage from Art to Ritual* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1993), pp. 185–228.

### *La main du poète*

Les attentes suscitées au sein du milieu littéraire par la divulgation de ce projet dans la notice des *Hommes d'aujourd'hui* publiée par Verlaine en février 1887,<sup>11</sup> qui reproduit presque textuellement la lettre citée, ne devaient qu'accentuer, dans l'esprit de Mallarmé, la hantise de l'écart entre l'ampleur de son ambition et la minceur de l'œuvre accomplie.<sup>12</sup> De fait, tout ce qui n'était pas à la hauteur de cette ambition ne pouvait logiquement prétendre au titre de 'livre'. Aussi, dans la suite de sa lettre à Verlaine, Mallarmé prend-il soin de justifier son manque de hâte à 'recueillir les mille bribes connues', à savoir 'les morceaux de prose et les vers' publiés en revue depuis plus de vingt ans: 'À eux tous c'est bien juste s'ils composent un album, mais pas un livre' (*Corr.*, II, 302).<sup>13</sup> Sans doute pour répondre aux instances de ses

---

<sup>11</sup> Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel (Paris: Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1972), pp. 790–95.

<sup>12</sup> Dans un article paru dans la *Revue de Genève* le 25 juillet 1886, Édouard Dujardin avait déjà mentionné 'le poème très vaste que prépare M. Mallarmé [...] en vingt volumes': 'M. Mallarmé dira le monde de l'âme, totalement, son être sensationnel et d'émotions, et purement'. En réaction à cet article, Mallarmé écrivit à Dujardin le 30 août: 'Vous faites à force de bonne amitié peser sur mes épaules un peu vieillissantes le magnifique fardeau d'une destinée que j'ai pu rêver pour quelqu'un, si ce n'est moi' (*Corr.*, III, 53 et n.).

<sup>13</sup> Le poète précise qu' 'Il est possible cependant que l'Éditeur Vanier m'arrache ces lambeaux mais je ne les collerai sur des pages que comme on fait une collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses. Avec ce mot condamatoire d'*Album*, dans le titre, *Album de vers et de prose*, je ne sais pas' (*Corr.*, II, 302). Sur la hiérarchie symbolique entre livre et album au dix-neuvième siècle, voir Anna Sigrídur Arnar, *The Book as Instrument: Stéphane*

fidèles,<sup>14</sup> le poète allait pourtant se résoudre à rassembler son œuvre en vue d'une édition. En décembre 1886, la *Revue indépendante* de Dujardin annonce ainsi:

Une copie de ses œuvres sera faite par M. Stéphane Mallarmé et reproduite par les meilleurs procédés d'autographie sur grand papier de luxe. — Chaque pièce sera exécutée séparément; la collection comprendra la série des œuvres; elle sera tirée à un très petit nombre d'exemplaires qui sera annoncé, et les clichés seront détruits après tirage numéroté à la presse et justifié. (Cité dans *Corr.*, III, 105n)

L'éditeur prend soin d'esquiver ce qui pourrait apparenter ce projet d'édition à un livre: il n'y est point question de typographie et d'impression mais bien de 'copie' et d'autographie'; de plus, l'unité du recueil est mise en cause par la remarque que 'chaque pièce sera exécutée séparément'; enfin, la destruction des planches après le tirage du 'très petit nombre d'exemplaires' — l'édition n'en comptera que quarante-sept — annule toute possibilité de réimpression; une pratique de plus en plus répandue parmi les graveurs, mais qui, jusque-là, n'était guère appliquée aux textes.<sup>15</sup> Les neuf fascicules qui composent cette série, dont la

---

*Mallarmé, the Artist's Book, and the Transformation of Print Culture* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 2011), pp. 29–35.

<sup>14</sup> Par exemple Jules Laforgue, qui ne faisait pourtant pas partie du cercle intime de Mallarmé, écrivait à celui-ci le 10 novembre 1885: 'Quand pourrions-nous avoir, à nous, dûment rassemblé et fixé, le trésor de vos poèmes en vers et en prose, pour les étudier, les goûter par tous les temps, les emporter, etc., pour nous faire enfin humainement et d'un jet idée de qui vous êtes?': *Œuvres complètes*, éd. Jean-Louis Debauxe et al., 3 vols (Lausanne: L'Âge d'homme, 1986–2000), II, 798.

<sup>15</sup> On peut noter au moins deux exceptions: le recueil des *Sonnets et Eaux-fortes* (Paris: A. Lemerre, 1869), dont la justification du tirage atteste que 'Les planches sont détruites', et l'édition du *Fleuve* de Charles Cros illustrée par Manet (Paris: Librairie de l'Eau-forte, 1874),

parution s'échelonne de mai à septembre 1887, sont néanmoins destinés à être reliés en un volume; mais un volume qui, dans son grand format in-quarto, se prémunit contre toute assimilation à un livre. Les textes autographiés, à défaut d'être typographiés, confèrent ainsi à l'ouvrage l'apparence d'un manuscrit, renforcée par la numérotation des feuillets au lieu des pages. Le volume ne contient, en outre, aucune page de titre,<sup>16</sup> les références éditoriales étant incorporées, en petits caractères, à la justification du tirage sur le recto du feuillet 2, où le titre de l'ouvrage ne se distingue que par ses caractères gras de même dimension.

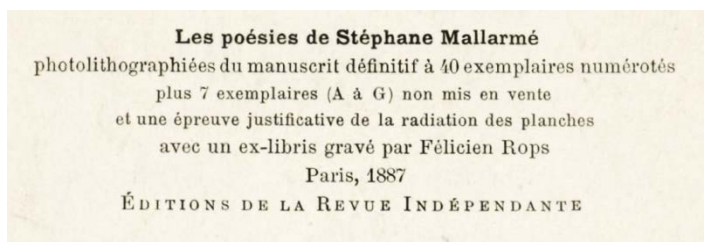


Figure 1. Fol. 2<sup>r</sup>. The Lilly Library, Indiana University,

Bloomington.

En accusant réception du premier fascicule le 24 mai 1887, Mallarmé exprime à Dujardin sa satisfaction quant au résultat: 'Je juge délicieux l'effet produit par la réduction: c'est une idée admirable qui vous est venue là par une voie détournée. Le texte ainsi joue à la fois le manuscrit et l'imprimé' (*Corr.*, III, 116). Le perfectionnement des techniques de

---

dont la parution est annoncée dans *Paris à l'eau-forte* le 13 décembre 1874: 'Les planches seront oblitérées immédiatement après le tirage, de façon à ce qu'il ne puisse en être fait aucune autre édition'. Ces assertions concernent toutefois les gravures de ces ouvrages, dont les textes sont typographiés.

<sup>16</sup> Dans 'La double séance', Jacques Derrida remarque que 'Mallarmé prescrit de *suspendre* le titre qui, comme la tête, le capital, l'oracleux, porte front haut, parle trop haut, à la fois parce qu'il élève la voix, en assourdit le texte conséquent, et parce qu'il occupe le haut de la page, le haut devenant ainsi le centre éminent, le commencement, le commandement, le chef, l'archonte. Mallarmé enjoint ainsi de faire taire le titre': *La Dissémination* (Paris: Seuil, 'Points Essais', 1972), p. 220.

photolithographie, dont le brevet avait été déposé par Alphonse Poitevin en 1855,<sup>17</sup> permet cet effet de trompe-l'œil dans lequel la singularité du manuscrit autographe demeure perceptible au sein d'une 'reproduction mécanisée'.<sup>18</sup> Mallarmé y perçoit la principale réussite du procédé, quoiqu'il préfère le terme de 'photogravure' à celui de 'lithographie', réservé d'après lui aux 'vulgaires lettres de faire-part' (*Corr.*, III, 138). Il importe en effet au poète non seulement de distinguer son ouvrage d'un livre, mais surtout de relever son caractère intime, les poèmes autographiés portant l'empreinte de la main de l'auteur. À défaut d'un livre, Mallarmé vise donc à se livrer lui-même dans l'édition des *Poésies* de 1887, c'est-à-dire à fournir à quelques fidèles une trace incarnée de sa propre écriture, tout comme il leur donne à entendre sa voix prophétique lors des Mardis de la rue de Rome, désignant son cénacle.<sup>19</sup> Aussi cette édition s'apparente-t-elle à une tentative de dégager la poésie du commerce des signes, tel que l'entretient le livre conventionnel typographié, virtuellement reproductible à l'infini, en restreignant l'échange sémiotique (le tirage limité à quelques

---

<sup>17</sup> Voir Marie-Fernande Alphanéry, *Dictionnaire des inventeurs français* (Paris: Seghers, 1963), p. 251. Littré définit la *photolithographie* comme le 'Procédé par lequel on décalque sur la pierre une épreuve photographique que l'on encre ensuite': *Dictionnaire de la langue française*, 4 vols (Paris: Hachette, 1873-74), III, 1101.

<sup>18</sup> Pour reprendre le titre de l'essai de Walter Benjamin, 'L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée' (1936), trad. Pierre Klossowski, in *Écrits Français* (Paris: Gallimard, 1991), pp. 140-92.

<sup>19</sup> Voir Rosemary Lloyd, *Mallarmé: The Poet and His Circle* (Ithaca: Cornell University Press, 1999), pp. 178-82.

exemplaires) et en faisant coïncider le signe poétique avec la signature du poète.<sup>20</sup> Dans ‘Étalages’ (1892), sa deuxième divagation ‘Quant au livre’, Mallarmé écrira:

Afin de compter, par leurs visages, ses invités, [le Poète] ne présenterait qu’intimement le manuscrit, il est célèbre! Feuillet de hollande ancien ou en japon, ornement de consoles, en l’ombre; ni quoi que ce soit, décidant l’essor extraordinaire en l’abstention d’aucune annonce, le fait a lieu, ou le miracle. Pas de jeune ami, jusqu’au recul de la province, à l’heure — qui, silencieusement, ne s’en instruisse.  
(*OC*, II, 223)

C’est donc bien une parole ramenée à son statut événementiel (‘le fait a lieu’) que transpose sur la page, au moyen d’une métonymie corporelle reliant la voix du poète à sa main, le manuscrit en fac-similé des *Poésies*. On connaît par ailleurs la défiance de Mallarmé à l’égard de la ‘publicité’, remontant au moins à la ‘désolante surprise’ lors de la parution du *Parnasse contemporain* de 1866, le poète n’ayant pu retoucher ses vers à la dernière minute, comme il s’en plaint à Cazalis le 21 mai: ‘*Cela m’a été au cœur*, car tu sais que je ne tiens nullement à la publicité, mais l’acceptant, à ne livrer que des œuvres qui puissent m’assurer un renom de perfection’ (*Corr.*, I, 216). En prenant littéralement en main la composition autographe de l’édition de 1887, et en contrôlant soigneusement sa diffusion restreinte, Mallarmé amoindrit assurément les risques d’altération de son œuvre. Cette édition en acquiert un caractère d’autant plus spectaculaire (dans le sens neutre du *spectaculum*, de ce qui se donne à voir plutôt qu’à lire), en répondant à l’un des principes que Mallarmé associe au ‘Livre’, dont il se veut l’‘opérateur’<sup>21</sup> plutôt que l’auteur. Claude Abastado parle à ce propos d’un ‘Inéluctable mythe de l’écriture. Sa dramaturgie met en scène l’acte d’écrire, la

---

<sup>20</sup> Dans ses divagations ‘Quant au livre’, Mallarmé se demande: ‘À quoi bon trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit vendre, surtout quand cela ne se vend pas’ (*OC*, II, 223).

<sup>21</sup> Ainsi que le désignent les ‘Notes en vue du “Livre”’ (*OC*, I, 573).

relation de l'écrivain à sa pratique et l'intuition qu'il a de l'existence'.<sup>22</sup> Si ce n'est qu'en l'occurrence le 'mythe' se démythifie dans la fabrication artisanale de l'ouvrage, pour laquelle le poète endosse lui-même le rôle de l'artisan aux côtés de l'éditeur, du graveur et de l'imprimeur.

### *La lyre fragmentée*

L'édition photolithographiée des *Poésies* est pourtant bien un recueil formé des 'bribes connues' que Mallarmé mentionnait dans sa lettre à Verlaine. L'ensemble ne compte ainsi que trente-cinq pièces, dont la plupart avaient paru en revue dans les années 1860 et 1870, le poète les ayant retravaillées en vue de l'édition. La succession des livraisons qui forment le recueil ne retrace pas moins l'évolution poétique de Mallarmé, le conduisant de l'essoufflement du sujet lyrique à une nouvelle conception impersonnelle de la poésie, qu'on a souvent qualifiée d' 'autotélique'<sup>23</sup> et que, plus loin, j'associerai à une poétique de la *mise en page*. Les trois premières livraisons, comprenant seize pièces (près de la moitié de l'ensemble) allant des 'Premiers poèmes' aux onze poèmes parus dans 'Le premier *Parnasse contemporain*' en 1866, sont encore fortement empreintes de lyrisme, d'inspiration baudelairienne. Il s'agit cependant d'un lyrisme dont l'élan paraît sans issue, et qui peine à trouver un espace où se déployer, comme en témoigne le premier quatrain de 'L'Azur':

De l'éternel Azur la sereine ironie

Accable, belle indolemment comme les fleurs

---

<sup>22</sup> Claude Abastado, 'Le "Livre" de Mallarmé: un autoportrait mythique', *Romantisme*, 44 (1984), 65–82 (p. 65).

<sup>23</sup> Voir, par exemple, Pascal Durand, 'Du sens des formes au sens du jeu: itinéraire d'un apostat', *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, dir. Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (Paris: Hermann, 1999), pp. 87–114.

Le poète impuissant qui maudit son génie

À travers un désert stérile de douleurs. (*OC*, I, 80)

La parole du poète semble ainsi échappée au néant, et ne cesse de lutter avec la page blanche ('le vide papier que la blancheur défend' de *Brise marine* [*OC*, I, 81]); de sorte que le 'je' lyrique court lui-même le risque d'être dépossédé de sa 'voix', désormais inapte à 'sonner l'Idéal' et réduite au son monotone et répété du glas du 'Sonneur':

Et la voix ne me vient que par bribes et creuse!

Mais, un jour, fatigué d'avoir enfin tiré,

Ô Satan, j'ôterai la pierre et me pendrai. (*OC*, I, 79)

L'invocation à Satan du dernier vers rappelle certes 'Les Litanies de Satan' des *Fleurs du Mal*, mais cette ultime parole, destinée à s'étrangler dans le silence du suicide, s'oppose à la poésie litanique de Baudelaire, dont le flux paraît ininterrompu (le refrain 'Ô Satan, prends pitié de ma longue misère!' est ainsi répété quinze fois après autant de couplets<sup>24</sup>). En se référant au 'Guignon', le poème en *terza rima*, datant de 1862, qui ouvre l'édition des *Poésies* de 1887 tout comme il ouvrira, après le sonnet liminaire 'Salut', le recueil définitif de 1899, Mallarmé confie à Cazalis qu'il se range 'parmi les seconds' (*Corr.*, I, 31), c'est-à-dire parmi les 'Dérisoires martyrs de hasards tortueux' (*OC*, I, 71), victimes du guignon, qui traînent à la suite des 'mendiants d'azur',<sup>25</sup> évoquant d'une manière parodique les 'rois de l'azur' chantés par Baudelaire dans 'L'Albatros'.<sup>26</sup> Le thème et le titre du poème sont certes

---

<sup>24</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, 2 vols (Paris: Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', 1975–76), I, 123–25.

<sup>25</sup> 'Ils têtent la douleur comme ils tétèrent le rêve / Et quand ils vont rythmant des pleurs voluptueux / Le peuple s'agenouille et leur mère se lève. // Ceux-là sont consolés, sûrs et majestueux' (*OC*, I, 71).

<sup>26</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, I, 9.

empruntés au ‘Guignon’ baudelairien; mais si, dans *Les Fleurs du Mal*, le mauvais sort conduit le poète à déceler ‘Maint joyau [qui] dort enseveli | Dans les ténèbres et l’oubli’, ainsi que ‘Mainte fleur [qui] épanche [...] | Son parfum [...] | Dans les solitudes profondes’,<sup>27</sup> le ‘Guignon’ de Mallarmé le réduit à une existence grotesque, et son chant à une extravagance incomprise:

Grâce à lui, si l’un souffle à son buccin bizarre,  
Des enfants nous tordront en un rire obstiné  
Qui, le poing à leur cul, singeront sa fanfare. (*OC*, I, 72)

Si les premiers fascicules de l’édition de 1887 annoncent le dessèchement de la veine lyrique, les drames inaboutis des fascicules 5 e 6 (respectivement le ‘fragment’ d’*Hérodiade* et *L’Après-midi d’un faune*) manifestent l’impasse de la poésie dramatique. Il n’existait évidemment en France aucune scène telle que pouvait la concevoir Mallarmé, susceptible d’accueillir ses drames projetés dans les années 1860. En septembre 1865, l’intermède du *Faune*, soumis à Banville et Coquelin en vue d’une représentation au Théâtre-Français, était rejeté par ceux-ci au motif qu’il ne contenait pas ‘l’anecdote nécessaire que demande le public’ et qu’il ‘n’intéresserait que les poètes’ (*Corr.*, I, 174). Aussi les figures théâtrales de Mallarmé, ‘non possible[s] au théâtre, mais exigeant le théâtre’, comme le reconnaît le poète (*Corr.*, I, 166), trouvent-elles refuge dans le dépouillement de la page, au demeurant d’une manière fragmentaire. L’‘intermède héroïque’ du *Faune*, qui en 1865 devait comprendre plusieurs scènes parmi lesquelles un dialogue des nymphes,<sup>28</sup> s’est ainsi transformé, dans le texte de *L’Après-midi d’un faune* de 1876, repris dans les *Poésies* de 1887, en une ‘églogue’ consistant dans le seul monologue du Faune, dépourvu de didascalies. De même, le projet de

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 17.

<sup>28</sup> Voir le ‘Dossier du *Faune*’ dans *OC*, I, 153–59.

‘tragédie’<sup>29</sup> d’*Hérodiade*, entrepris par Mallarmé dès 1864 et resté sur sa table de travail jusqu’à sa mort en 1898, s’est réduit, dans les *Poésies*, à un ‘fragment’ dialogué entre la protagoniste et sa nourrice; fragment remontant à l’année 1865 et qui reprend le texte paru dans le deuxième *Parnasse contemporain* en 1871.<sup>30</sup>

Après plus de deux décennies de travail acharné, le bilan est plutôt maigre, et paraît difficilement en mesure de fournir la matière d’un livre, ou du moins d’un livre comme on le concevait pendant la plus grande partie du dix-neuvième siècle, et dont *La Légende des siècles* de Victor Hugo, publiée en trois séries et cinq tomes de 1859 à 1883, était couramment considérée comme le sommet en poésie.<sup>31</sup> Dans ‘Crise de vers’ (1897), Mallarmé écrira que ‘Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discours ou narre, presque le droit de s’énoncer’ (*OC*, II, 205). La visée totalisante de la poésie hugolienne, qu’affichent entre autres les titres de *La Légende des siècles* et de *Toute*

---

<sup>29</sup> Ainsi que Mallarmé la désigne dans sa lettre à Cazalis du 15 janvier 1865: ‘Je me suis mis sérieusement à ma tragédie d’*Hérodiade*: mais que c’est triste de n’être pas homme de lettres exclusivement!’ (*Corr.*, I, 160). Le 16 octobre de la même année, à la suite du refus du *Faune*, le poète écrit à Aubanel: ‘Je commence *Hérodiade*, non plus tragédie, mais poème’ (*Corr.*, I, 174).

<sup>30</sup> ‘Fragment d’une étude scénique ancienne d’un poème de Hérodiade’, in *Le Parnasse contemporain*, II (1869–71), 331–38.

<sup>31</sup> L’épopée hugolienne hantait Mallarmé depuis sa jeunesse, comme le montrent les vers d’‘Éclat de rire’, datant de novembre 1859: ‘Quand il eut par sa foudre annoncé son réveil, / Et quand à l’horizon, comme on voit le soleil / S’élever dans l’azur jeune et vierge de voiles, / Surgit du sein des flots son poème géant\* / Quand le peuple semait sous ses pieds des étoiles / Pour qu’il ne foulât pas notre triste néant [\**Légende des siècles*, N.D.A.]’ (*OC*, I, 225).

*la lyre*,<sup>32</sup> paraît ainsi avoir poussé le lyrisme subjectif, le fait de ‘s’annoncer’ en vers, jusqu’à son point d’épuisement, si bien que la possibilité de faire encore œuvre de poète est elle-même mise en question, comme l’illustre le point d’interrogation qui se dessine dans l’héliogravure de Félicien Rops, servant de frontispice à l’édition des *Poésies*.



Figure 2. *Les Poésies de Stéphane Mallarmé* (1887), fol. 3<sup>r</sup>. The Lilly Library, Indiana University, Bloomington.

Cette image saisissante évoque plusieurs poèmes et condense nombre de thèmes mallarméens.<sup>33</sup> On y voit une figure androgyne (peut-être le poète incorporé à sa muse, signifiant qu’il est lui-même sa propre muse) qui s’accroche, dans l’attitude du ‘Sonneur’, à

---

<sup>32</sup> Quoique ce dernier titre désigne un recueil posthume, reconstitué par Paul Meurice en 1888, il faisait partie des projets de Hugo dès les années 1870.

<sup>33</sup> Hélène Védrine propose une interprétation de ce frontispice dans *De l’encre dans l’acide: l’œuvre gravé de Félicien Rops et la littérature de la Décadence* (Paris: H. Champion, 2002), pp. 149–50.

une lyre monumentale dont les cordes débordent du cadre, se perdant dans un ‘Azur’ inconnu. À ses pieds gisent les crânes, couronnés de lauriers, des poètes du passé, dont les mains amputées et spectrales se ruent sur les cordes de la lyre que, pour sa part, la figure du poète-muse ne touche pas, comme pour signifier que le lyrisme lui est désormais interdit. Cet ensemble repose sur un socle sculpté en bas-relief représentant le cadavre squelettique de Pégase, symbole des poètes, mort sans doute à cause du tarissement de la source d’inspiration que, d’après le mythe rapporté par Ovide et repris, entre autres, par Hugo, il avait lui-même fait jaillir.<sup>34</sup>

### *Mise en page*

La disparition du dernier ‘mage romantique’<sup>35</sup> en 1885 engage donc une redéfinition de l’énonciation en poésie, ainsi que de ses supports de diffusion, d’autant que les genres prosaïques qui monopolisent le champ éditorial, en particulier le journal et le roman, semblent s’être arrogé le droit exclusif d’énoncer le monde, comme le constate l’‘Avant-dire’ au *Traité du verbe* de René Ghil (1886), repris dans ‘Crise de vers’:

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

---

<sup>34</sup> Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, v, vv. 250–68. Hugo invoque le mythe de Pégase en ouverture et en fermeture des *Chansons des rues et des bois* (1865): ‘Il souffle l’ode, l’épopée, / Le drame, les puissants effrois, / Hors des fourreaux les coups d’épée, / Les forfaits hors du cœur des rois. // Père de la source sereine, / Il fait du rocher ténébreux / Jaillir pour les Grecs Hippocrène / Et Raphidim pour les Hébreux.’ *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, 3 vols (Paris: Gallimard, ‘Bibliothèque de la Pléiade’, 1964–74), III, 3–4.

<sup>35</sup> Pour reprendre le titre de l’étude de Paul Bénichou, *Les Mages romantiques* (Paris: Gallimard, 1988).

silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage*, dont la Littérature [à savoir: la poésie<sup>36</sup>] exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains. (*OC*, II, 677-78)

Il s'agit dès lors pour le poète de retrancher son énonciation du circuit de la communication usuelle, tout en lui fournissant un médium qui s'affranchisse du marché du livre en tant qu'objet de consommation.<sup>37</sup>

Dès juillet 1868, en adressant à Cazalis le 'Sonnet allégorique de lui-même' (la première version du sonnet en -yx) en vue de son inclusion dans le recueil des *Sonnets et Eaux-fortes* édité par Alphonse Lemerre, Mallarmé mettait en cause la sémantique du poème, ou du moins la reléguait au second plan: 'je veux dire que le sens, s'il en a un, (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes' (*Corr.*, I, 278). Aussi la 'poésie' est-elle dissociée de la fonction référentielle des 'mots' (les référents, notamment celui du quasi hapax 'ptyx',<sup>38</sup> s'effaçant à l'image de ce qui deviendra l' 'Aboli bibelot d'inanité sonore' [*OC*, I, 98]), pour

---

<sup>36</sup> Au début de 'Crise de vers', Mallarmé note que 'la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature' (*OC*, II, 205).

<sup>37</sup> Sur 'le problème de la communication' chez Mallarmé, voir Benoit, *Mallarmé et le mystère du 'Livre'*, p. 41-47.

<sup>38</sup> Marchal soutient que 'toute la logique du poème appelle en effet ce mot inouï (au sens propre) qui est son propre référent et qui symbolise ainsi cette représentation retournée, adossée à l'absence de toute réalité extérieure aux mots': *Lecture de Mallarmé: 'Poésies', 'Igitur', le 'Coup de dés'* (Paris: J. Corti, 1985), p. 179. La forme grecque πτύξ, qui ne semble pas avoir été en usage au nominatif, est pourtant répertoriée dans nombre de dictionnaires de grec ancien, où elle est généralement traduite par 'pli'. Voir, par exemple, Charles Alexandre, *Dictionnaire grec-français* (Paris: Hachette, 1850), p. 1246.

ne consister que dans le pouvoir qu'a le poème de 'se réfléchi[r] de toutes les façons' (*Corr.*, I, 279), en dehors de tout éclairage extérieur.<sup>39</sup> La circularité signifiante du sonnet est par ailleurs accentuée, au niveau de la versification, par la reprise des mêmes rimes des quatrains aux tercets, avec inversion des rimes masculines et féminines (aBaB/aBaB// bAA/bbA), résultant en une différence muette (-yx/-ixe, -ore/-or).<sup>40</sup> Ce poème se dérobe ainsi à toute illustration (le 'cadre' évoqué dans le premier tercet paraît à peine figuratif<sup>41</sup>), et il n'est guère étonnant que Cazalis n'ait pas même fait l'effort de le proposer à Lemerre.<sup>42</sup> Mallarmé lui-même en convient: 'C'est confesser qu'il est peu "plastique", comme tu me le demandes,

---

<sup>39</sup> Comme Mallarmé le prescrivait dans sa lettre à Coppée du 5 décembre 1866: 'ce à quoi nous devons viser surtout est que, dans le poème, les mots — qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors — *se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que la transition d'une gamme*' (*Corr.*, I, 234).

<sup>40</sup> Pearson reconnaît dans la rime en -yx l'acte de naissance du sonnet: 'Mallarmé's poem is born of a rhyme in X: not just words which end in 'x', but words in which the endings reproduce the sound of the letter X; of X, the symbol of the unknown, of an absent number, of the mystery which lies at the heart of language and (graphically) of every 'texte'; X, the symbol also of connection and relationship, of lace or a network of sounds [...]; X, therefore, at once an emblem of cancellation and absence and yet also a sign of multiplication, of manyfoldedness': *Unfolding Mallarmé: The Development of a Poetic Art* (Oxford: Clarendon Press, 1996), p. 145.

<sup>41</sup> 'Et selon la croisée au Nord vacante, un or / Néfaste incite pour son beau cadre une rixe / Faite d'un dieu que croit emporter une nixe' (*OC*, I, 131)

<sup>42</sup> Dans sa réponse à Mallarmé, Cazalis écrit qu'il n'a 'pas porté [s]on sonnet à Lemerre', en prétextant que 'Burty, l'impresario de cette sottie affaire, avait maintenant plus de sonnets que d'aquafortistes, et n'en accepterait plus, fût-il un sonnet de Dieu lui-même' (*Corr.*, I, 280).

mais au moins est-il aussi “blanc et noir” que possible, et il me semble se prêter à une eau-forte pleine de Rêve et de Vide’.

Une telle gravure n’a, selon toute apparence, jamais été réalisée, si l’on l’excepte l’édition photolithographiée des *Poésies* où, près de vingt ans plus tard, une version entièrement réécrite du sonnet en –yx (‘Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx’ [*OC*, I, 98]) paraît pour la première fois; une édition dans laquelle ce poème trouve sans doute la seule représentation qui lui convient: celle d’une grande page blanche, que redouble, en la mettant en abyme, un cadre étroit d’écriture, déterminé par la géométrie rectangulaire du sonnet, calligraphié à l’encre noire.<sup>43</sup> Dans cette nouvelle configuration, le sonnet n’est plus tant ‘allégorique de lui-même’ que de la main qui le signe (évoquée par la synecdoque des ‘purs ongles’), en signifiant un acte de création. Mais il s’agit bien d’une création inversée, du fait qu’elle procède à l’anéantissement des objets qu’elle désigne, pour n’en garder que la trace négative, soulignée par l’écriture en creux qu’implique le procédé de la gravure:

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,  
Aboli bibelot d’inanité sonore,  
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
Avec ce seul objet dont le Néant s’honore.) (*OC*, I, 98)

La référentialité de la parole poétique n’est donc pas évacuée par Mallarmé; elle est plutôt mise en suspens, comme l’a montré Barbara Johnson, au profit d’une signification dégagee de

---

<sup>43</sup> Ellen Burt observe: ‘On a “referential” level, black, the absence of light and color, and white, the presence of light and all color, are both to be found in the onyx, a translucent precious stone containing parallel and concentric layers of different colors.’ ‘Mallarmé’s “Sonnet en yx”: The Ambiguities of Speculation’, *Yale French Studies*, 54 (1977), 55–82 (p. 61).

la circonstance, et par là même démultipliée.<sup>44</sup> En proposant une improbable eau-forte pour la première version du sonnet, Mallarmé imaginait ‘une chambre avec personne dedans, [...] dans une nuit faite d’absence et d’interrogation, [...] un cadre belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde’ (*Corr.*, I, 279). Si la création cosmique apparaît comme la dissémination d’une écriture lumineuse (‘stellaire et incompréhensible’) dans un espace ténébreux, la création inversée de Mallarmé creuse une faille d’obscurité sur la surface de la page blanche, conformément à ce que le poète prescrira dans ‘L’Action restreinte’ (1895), sa première divagation ‘Quant au livre’:

Écrire — L’encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit: puis, écarte la lampe. — Tu remarques, on n’écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l’alphabet des astres, seul, ainsi s’indique, ébauché ou interrompu; l’homme poursuit noir sur blanc. (*OC*, II, 215)

Aussi la page s’apparente-t-elle, jusque dans sa matérialité et sa composition manuscrite, à une scène où se (re)joue le drame de la lumière et des ténèbres, qui n’est autre qu’un avatar

---

<sup>44</sup> Johnson écrit: ‘What is revolutionary in Mallarmé’s poetics is less the elimination of the “object” than this very type of construction of a systematic set of self-emptying non-intuitive meanings. Mallarmé’s famous obscurity lies not in his devious befogging of the obvious but in his radical transformation of intelligibility itself through the ceaseless production of seemingly mutually exclusive readings of the same piece of language. *This* is what constitutes Mallarmé’s break with referentiality, and not the simple abolition of the object, which would still be an entirely referential gesture. Reference is here not denied but *suspended*’: *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading* (Baltimore et Londres: The Johns Hopkins University Press, 1980), p. 65.

du ‘drame solaire’ théorisé par Max Müller<sup>45</sup> et repris par Mallarmé dans *Les Dieux antiques* (1880, *OC*, II, 1461). Et de même que les notes sur ‘le Livre’ postulent la mobilité des feuillets,<sup>46</sup> ainsi les *Poésies* de 1887 consacrent l’autonomie de la page; quand bien même les feuillets seraient destinés à être reliés en volume, et que la page soit incorporée à un recueil, comme dans le cas présent.

Les ‘Derniers sonnets’, datant pour la plupart des années 1880 et formant le 9<sup>e</sup> fascicule qui conclut l’édition photolithographiée, se présentent ainsi comme une suite numérotée de douze pages-sonnets mettant chacun en scène une variation sur le même drame en clair-obscur, ou plutôt en noir sur blanc, de l’écriture. La dialectique de la page blanche, dans ses multiples variantes métaphoriques (du ‘lac dur’ couvert de ‘givre’ à ‘Une dentelle s’abolit’), et des ombres qui en viennent à la troubler (de ‘Quand l’ombre menaça de la fatale loi’ au ‘vespéral de mes chars’ [*OC*, I, 96–102]) sous-tend en effet l’ensemble des ‘Derniers sonnets’. Or aucun de ces sonnets ne manifeste plus distinctement l’écart qui s’est creusé entre le lyrisme (post-)romantique et la nouvelle poétique mallarméenne que celui qui ouvre

---

<sup>45</sup> ‘Le lever et le coucher du soleil, le retour quotidien du jour et de la nuit, le combat entre la lumière et l’obscurité, tout ce drame solaire, avec tous ses détails, qui se joue chaque jour, chaque mois, chaque année, dans le ciel et sur la terre, voilà ce que je regarde comme formant le principal sujet de la mythologie primitive’: Friedrich Max Müller, *Nouvelles Leçons sur la science du langage: Cours professé à l’Institution royale de la Grande-Bretagne en l’année 1863*, trad. Georges Harris et Georges Perrot, 2 vols (Paris: A. Durand et Pedone-Lauriel, 1867-1868) I, 271-272.

<sup>46</sup> Voir notamment les f<sup>os</sup> 246–50 (*OC*, I, 617–19). David J. Code a montré comment le ‘rythme’ du ‘Livre’, déterminé par la mobilité des feuillets, se trouve déjà impliqué dans l’édition de *L’Après-midi d’un faune* de 1876: ‘The Formal Rhythms of Mallarmé’s Faun’, *Representations*, 86 (printemps 2004), 73–119.

la série: 'Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui' (*OC*, I, 96), d'abord paru dans *La Revue indépendante* en mars 1885.

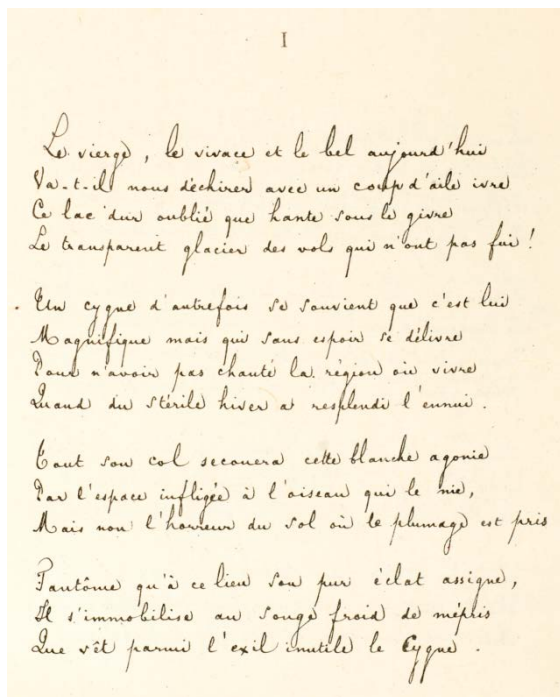


Figure 3. *Les Poésies de Stéphane Mallarmé* (1887), fol. 36. The Lilly

Library, Indiana University, Bloomington.

En reprenant le thème du cygne en exil que Baudelaire, notamment, avait chanté dans son poème dédié 'À Victor Hugo',<sup>47</sup> ce sonnet instaure certes une filiation entre le poète et ses prédécesseurs, soulignée par l'anachronisme entre 'le bel aujourd'hui' et le 'cygne d'autrefois'.<sup>48</sup> Ce décalage temporel affiche pourtant moins une continuité poétique qu'elle ne marque une opposition entre le lyrisme personnalisé 'd'autrefois' ('Hugo était le vers

<sup>47</sup> Baudelaire, 'Le Cygne', *Œuvres complètes*, I, 85–87.

<sup>48</sup> Le 'cygne' apparaissant dans 'Magnitudo parvi', le poème qui conclut la section 'Autrefois' des *Contemplations* (1856), constitue à la fois le modèle et l'antithèse ténébreuse du 'cygne' mallarméen: 'Quand sur notre terre, où se joue / Le blanc flocon flottant sans bruit, / La mort, spectre vierge, secoue / Ses ailes pâles dans la nuit; // Quand, nous glaçant jusqu'aux vertèbres, / Nous jetant la neige en rêvant, / Ce sombre cygne des ténèbres / Laisse tomber sa plume au vent.' Hugo, *Œuvres poétiques*, II, 630.

personnellement’) et le sujet impersonnel de la poésie d’‘aujourd’hui’.<sup>49</sup> Si les vers de jeunesse de Mallarmé étaient empreints, comme on l’a vu, de subjectivité lyrique, ils exprimaient surtout une transcendance impossible (du cadre infranchissable des ‘Fenêtres’ à l’impénétrabilité de ‘L’Azur’), à savoir l’impuissance à s’envoler par le chant:

Un cygne d’autrefois se souvient que c’est lui  
Magnifique mais qui sans espoir se délivre  
Pour n’avoir pas chanté la région où vivre  
Quand du stérile hiver a resplendi l’ennui.

En l’occurrence, le verbe réfléchi ‘se délivre’ ne signifie pas tant une libération, dont le contenu du sonnet signale l’impossibilité, que l’accouchement d’une œuvre qui ne saurait correspondre au ‘Livre’ (dont le signifiant est précédé du préfixe privatif: ‘dé-livre’) projeté depuis les années 1860. En renonçant, de gré ou de force, à la transcendance lyrique (le chant de ‘la région où vivre’), le poète s’est condamné à rester figé à la surface du lac givré, c’est-à-dire à demeurer dans l’immanence de la page:

Tout son col secouera cette blanche agonie  
Par l’espace infligée à l’oiseau qui le nie,  
Mais non l’horreur du sol où le plumage est pris.

Ce sonnet n’est pourtant pas le lieu d’une ‘paralysie spirituelle’, telle que l’a décrite Jean-Pierre Richard,<sup>50</sup> dans la mesure où le ‘déchirement’ invoqué dans le premier quatrain (‘Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui | Va-t-il nous déchirer avec un coup d’aile ivre’) paraît s’actualiser dramatiquement dans l’enchaînement des vers, en laissant percevoir la profondeur, spatiale et temporelle, du ‘transparent glacier des vols qui n’ont pas fui’. De plus,

---

<sup>49</sup> Mallarmé écrivait déjà à Cazalis le 14 mai 1867: ‘je suis maintenant impersonnel et non plus Stéphane que tu as connu’ (*Corr.*, I, 242).

<sup>50</sup> Jean-Pierre Richard, *L’Univers imaginaire de Mallarmé* (Paris: Seuil, 1961), pp. 251–56.

le fait que le cygne ‘s’immobilise’ à l’issue du poème implique qu’une action s’est bien produite. Aussi ce sonnet met-il en scène une poésie en acte: un poème en train de s’écrire, dont le cygne, courbant son ‘col’ d’une manière calligraphique, est l’actant, à savoir le scripteur.<sup>51</sup> Le dernier tercet consacre ainsi la coïncidence de la page et du sonnet, prouvant qu’un poème a ‘lieu’ au présent:

Fantôme qu’à ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s’immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l’exil inutile le Cygne.

Le poème — sous-titré — du ‘Cygne’ est donc assigné à ‘ce lieu’, que le déictique identifie à la page, elle-même signée (‘assigne’/‘le Cygne’), sur le même mode clair-obscur qui caractérise l’ensemble des derniers sonnets. Et si l’on a bien affaire à un ‘poème blanc’, le ‘Fantôme’ du ‘Cygne’ ne fait pas moins planer une ombre sur cette blancheur, consistant dans l’obscurité de l’écriture, à l’inverse de la constellation du Cygne qui, comme le ‘septuor’ de ‘scintillations’ dans le sonnet en –yx et le ‘Septentrion’ dans le *Coup de Dés* (OC, I, 387), déploie son écriture lumineuse, mais tout aussi absconse, dans les ténèbres.<sup>52</sup> On se rend dès

---

<sup>51</sup> Sans développer une analyse graphologique, on constate la prééminence des boucles dans la transcription autographe du sonnet (voir figure 3), notamment dans le premier vers qui comprend six boucles supérieures (‘Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui’), et dans le dernier mot qui comprend deux boucles inférieures (‘Cygne’). Pearson écrit que le poète ‘is no longer a person nor a real “cygne d’eau-trefois”, but a function of language, part of the sign, even the “cygne/signé” itself’: *Unfolding Mallarmé*, p. 176.

<sup>52</sup> Marchal note que ‘Le seul poème blanc, c’est la page blanche, dont aucune écriture ne saurait donner l’équivalent, de sorte que, sans même parler de sublimation, on peut dire que l’écriture, par une espèce de ressaisissement cartésien, contredit ou trahit toujours ses aveux d’impuissance et ses aveux d’échec’: *Lecture de Mallarmé*, p. 156n.

lors compte que la surface de cette page autographe suppose l' 'épaisseur' d'un volume — qui reste indéterminé — ainsi que le développement d'un drame, de même que le 'Livre' se trouve déjà contenu dans la virtualité dramatique de la 'feuille'.<sup>53</sup>

Dans sa lettre du 7 avril 1891 à Edmond Deman, le futur éditeur du recueil définitif — et posthume — des *Poésies*, Mallarmé assimile l'édition de 1887 à un 'brouillon' ou à une 'copie', en remarquant que 'le vers n'est très beau que dans un caractère impersonnel, c'est-à-dire typographique'. Il ajoute néanmoins que le procédé de la gravure confère au volume 'quelque chose d'immuable et de monumental' (*Corr.*, IV, 219). Si l'édition photolithographiée des *Poésies* ne correspond donc pas tout à fait à un livre, et encore moins au 'Livre', elle reste pourtant marquée du sceau de l'œuvre, authentifié par l'autographe du poète et par l'eau-forte originale de Rops, au point de jouer un rôle primordial dans la genèse du livre d'artiste.<sup>54</sup> Certes, les prototypes du livre de peintre sont plutôt à rechercher dans les éditions du *Corbeau* de Poe et de *L'Après-midi d'un faune* illustrées par Manet respectivement en 1875 et 1876, et surtout dans le recueil parnassien des *Sonnets et Eaux-fortes*, dont Mallarmé avait été exclu en 1868.<sup>55</sup> Aucun de ces ouvrages ne révèle toutefois à ce point la *manœuvre* du poète, en exposant sa main incorporée à l'œuvre. L'édition photolithographiée des *Poésies* de Mallarmé n'est donc pas tant un livre de peintre qu'un

---

<sup>53</sup> Voir, en particulier, le f° 123 des 'Notes en vue du "Livre"' (*OC*, I, 576–77). Dans 'Le Livre, instrument spirituel', Mallarmé écrit que 'Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme' (*OC*, II, 224).

<sup>54</sup> Sur cette genèse, voir Arnar, *The Book as Instrument*, pp. 103–38.

<sup>55</sup> *Le Corbeau: poème par Edgar Poe* (Paris: R. Lesclide, 1875); *L'Après-midi d'un faune: églogue par Stéphane Mallarmé* (Paris: A. Derenne, 1876); *Sonnets et Eaux-fortes* (Paris: A. Lemerre, 1868).

livre de *poète*, au sens étymologique du ‘fabricant’:<sup>56</sup> un artefact poétique qui, dix ans plus tard, allait connaître une nouvelle configuration avec le *Coup de Dés*.<sup>57</sup> Dans ‘Le Livre, instrument spirituel’ (1895), Mallarmé écrit que ‘la fabrication du livre, en l’ensemble qui s’épanouira, commence, dès une phrase’ (*OC*, II, 226). Aussi est-ce à partir de l’éclatement d’une phrase-titre, d’un pseudo-vers qui dépasse d’une syllabe la mesure de l’alexandrin, que se déploient les onze doubles pages d’*Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard*, en bouleversant cette fois les conventions typographiques du livre de poésie, au point d’effacer la distinction formelle entre vers et prose.<sup>58</sup>

---

<sup>56</sup> D’après le *Dictionnaire grec-français* de Charles Alexandre, le ποιητής désigne ‘celui qui fait, qui fabrique, qui compose; auteur, créateur, artisan de quelque chose; celui qui exécute, qui accomplit, qui pratique’ (p. 1143).

<sup>57</sup> L’édition Volland de 1897 d’*Un coup de Dés jamais n’abolira le Hasard*, illustrée par Odilon Redon, n’a toutefois pas dépassé le stade des épreuves, abondamment corrigées par Mallarmé.

<sup>58</sup> Dans ‘Étalages’ (1892) Mallarmé qualifiait déjà ‘le Vers’ d’‘ordonnateur du jeu de pages, maître du livre’, tout en postulant sa coïncidence avec la ‘Prose’: ‘Visiblement soit qu’apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc; ou qu’il se dissimule, nommez-le Prose, néanmoins c’est lui si demeure quelque secrète poursuite de musique, dans la réserve du Discours’ (*OC*, II, 226).