

Misères et splendeurs de la lecture : Mallarmé et les émotions

La poésie de Mallarmé semble se prêter assez mal à une réflexion sur les émotions, et la critique l'a bien perçu : elle ne s'est guère aventurée à décrire le contenu émotif de textes qui lui paraissaient entièrement dédiés au culte de l'intelligence. Peut-être suivait-elle alors consciemment ou non la lecture d'un Paul Valéry¹, qui voyait en Mallarmé un implacable logicien, aux antipodes de la figure traditionnelle du poète romantique, enclin aux effusions. Récemment encore, dans un livre qu'il consacrait au « pacte lyrique », Antonio Rodriguez suggérait que Mallarmé était l'un des acteurs principaux d'une « remise en question du lyrisme »², d'une *crise* non pas seulement « de vers », mais d'une *crise affective*, qui dès la fin du XIX^e siècle n'aurait plus laissé à la poésie moderne, encore moins à la poésie d'avant-garde, la possibilité de se consacrer à la représentation et à l'expression des sentiments, tout particulièrement des sentiments du poète lui-même.

C'est donc à première vue à un article périlleux, sans doute polémique, que devait donner lieu, au terme de la formation que j'ai reçue entre 2005 et 2014 auprès de Patrizia Lombardo, la rencontre merveilleuse à bien des égards d'une doctorante poursuivant une thèse sur Mallarmé et d'une spécialiste de l'émotion littéraire³. L'occasion que me fournit cet hommage, pourtant, en me poussant à envisager l'*émotivité* d'un poète strictement dévoué à la raison, me semble trop belle pour que je ne la saisisse pas ; et l'on verra au bout du compte, je l'espère, non seulement qu'un tel *tour de force* n'était pas vain, mais qu'il ne relevait pas si évidemment que cela d'un *forçage* : il nous aura permis de mieux saisir un discours de Mallarmé sur la lecture, que la critique n'a pas encore suffisamment interrogé⁴.

J'aimerais montrer ici que Mallarmé est bel et bien, sinon un poète émotif, du moins l'inventeur d'une émotion poétique très particulière, faite d'un mélange à mes yeux inédit d'angoisse et d'orgueil, qui contribue par ailleurs à maintenir le « pacte lyrique » que décrivait Antonio Rodriguez, non parce qu'elle inviterait en mimant l'émotion du poète « la compréhension empathique du lecteur »⁵, mais parce qu'elle viserait, avec la folle ambition dont est capable l'auteur du *Livre* et du *Coup de dés*,

¹ Voir Paul Valéry, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1950.

² Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, Sprimont, Mardaga, 2003, p. 7.

³ J'ai eu la chance de rédiger sous la direction de la Professeure Lombardo non seulement ma Thèse de Doctorat, *Mallarmé et l'Existence littéraire* (Université de Genève, 2014), mais aussi un Mémoire de Licence sur Mallarmé déjà, en 2005-2006. C'est en sa qualité de spécialiste de la littérature du XIX^e siècle que la Professeure Lombardo a dirigé ces deux travaux.

⁴ Et ceci, malgré la publication, en 2014, des actes d'un colloque consacré à *Mallarmé herméneute* [En ligne], éd. Thierry Roger, Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloque et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », 10, 2014, URL : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?mallarme-hermeneute.html>, consulté le 1^{er} avril 2015.

⁵ Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*, op. cit., p. 119.

avec sa passion réflexive aussi, à représenter l'émotion la plus insaisissable qui soit, celle du sujet *lisant un poème de Mallarmé*.

Mallarmé sans les émotions ?

S'il est arrivé à Mallarmé d'identifier la poésie à « l'expression musicale et suraiguë, émotionnante, d'un état d'âme »⁶, ce n'était pas au sujet de n'importe quel type de vers, mais précisément du vers libre des symbolistes. Ainsi, lorsqu'il est question dans « Crise de vers » de « sentimentale bouffée »⁷, non seulement on comprend que le poète l'associe à une pratique qu'il renonce lui-même à exercer, mais on perçoit aussi l'espèce de condescendance avec laquelle il aborde l'hypothèse de l'expressivité poétique, bien qu'elle joue à l'époque un rôle central dans la pensée des symbolistes, qui s'adressent à lui comme à leur « maître ». La caution que Mallarmé leur offre ne le conduit pas, loin s'en faut, à admettre avec eux le contenu émotif du poème, qu'il associe sans ambages à une matière moins noble, laquelle justifierait que son traitement soit lui aussi moins « vénérable »⁸ ; la matière affective du poème n'est en effet qu'« émotionnante » et les sentiments se volatilisent en une « bouffée » très peu sublime. On ne trouvera chez Mallarmé, de fait, ni les épanchements ni les introspections qui caractérisaient la poésie des romantiques et définissent encore après eux, dans une certaine mesure, celle des symbolistes. Aucune amour perdue ni déçue, aucun retour nostalgique sur le passé, aucun véritable deuil, même, n'inspirent les poèmes rassemblés dans les recueils de 1887 et de 1899. Quand Stéphane y évoque Marie ou Geneviève, c'est dans des vers à la fois si précieux et si énigmatiques qu'on n'y perçoit l'expression de la tendresse qu'à peine et de façon voilée, sachant bien que l'enjeu du poème est ailleurs. La série des Tombeaux est purement épideictique et relève davantage de l'exercice littéraire que de l'expression d'une douleur intime. Quant au *Tombeau d'Anatole*, non seulement il reste à l'état de brouillon, mais on peut douter par ailleurs qu'il ait été consacré exclusivement à la mort de l'enfant, tant il présente d'allusions à l'entreprise poétique du père. Les *Poésies* de Mallarmé semblent radicalement dépouillées de tout contenu affectif, comme si l'émotion, ni reproduite, ni suscitée, n'était pas cet *effet* que vise en premier lieu le vers, dont le caractère *strict* vaut autant pour le nombre de ses syllabes et la qualité de sa rime que d'un point de vue métaphorique.

À cet égard, l'auteur des *Poésies* semble davantage au diapason des parnassiens ; ils esthétisent quant à eux l'émotion à outrance, jusqu'à la vider aussi bien de ce qui la singularise et permet de l'associer à l'expression d'un sujet individuel, que de ce qui constitue précisément sa matière affective, réduisant dès lors le sentiment à un simple mot, à l'intérieur d'une forme. On ne s'étonne guère, en effet, que Mallarmé se

⁶ Stéphane Mallarmé, « Le Vers libre et les Poètes [entretien avec Austin de Croze] », *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, t. II, p. 712.

⁷ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 207.

⁸ *Ibid.*

soit senti plus à l'aise devant l'impersonnalité lyrique des parnassiens que devant l'expressivité souvent désordonnée, anarchique, des symbolistes. Or, il n'est pas certain qu'il ait été complètement satisfait non plus par la première. Son emprunt au Parnasse, auquel il déroba un mot-clé, l'impersonnel, pour se l'approprier de manière décisive, n'est sans doute pas hasardeux : il révèle à la fois le rapport de filiation qui le lie encore à ses plus proches contemporains, et le pas de côté qu'il accomplit, cet écart qu'il fonde et qui le sépare bel et bien de son époque.

S'il subsiste encore dans les *Poésies* quelques traces d'émotion, mais d'une émotion trop convenue et trop *poétisée* pour qu'on s'en laisse émouvoir, c'est en effet parmi les poèmes dits « parnassiens » qu'il faudra les chercher :

La lune s'attristait. Des séraphins en pleurs
Rêvant, l'archet aux doigts dans le calme des fleurs
Vaporeuses, tiraient de mourantes violes
De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles (vv. 1-4)⁹

Ou encore :

Le printemps maladif a chassé tristement
L'hiver, saison de l'art serein, l'hiver lucide,
Et dans mon être à qui le sang morne préside
L'impuissance s'étire en un long bâillement. (vv. 1-4)¹⁰

On le voit, c'est bien souvent l'émotion du poète, son mal d'écrire, qui fait l'objet des vers de Mallarmé ; et lorsque le « je » lyrique tend à devenir plus amant que poète, lorsqu'il exprime enfin l'« Angoisse » qu'il ressent auprès d'une « femme-Léthé » sans doute empruntée à Baudelaire¹¹, il se ressaisit aussitôt pour désigner dans le poème suivant, « *Las de l'amer repos où ma paresse offense* », la nature artificieuse d'une poésie qu'il associe au Parnasse, et qui peut transformer « l'azur » en « une ligne [...] mince et pâle » (v. 24), convertissant de fait la lassitude, celle qu'éprouve le poète devant la page blanche, en un poème qui n'en est que le « paysage » (v. 22)¹².

On ne pourra pas dire ainsi que le sentiment habite les vers de Mallarmé, et l'on pensera bel et bien avec Valéry que s'il y a émotion dans les *Poésies*, elle ne peut être qu'intellectuelle ; et ceci jusqu'à la dernière minute, jusqu'au dernier tercet en fait, qui met tout à coup en scène non seulement un « je » lyrique dans le rôle le plus traditionnel qui soit, mais aussi l'émotion par excellence du poème romantique, l'amour :

Le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne,
Je pense plus longtemps peut-être éperdûment

⁹ Stéphane Mallarmé, « Apparition », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 7.

¹⁰ Stéphane Mallarmé, « Renouveau », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 11.

¹¹ Stéphane Mallarmé, « Angoisse », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, pp. 11-12. Voir le commentaire de Bertrand Marchal dans la notice qu'il consacre au poème, *ibid.*, p. 1155.

¹² Stéphane Mallarmé, « *Las de l'amer repos où ma paresse offense* », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 12.

À l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone. (vv. 12-14)¹³

Juste avant de clore le recueil, Mallarmé donne ainsi à voir un « je » amoureux ; et celle qu'il convoite – son « antique amazone » (v. 14) – n'est autre, à mon sens, que la poésie elle-même¹⁴. On ne trouvera rien d'étonnant, je crois, à ce que l'émotion la plus *éperdue* soit dirigée dans les *Poésies* vers celle qui donne son nom, pluralisé, au volume, y hantant de fait chacune des pièces qui le compose. On le voit ici, il y a peut-être tout de même chez Mallarmé une émotion qui n'est pas qu'intellectuelle, mais cette émotion est sans conteste réflexive : ce qui procure à un poète si peu lyrique l'émotion dont il convient pour finir, *in extremis*, c'est la poésie elle-même. Sa réception par le lecteur suscite par ailleurs, comme j'aimerais le montrer, l'unique pensée que Mallarmé ait consacrée à ce qu'il convient d'appeler la science affective.

Misères de la lecture : l'angoisse

Chez Mallarmé, et la critique l'a amplement relevé, la lecture doit être envisagée « comme une pratique désespérée »¹⁵ : mais sait-on bien ce que cela signifie, et le *désespoir* qu'évoque le poète fait-il nécessairement de sa pensée, comme on l'a longtemps imaginé, une pensée *négative* ? Ne pourrait-on admettre que la lecture y soit plutôt *émue par le désespoir*, et davantage encore, par une *angoisse* qui intervient ponctuellement dans quelques textes importants de Mallarmé, en vers et en prose ? Que l'angoisse soit associée par le poète à l'acte de lecture, de façon assez systématique, permettrait d'expliquer son apparition dans le second vers du sonnet en –yx, lors de sa publication en 1887 : à un « pur Crime » dont la nature demeurerait entièrement mystérieuse se substitue, allégorique, « l'Angoisse », laquelle soutient « maint rêve vespéral brûlé par le Phénix » (vv. 2-3)¹⁶. Il existe bien sûr plusieurs lectures différentes et parfois contradictoires de ce sonnet, l'un des plus énigmatiques de Mallarmé ; mais je proposerai de suivre ici celles, notamment, de Bertrand Marchal, de Claude Abastado ou de Deirdre Reynolds ; ils y voient non pas l'allégorie de sa propre écriture, mais la mise en scène de sa réception par le lecteur, qu'il soumet à l'expérience assurément inquiétante de l'illisible¹⁷. Si la version définitive du sonnet envoie ainsi « le Maître

¹³ Stéphane Mallarmé, « *Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos* », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴ Voir Annick Ettlin, *Mallarmé et l'Existence littéraire*, Thèse de Doctorat, Université de Genève, 2014, pp. 327-332.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. II, p. 67.

¹⁶ Stéphane Mallarmé, « *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx* », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, t. I, p. 37. Pour le premier état connu du poème, envoyé par Mallarmé en juillet 1868 à Henri Cazalis, voir *ibid.*, p. 131.

¹⁷ Voir Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985, pp. 165-189 ; Claude Abastado, « Lecture inverse d'un sonnet nul », *Littérature*, 6, 1982, pp. 78-85 ; Deirdre Reynolds, « Mallarmé et la transformation esthétique du langage, à l'exemple de « *Ses purs ongles...* », *French Forum*, 15 : 2, 1990, pp. 203-220. Sur ces trois lectures et d'autres encore, ainsi que sur l'expérience de l'illisible que le sonnet

[...] puis[er] des pleurs », et non plus « de l'eau », « au Styx » (v. 7), elle désigne surtout en « l'Angoisse » du vers 2 le premier véritable agent du poème, qui « soutient » encore le « rêve » et domine décidément les premières strophes, avant qu'en un retournement de situation spectaculaire ne « se fixe » dans le ciel des idées un « septuor » qui tiendra lieu, pour celui qui s'est attelé à déchiffrer le sonnet, de clé de lecture. L'apparition de l'angoisse dans le sonnet en -yx ne s'explique donc pas seulement comme une allusion de plus, dans un poème qui en contient déjà plusieurs, à la poétique du Parnasse ; elle n'est pas seulement le rappel de « l'Angoisse atroce, despotique » du quatrième « Spleen » de Baudelaire¹⁸, mais celui, peut-être, de l'« inquiétude » que met en scène « Le Démon de l'analogie » en 1874, qui représente « l'angoisse sous laquelle agonise [l'] esprit naguère seigneur » devant « l'inexplicable Pénultième » et face, comme l'ont souvent montré les critiques, à une rime et à un crime incompréhensibles¹⁹. En outre, l'angoisse du sonnet en -yx pourrait bien annoncer, déjà, l'« appréhension » évoquée en 1890 dans la conférence que Mallarmé consacre à Villiers de l'Isle-Adam²⁰, et surtout l'« effroi » que le discours sur *La Musique et les Lettres*, en 1894, associe à la « totale arabesque » constituée par le réseau de liens qui s'établissent entre les choses et les idées, à la faveur de l'action littéraire²¹.

Il n'est pas surprenant que les émotions apparaissent sous la plume de Mallarmé au moment où celui-ci s'intéresse à la lecture : comme l'a rappelé Antonio Rodriguez, il existe un rapport étroit entre le lyrisme, c'est-à-dire l'expression des sentiments dans la poésie, et le pacte – lyrique lui aussi – qui règle les rapports du poète au lecteur. Dans *La Musique et les Lettres*, lorsqu'il s'agit de définir l'« occupation » du premier et de préciser par conséquent l'usage que le second pourra faire de sa production, Mallarmé fournit une explication étonnamment psychologique, étonnamment humaine, dans laquelle se détache surtout l'« agonie » de celui qui répond à « l'épars frémissement d'une page [qui ne veut] sinon surseoir ou palpiter d'impatience »²² :

Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d'anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de déconcerter, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraie en la confondant. Chiffrement mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres. Quelle agonie, aussi, qu'agite la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence de tout l'être pareil, nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à

en -yx à la fois donne à éprouver et représente, voir Annick Ettlin, « Le Sublime illisible. « Ses purs ongles... » de Mallarmé », *Fabula-LhT*, n° 16, « Crises de lisibilité », à paraître.

¹⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 75.

¹⁹ Stéphane Mallarmé, « Le Démon de l'analogie », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, pp. 416-418.

²⁰ Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 23.

²¹ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres, op. cit.*, p. 68.

²² *Ibid.*, p. 67.

tout autre pour instituer l'Idée ; *sinon sous le visage humain*, mystérieuse, en tant qu'une Harmonie est pure.²³

La conférence que Mallarmé prononce à Oxford et à Cambridge en 1894 vise notamment à circonscrire franchement, et pour tout dire assez brutalement, le rôle du poète. On le décrypte ici : la poésie, en opérant des comparaisons et en tissant simplement des rapports, sert à en susciter d'autres dans l'esprit de son lecteur, lui permettant de *se composer une logique*, et d'opposer à « l'omniprésente Ligne » qui relie les choses ensemble et constitue la *matière* une arabesque à la fois « vertigineuse » et belle, cette « torsion » qui « institu[e] l'Idée ». Pour le dire encore plus clairement, la littérature, selon Mallarmé, nous autorise et nous invite à croire que les idées existent, et pas seulement dans nos têtes ; elle nous autorise ainsi et nous invite à transcender la matière. Mais ce faisant, elle nous pousse aussi à douter que cela soit possible, suscitant l'« effroi » du lecteur au moment juste où il reconnaît l'existence de l'arabesque, de sorte que les « accords » qu'il y perçoit ne peuvent être qu'« anxieux ». « Le vers », ajoutera Mallarmé quelques pages plus loin, « va s'émouvoir de quelque balancement, terrible et suave »²⁴.

On n'omettra pas ainsi de prendre la mesure du *désespoir* qu'implique la lecture, chez Mallarmé : elle y répond à un désir crucial, celui de justifier *en dernier recours*, quand toutes les autres méthodes ont failli, la place de l'homme parmi les choses. En effet, si la littérature est bel et bien une « mentale poursuite »²⁵, c'est qu'elle nous donne à voir sous la forme de symboles « l'atmosphère mentale » dont on se croira ensuite pourvu, précédant en somme la conscience même que l'homme a de son propre psychisme. Le discours sur Villiers de l'Isle-Adam le suggère au moyen d'une analogie : l'écrivain s'y figure, sans doute avec ironie, en une décoratrice d'intérieur, laquelle dispose dans un salon ce « trop riche mobilier » dont les « crises d'extinction ou d'avivement » produisent « comme un petit orage où s'agite la colère des bibelots, bouderies d'étagères, renfrognements aux encoignures ». La passion s'extériorisant sur les choses, les objets du quotidien, elle leur donne du sens, comme on le voit, mais permet surtout et en premier lieu de récupérer « l'intérieure qualité de quiconque habite ces milieux » en lui donnant l'apparence d'une matière. Dans l'équation qu'établit le livre – c'est son « usage », précise la conférence sur Villiers –, les idées et les choses en viennent à se correspondre et à cohabiter, comme si l'existence des unes garantissait celle des autres ; comme si, en un mot, l'abstraction de l'idée et du sentiment gagnait, en s'acoquinant avec les objets les plus concrets – les bibelots du quotidien, mais c'est aussi valable pour la langue de tous les jours –, un peu de leur inaliénable matérialité²⁶.

²³ *Ibid.*, p. 68 ; je souligne.

²⁴ *Ibid.*, p. 73.

²⁵ *Ibid.*, p. 68.

²⁶ Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 41. La même idée s'exprime aussi dans *La Musique et les Lettres*, où il s'agit cette fois de comparer la « passion » de l'homme aux « ardeurs » de la

L'angoisse qui pointe dans quelques-uns des textes en vers ou en prose de Mallarmé n'est donc pas celle du poète lyrique, post-romantique ; c'est l'angoisse du lecteur qui se réfléchit dans l'œuvre, laquelle lui donne à voir comme en un miroir sa propre expérience de lecture, signe à chaque fois de *toute expérience de lecture* et même, plus largement, de tout déchiffrage symbolique. L'angoisse du sonnet en -yx, du « Démon de l'analogie » et des deux conférences tardives de Mallarmé, c'est l'anxiété fondamentale de celui qui craint de ne pas trouver l'idée cachée derrière les mots, ou pire encore, de réaliser qu'au bout du compte il n'y en a pas. Selon la chercheuse Carole Talon-Hugon, qui s'est penchée sur les spécificités de « l'émotion poétique », celle-ci tient justement à l'opacité du poème et à la résistance qu'il oppose au lecteur, lui donnant à sentir l'inconfort qu'éprouve celui qui ne comprend pas ou n'est pas certain de comprendre, celui qui doute que *ça se lise* et qui soupçonne, par delà l'obscurité du vers, l'inanité du monde. La chercheuse saisit alors en la poésie ce qu'elle appelle un « pouvoir de *désadaptation* »²⁷, que Mallarmé me semble suggérer déjà dans les passages cités ici, subrepticement.

Splendeurs de la lecture : l'orgueil

Mais outre l'angoisse, il est une autre émotion encore plus présente dans l'œuvre de Mallarmé : c'est l'orgueil, qui s'allégorise dans le vers inaugural du premier poème du Triptyque des *Poésies*, « *Tout Orgueil fume-t-il du soir* », et se décline encore sous la forme moins spécifique de la joie et du plaisir, dans de nombreux textes en prose, un peu partout à vrai dire dans les conférences déjà citées et dans les *Divagations*. Ainsi les misères de la lecture sont-elles compensées par des splendeurs, et par la fierté sublime de celui qui a *trouvé du sens*, confirmant par là l'existence de l'idée. Dans la conférence sur Villiers, en effet, alors que Mallarmé envisage une fois de plus le rôle que le poète joue auprès de son lecteur, il évoque à la fois l'« appréhension » qu'il ressent à l'idée de ne pas être « là où l'on doit être », et le devoir qu'il se donne de « susciter » « chacun de nos orgueils ». Il précise juste après ce qu'il entend par là : susciter *les orgueils de ses lecteurs*, c'est prononcer « une sommation au monde qu'il égale sa hantise à de riches postulats – chiffrés, en tant que sa loi, sur le papier blême de tant d'audace »²⁸. Ici encore, il s'agit de produire un rapport entre choses et idées ; et l'audace consiste à prouver que les secondes sont équivalentes aux premières, ou pour le dire en d'autres mots, que les idées ont une existence aussi concrète que les choses ; c'est ainsi à la faveur de « quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés » que se compose, dans « Crise de vers », « l'architecture du palais » idéal, que le poète oppose à

nature, sous la forme des phénomènes météorologiques qui composent « la symphonique équation propre aux saisons » (*op. cit.*, p. 66).

²⁷ Carole Talon-Hugon, « L'Émotion poétique », *Noesis* [En ligne], 7, 2004, mis en ligne le 15 mai 2005, consulté le 15 mars 2015. URL : <http://noesis.revues.org/30>, § 41.

²⁸ Stéphane Mallarmé, *Villiers de l'Isle-Adam*, *op. cit.*, p. 23.

« toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal »²⁹. Le recueil de poésie n'admet de contenu affectif – « l'horreur de la forêt » plutôt que le bois dense de ses arbres – qu'en tant qu'il permet de substituer l'idée à la chose, et de faire croire qu'en lisant le poème, on accède à un sens incarné, devenu matière. De cette conviction, le lecteur tire une joie fière que Mallarmé nomme l'orgueil, et qu'il sollicite dans deux poèmes du recueil de 1899, d'une manière toutefois plus ambivalente.

Je dirais que dans le premier poème de la série intitulée « plusieurs sonnets », « *Quand l'ombre menaça de la fatale loi* », ainsi que dans la pièce inaugurale du Triptyque, « *Tout Orgueil fume-t-il du soir* », l'orgueil, manifestement moins une émotion en elle-même que le symbole de quelque chose, y est associé à la poésie elle-même. Il n'a plus par ailleurs la couleur triomphale que lui donnaient les textes en prose, et apparaît même sous la forme d'un reproche dans le sonnet : « Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres / Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi » (vv. 7-8), accuse le « je », s'adressant alors à un mystérieux « Luxe », qu'il interpelle aussi au vocatif (« ô salle d'ébène où, pour séduire un roi / Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres », vv. 5-6)³⁰. Il n'est certainement pas évident pour le lecteur de saisir ce dont le « luxe », la « salle », le « roi », les « guirlandes » et l'« orgueil » peuvent être les signes ; et le symbolisme énigmatique du quatrain compromet largement sa lisibilité. On sait toutefois, grâce à certaines confidences de Mallarmé et au travail de quelques chercheurs³¹, que le sonnet rappelle la crise de jeunesse du poète, dans les années 1860, au terme de laquelle il désignait la poésie comme « Glorieux Mensonge »³² et reformulait à partir d'une telle démystification le nouveau rôle de l'écrivain. Le deuxième quatrain de « *Quand l'ombre menaça...* » me paraît ainsi décrire ce « démontage impie » que le jeune poète entreprend dès la crise de Tournon, et sur lequel il reviendra dans les pages cruciales du discours d'Oxford et de Cambridge³³ :

Luxe, ô salle d'ébène où, pour séduire un roi
Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres,
Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres
Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi. (vv. 5-8)

La poésie, ici luxueuse, est cet orgueil mensonger qui s'allégorise encore davantage dans le premier volet du Triptyque, lequel représente cette fois la poésie non plus dans les fastes d'une « Gloire », quoique néfaste et illusoire, mais dans l'essoufflement d'une

²⁹ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 210.

³⁰ Stéphane Mallarmé, « *Quand l'ombre menaça de la fatale loi* », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 36.

³¹ Voir la lettre de Mallarmé à Verlaine du 3 novembre 1883, dans laquelle le premier confie au second que ses vers « sont [...] anciens » (Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871*, suivi de *Lettres sur la poésie 1872-1898*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Folio », 1995, p. 567) ; et les travaux de Lloyd James Austin, « The Indubitable Wing. Mallarmé's « Quand l'ombre menaça de la fatale loi » », *Mélanges de littérature française moderne offerts à Garnet Rees*, éd. Cedric E. Pickford, Paris, Minard, 1980, pp. 1-14, et de Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé, op. cit.*, pp. 145-151.

³² Stéphane Mallarmé, lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866, *Correspondance complète 1862-1871, op. cit.*, p. 298.

³³ Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres, op. cit.*, p. 67.

« Torche dans un branle étouffée / Sans que l'immortelle bouffée / Ne puisse à l'abandon surseoir » (vv. 2-4)³⁴. Les deux poèmes ne cherchent plus à interroger le rôle du poète et les enjeux de la lecture, mais s'emparent d'un raccourci symbolique, de l'équation poésie-orgueil, pour exprimer avec mystère et de façon sciemment détournée les ambivalences – morales, épistémologiques – d'un art auquel, on l'a vu, Mallarmé ne cessera pourtant de vouer un culte passionné.

Ce paradoxe apparent tient sans doute à ce que le poète considère deux visions de la poésie, celle, pure, qui est propre à son époque, qu'au-delà de leurs différences et désaccords les romantiques lèguent aux parnassiens, qui la transmettent eux-mêmes aux symbolistes, et celle, impie, qu'il célèbre entre les lignes d'une œuvre dont il s'efforce sciemment de rendre la lecture difficile. C'est cette double vision que rassemble en son sein le personnage d'Hérodiade, qui à la fois incarne l'idéal de la pureté poétique et accomplit le dévoilement de l'illusion littéraire, à la toute fin du poème (« Vous mentez, ô fleur nue / De mes lèvres ! », vv. 129-130). Hérodiade personnifie à la perfection les deux émotions que Mallarmé associe à la lecture du poème, l'angoisse et l'orgueil, dont l'alternance fournit sa trame à la « Scène » : l'héroïne, constamment saisie par l'angoisse de ne pas être – elle est littéralement « dévorée / D'angoisse » (vv. 73-74) –, ne cesse pourtant d'exprimer son amour-propre et de célébrer une beauté qu'elle s'est promis de préserver de tout contact impur – une beauté idéale, en somme, qui est aussi celle dont s'émerveillent, après avoir craint qu'elle n'existe pas, les tout derniers vers du sonnet en –yx, dans une apothéose sublime.

La lecture selon Mallarmé s'éprouverait ainsi dans une oscillation entre misères et splendeurs, de laquelle surgirait une émotion poétique bien particulière, faite d'un mélange d'angoisse et d'orgueil, entre la peine existentielle et le plaisir d'intelligence, cette « jouissance de la pensée » qu'a décrite notamment Alain Vaillant dans le prolongement des déclarations de Valéry³⁵, que l'angoisse vient cependant balancer et rendre à la fois plus *humaine* et plus viscérale. On le voit, Mallarmé n'a pas choisi de se détourner de l'affectivité poétique pour mieux affirmer l'autonomie de ses vers ; et son refus de l'émotion lyrique ne va pas de pair avec l'*autotélisme* dont on a souvent accusé sa poésie, sans doute à tort³⁶. Si Hérodiade est pleine d'orgueil et d'amour-propre, c'est en effet d'abord pour compenser l'« effroi » (vv. 16, 61 et 104), le « sinistre émoi » (v. 56) l'« horreur » (vv. 6, 50 et 103) de ne pas être ce qu'elle croit ou voudrait être, et l'émotion intellectuelle de Mallarmé ne survient ainsi qu'en réponse à une autre émotion, bel et bien spontanée.

³⁴ Stéphane Mallarmé, « *Tout Orgueil fume-t-il du soir* », *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 41. Pour une lecture plus détaillée des deux poèmes commentés ici, voir Annick Ettlin, *Mallarmé et l'Existence littéraire, op. cit.*, pp. 337-344.

³⁵ Alain Vaillant, *La Crise de la littérature. Romantisme et modernité*, Grenoble, ELLUG, 2005, p. 381.

³⁶ Comme l'ont montré Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen dans l'introduction par laquelle ils ouvraient leur volume collectif intitulé *L'Émotion, puissance de la littérature ?*, penser la littérature en s'intéressant à sa « puissance affective » permet d'opérer son « réengagement subreptice [...] dans le monde » (Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Modernités », 34, 2012, p. 6).

Par ailleurs, l'orgueil se convertit souvent en un simple « plaisir trouvé dans la lecture des vers »³⁷, une « joie selon divers motifs celui, surtout, de se percevoir, simple, infiniment sur la terre »³⁸. Comme on l'a dit, le plaisir est présent un peu partout dans les *Divagations* et jusque dans le titre d'un des articles qui les compose, « Plaisir sacré », mais on peut en préciser la nature, et surtout la cause, double. La « joie » qui dans « De même » est « à instaurer », comme le « plaisir pris en commun » du « Genre ou des modernes », est en rapport avec le dévoilement spectaculaire d'un mystère cosmique, « telle divination longtemps voilée, lucide tout à coup »³⁹ ou « la majestueuse ouverture sur le mystère dont on est au monde pour envisager la grandeur »⁴⁰. Tantôt, donc, le plaisir de la lecture tient à une révélation, qui n'est pas seulement celle du sens, mais par-delà, celle de *la possibilité qu'il y ait du sens*, tantôt, encore, la joie naît de la perception d'un « pur ensemble groupé » et des « relations entre tout »⁴¹, celles dont Mallarmé attribuait la création à la poésie, dans *La Musique et les Lettres*. L'angoisse du deuxième vers, dans le sonnet en -yx, est ainsi contrebalancée par la vision lumineuse et fantastique des deux derniers, lorsque « dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe / De scintillations sitôt le septuor » (vv. 13-14), lorsqu'en somme le sens, le code, la clé de lecture – à la fois image cosmique et réseau de relations entre des termes sinon dispersés –, apparaissent même fugacement, et même si c'est pour aussitôt disparaître. Quelque chose, du moins, aura brillé.

Annick Ettlin, Université de Genève

³⁷ Stéphane Mallarmé, « Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 175.

³⁸ Stéphane Mallarmé, « Bucolique », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 256.

³⁹ Stéphane Mallarmé, « De même », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 243.

⁴⁰ Stéphane Mallarmé, « Le Genre ou des modernes », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 181.

⁴¹ Stéphane Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. II, p. 224.