

COLLECTION FORMULES

MALLARMÉ, ET APRÈS ?

FORTUNES D'UNE ŒUVRE



Sous la direction de Daniel BILOUS

NOESIS
ÉDITIONS

Tableau n° 1
Les deux versions du *sonnet en -ix*.

1. Première version connue¹ (1868)

Sonnet

allégorique de lui même

La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phoenix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore
Sur des consoles, en le noir Salon : nul ptyx,
Insolite vaisseau d' inanité sonore,
Car le Maître est allé puiser de l'eau du Styx
Avec tous ses objets dont le Néant s'honore.
Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfasto incite pour son beau cadre une rixe
Faito d'un dieu que croit emporter une nixe
En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillations le septuor se fixe.

¹ Cf. C. P. Barbier et Ch. G. Millan, Stéphane Mallarmé, *Poésies*, tome I, Paris, Flammarion, 1983, pp. 220-223, qui corrige le texte fautif des *O.C* de Mondor. [Même version in Mallarmé *Œuvres Complètes I*, B. Marchal éd. Paris, Gallimard, Pléiade, p. 131].

2. Version définitive (1887)²

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse ce minuit, soutient, lampadophore
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore
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.)
Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,
Elle, défunte nue en le miroir encor
Que dans l'oubli fermé par le cadre se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

² *Ibidem*, p. 356–7.

Bernardo Schiavetta

Mallarmé et sa Méthode du mirage

Philosophie de la composition du *sonnet en -ix*

Introduction

Je postulerais ici que le « *sonnet en -ix* » de Mallarmé, dans les deux versions connues (voir le Tableau n° 1) garde de multiples traces d'une véritable mise en œuvre raisonnée de cette « *étude sur la Parole* » d'où son auteur affirmait l'avoir tiré : « J'extrais ce sonnet (...) d'une étude projetée sur la Parole¹ ».

Certes, le poème été très abondamment étudié, notamment quant à l'élu- cidation de son sens mais si les caractéristiques matérielles de sa *composition* ont également été abordées², elles ont été plus rarement le but exclusif des études.

En m'appuyant sur des nombreuse remarques éparées dans les écrits de Mallarmé, je postulerais donc que l'*étude sur la Parole*, évoquée par Mallarmé, implique nécessairement une réflexion de sa part, qu'on pourrait qualifier aujourd'hui de « sémiotique ». Cette réflexion semble avoir servi de base à

¹ Lettre à Henri Cazalis, Avignon, Samedi 18 juillet 1868, citée plus amplement au §1. La corres- pondance de Mallarmé est citée d'après l'édition de Bertrand Marchal, *Correspondance*, Lettres sur la poésie, Paris, Gallimard, 1995, coll. Folio. (en raison de son appareil critique mis à jour), désormais citée en abrégé : *Corr.* Par ailleurs, sauf indication contraire, les citations des proses non épistolaires de Mallarmé font toujours référence aux *Œuvres Complètes*, éd. par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1945, coll. La Pléiade. (abrégé comme suit : *O.C.*)

² Notamment Jacques Douchin, « Mallarmé technicien du vers. », in *Études romanes dédiées à Andreas Blinkenberg*, Copenhague, Munksgaard, 1963, p. 21-25. et Émilie Noulet, *Vingt Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris / Genève, Minard / Droz, 1967, p. 176-192.

une méthode de composition poétique réfléchie, précise et systématique, comportant une première étape d'analyse de mots en leurs éléments constitutifs, lesquels, diversement traités et transformés, aboutissent enfin à une synthèse. Ce résultat synthétique est à la fois un mot nouveau (le *ptyx*), mais également un « *mot total* », un « *signe pur général* », représenté par le poème lui-même, mot nouveau et mot total étant en rapport réciproque de spécularité.

1. Commentaires de Mallarmé sur le sonnet en -ix

Quelques commentaires de Mallarmé sur la première version de son *sonnet en -ix* sont connues grâce à sa correspondance. D'abord, il a fait part à Lefébure du projet du poème, lequel a été envoyé à Cazalis deux mois plus tard.

Cazalis lui avait demandé une contribution « *plastique* » pour un recueil à paraître chez Lemerre, *Sonnets et eaux-fortes*, fruit de la collaboration entre les poètes du *Parnasse Contemporain* et des artistes tels que Corot, Gérôme, Manet et Millet. Le recueil est finalement paru sans l'envoi de Mallarmé.



Extrait de la lettre à Eugène Lefébure, Avignon, Dimanche 3 Mai 1868 :

« Enfin, comme il se pourrait toutefois que, rythmé par le hamac, et inspiré par le laurier, je fisse un sonnet, et que je n'ai que trois rimes en ix, concertez vous pour m'envoyer le sens réel du mot *ptyx*, ou m'assurer qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais [sic] de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime. Ceci, Bour et Cazalis, chers dictionnaires de toutes les belles choses, dans le plus bref délai, je vous en supplie avec l'impatience "d'un poète en quête d'une rime" ».

Extrait de la lettre à Henri Cazalis, Avignon, Samedi 18 juillet 1868 :

« J'extraits ce sonnet, auquel j'avais une fois songé cet été, d'une étude projetée sur la Parole : Il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un, (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes. En se laissant aller à le murmurer plusieurs fois on éprouve une sensation assez cabalistique.

« C'est confesser qu'il est peu « *plastique* », comme tu me le demandes, 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.

« — Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés ; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et une nuit faite d'absence et d'interrogation [ce dernier mot surcharge « *oubli* »], sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre,

belliqueux [ce dernier mot surcharge « monstrueux »] 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.

« — J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons, parce que mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut l'Univers, que je n'aurai su, sans endommager quelque'une de mes impressions étagées, rien en enlever, — et aucun sonnet ne s'y rencontre. Je te donne seulement ces détails, pour que tu ne m'accuses pas d'avoir recherché la bizarrerie, et encore cette crainte ne justifie pas leur longueur. »

Extrait de la lettre à Henri Cazalis, Avignon, Mardi 21 juillet 1868 :

« — Je ne te parle pas du sonnet, si Lemerre l'accepte, tant mieux ; s'il refuse, tant pis : tu peux même intervertir le tant-mieux et le tant-pis, car deux ou trois vers, encore à l'état d'ébauche grâce au court délai accordé, me tortureront jusqu'au jour de la correction des épreuves ; et je donnerai volontiers la gloire de l'eau forte pour l'absence de ce supplice³. »



Ces commentaires épistolaires ne concernent que le *sonnet allégorique de lui-même*, mais le grand écart temporel (1868-1887) entre les deux versions rend nécessaire de chercher d'autres éclaircissements dans la pensée plus tardive de Mallarmé.

2.1. Un sonnet sur-contraint

Comme on le sait, les deux rimes des quatrains sont en -ix (ou -yx) et -ore ; celles des deux tercets en -or et en -ixe. Ainsi, les rimes masculines deviennent féminines et *vice versa*⁴. Le poème s'inscrit dans une longue tradition, celle des *sonnets d'artifice*⁵. On peut les définir comme des sonnets où quelque procédé formel (une sur-contrainte) se superpose ou s'ajoute aux règles prosodiques qui définissent le sonnet proprement dit. Cette tradition fait partie d'une autre, encore plus ancienne, ces *nugæ difficiles* dont la pratique est attestée quasiment à toutes les époques de la poésie occidentale, avec des alternances de crédit et de discrédit⁶ liées aux changements du goût et de l'éthique littéraires.

³ *Corr.*, p.386 et pp. 390-396.

⁴ Le *sonnet en -ix*, comporte d'autres singularités remarquables par rapport au sonnet dit régulier* : d'abord, les rimes des quatrains ne sont pas embrassées mais croisées (ABAB) ; ensuite, les tercets n'ont pas trois, mais deux rimes seulement (CDD CCD en 1868, CCD CCD en 1887). En outre, les rimes sont riches et «millionnaires» dans les quatrains, ce qui restreint encore le choix des vocables dans la formule des rimes. Les rimes des tercets sont seulement suffisantes.

*Les exceptions à la forme dite « régulière » du sonnet sont nombreuses à toute époque.

⁵ *Sonnets d'artifice* cf. Bernardo Schiavetta, *Con mudo acento*, Albacete, Barcarola, 1995, notas, p. v.

⁶ Crédit chez les Grands Rhétoriciens, les baroques, les maniéristes, les décadents, les fantaisistes, les oulipiens. Discrédit chez Boileau et sa postérité.

Les sur-contraintes qui s'ajoutent aux règles du sonnet canonique peuvent ne pas concerner les rimes, comme c'est le cas des sonnets acrostiches, mais, lorsque les rimes sont concernées, le type de mots-rimes obligatoires ou de désinences rimiques prédéterminées peut être extrêmement varié⁷. L'aspect ludique du procédé peut se refléter dans le *genre* des textes résultants, qui sont souvent satiriques ou parodiques, mais pas toujours⁸. Sur ce plan, le sonnet de Mallarmé, manifestement sérieux et revendiqué comme tel dans la lettre à Cazalis, ne comporte aucune marque stylistique du genre satirique ou comique.

Par contre, à l'époque, le choix de Mallarmé, est stylistiquement provocateur, comme le remarque Graham Robb :

Quand on sait par exemple que les théoriciens ont longtemps proscrit toute rime en -ixe pour le « style élevé⁹ » on apprécie différemment le *sonnet en yx* de Mallarmé ou cette Cariatide de Banville qui se termine par la rime *phénix-onyx*.

Toutefois il est intéressant de constater qu'on peut trouver, dix ans avant celui de Mallarmé, au moins deux sonnets comportant des rimes en -ix, mais seulement dans les quatrains ; l'un, de 1858¹⁰, est de Théodore de Banville (*phénix, Styx, onyx, Alix*), l'autre, de 1854¹¹, de Ferdinand de Gramont (*X, Béatrix, Éryx, natrix*).

2.2. Genèse du sens dans ce type de sonnet

Du point de vue de la méthode de composition imposée par la sur-contrainte qui les constitue en tant que tels, le *sonnet en -ix* ressemble partiellement aux *sonnets en bouts-rimés*. Et si l'on tient compte du témoignage de René Ghil¹², Mallarmé lui-même aurait reconnu une parenté entre ces deux types de composition.

Dans à un *sonnet en bouts-rimés* les quatorze mots-rimes sont tous donnés d'avance par un tiers, selon une séquence également fixée d'avance, tandis que dans le cas du poème de Mallarmé, qui est plutôt un *sonnet à rimes prédéterminées*, la séquence des mots-rimes peut varier selon la formule strophique choisie par le poète (ainsi, d'une version à l'autre, Mallarmé a

⁷ Marino, par exemple, a pu écrire un sonnet dont toutes les rimes sont des onomatopées reproduisant des cris d'animaux ; Saint-Amand un sonnet dont tous les vers sont terminés par des mots ne pouvant rimer avec aucun autre mot de la langue ; Quevedo de nombreux sonnets dont les rimes comportent des variations syllabiques exhaustives ; Góngora un sonnet dont les rimes oxytones tombent sur des voyelles, suivant l'ordre alphabétique des 5 voyelles espagnoles, etc.

⁸ Góngora a composé une *Ode* sur des rimes proparoxytones.

⁹ La Harpe, cité par J. Dessiaux, *Traité complet de versification française, ou Grammaire poétique de la langue française*, Vve Maire-Noyon, 1945, p. 43, cité à son tour par Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993, p. 426, note n° 8.

¹⁰ Graham Robb, *Unlocking Mallarmé*, New Haven & London, Yale University Press, 1996 p. 426.

¹¹ *ibid.*

¹² Cf. Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Paris, Belles Lettres, 1996, p. 147 et note n° 89.

changé la formule des tercets). Il existe surtout une certaine liberté de choix des mots-rimes. En effet, le choix de toute rime délimite, dans le répertoire de la langue, un ensemble mots-rimes possibles, qui préexiste au poème. Il y a, par exemple, des centaines de mots rimant en -ente, mais seulement quatre ou cinq en -èbre. Justement, le sonnet « *Quand l'ombre menaça de la fatale loi* » est un exemple chez Mallarmé du choix restreint imposé par le répertoire des rimes en -èbre. En fait, pour écrire son « *sonnet en -ix* », Mallarmé avait un choix beaucoup plus large, et les sonnets en -ix de Banville et Gramont comportent, comme je l'ai rappelé, des choix différents.

Cela dit, aussi bien dans à un *sonnet en bouts-rimés* que dans un *sonnet à rimes prédéterminées*, le sens général du poème dérive dans une très large mesure des mots-rimes, ce qui n'est pas, en soi, si rare :

c'est la rime qui constitue le point de départ de la phrase, et la recherche d'un agencement de rimes devient la plus importante priorité du sonnet-tiste. Pour le Banville du *Petit Traité*, « on n'entend dans un vers que le mot qui est à la rime », et « l'imagination de la rime est entre toutes la qualité qui constitue le poète » : quelque exagérées que puissent paraître ces formules, elles sont, pourtant, dans une large mesure, vraies dans le cas des sonnettistes. Ainsi, l'exercice des bouts-rimés pratiqué par Banville, Gautier et d'autres poètes parnassiens, n'est pas qu'un simple jeu : c'est, au contraire, une méthode authentique de composition poétique.

Ces constatations, que j'emprunte à David Scott¹³, deviennent particulièrement pertinentes pour parler de la pratique de Mallarmé. Il écrira que le vers est « *dévoré tout entier* » par la rime « *comme si cette fulgurante cause de délices y triomphait jusqu'à l'initiale syllabe*¹⁴ ».

En résumant, on peut affirmer que dans les *sonnets à rimes prédéterminées* le sens du texte se trouve fortement conditionné par le sens des mots-rimes, beaucoup plus, en tout cas, que lors de l'écriture d'un sonnet qui n'utilise pas cette sur-contrainte. Mallarmé l'a peut-être choisie pour cette raison même, comme nous allons le voir.

2.3. La genèse « *inverse* » du sens

Une publication récente, *Selon Mallarmé*, de Paul Bénichou¹⁵, qui résume et tient compte des exégèses qui le précèdent, ne donne pas d'explication satisfaisante propos de ce commentaire de Mallarmé ;

Il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un, (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble) est évoqué par un mirage interne des mots mêmes.

¹³ David Scott, « Pour une prosodie de l'espace : le sonnet et les arts visuels », in *Écritures* II, éd. A.-M. Christin, Paris, Le Sycomore, pp. 227-254.

¹⁴ O.C p. 332.

¹⁵ Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Paris : Gallimard, 1995, p. 35.

Paul Bénichou s'interroge ainsi :

comment « *un mirage interne aux mots mêmes* » évoque-t-il le sens du sonnet ? Si ce mirage interne désigne la relation logique qui lie les mots, c'est une banalité de faire dériver le sens de cette relation ; il s'agit certainement d'autre chose, mais de quoi ? Et comment le sens peut-il résulter d'autre chose que d'un rapport logique ? « Mirage » est une métaphore qui laisse perplexe¹⁶.

Bénichou considère donc l'énigme comme non résolue.

Il faut reconnaître que le terme « *il est inverse* » utilisé par Mallarmé peut sembler ambigu tant que l'on ne sait pas répondre à la question suivante : inverse par rapport à quoi ? La réponse est pourtant là. Par rapport au *sens*, évidemment. L'adjectif « *inverse* » est suivi d'une phrase explicative, introduite par un « *je veux dire que* » : « *Il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un, [...] est évoqué par un mirage interne des mots mêmes* ».

À mon avis, donc, le *sens* dont parle Mallarmé ne peut être autre que celui qui apparaît peu à peu, à partir des rimes, *pendant la composition* du poème. On peut alors comprendre que l'adjectif « *inverse* » ne désigne pas le sonnet proprement dit (comme l'ont soutenu la plupart des commentateurs), mais plutôt son mode de production. L'inversion qui est en cause correspond à la *genèse du sens* du sonnet par « *un mirage interne des mots mêmes* ».

Le sens naît des mots et non pas les mots du sens. C'est une poétique inverse par rapport à celle de Boileau :

Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement

Si cette hypothèse est justifiée, cela implique qu'il faut placer très tôt dans l'œuvre de Mallarmé l'idée qu'il formulera beaucoup plus tard avec la célèbre formule : laisser « *l'initiative aux mots* ». Son corollaire, la « *disparition élocutoire du poète* » correspond très exactement à l'attitude anti-expressive de cette poétique de la composition que Mallarmé a hérité de Poe, comme il l'expliquait à Cazalis à propos de *L'Azur* :

Toutefois, plus j'irai, plus je serai fidèle à ces sévères idées que m'a léguées mon grand maître Edgar Poë. Le poème inouï du Corbeau a été ainsi fait¹⁷.

C'est une référence très claire à la *Philosophy of Composition* de Poe, qui décrit sa conception du *Corbeau* comme le développement d'un calcul rhétorique déterminé par la recherche de l'effet à produire. Et il n'est pas inutile de retranscrire ici comment Baudelaire, cet autre maître de Mallarmé, présentait sa traduction de ces deux textes de Poe :

¹⁶ *Idem*, p. 145.

¹⁷ *Corr.* p. 161.

La poétique est faite, nous disait-on, et modelée d'après les poèmes. Voici un poète qui prétend que son poème a été composé d'après sa poétique; [...] son génie, si ardent et si agile qu'il fût, était passionnément épris d'analyse, de combinaisons et de calculs. Un de ses axiomes favoris était encore celui-ci: « Tout, dans un poème comme dans un roman, dans un sonnet comme dans une nouvelle, doit concourir au dénouement. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue quand il a écrit la première¹⁸ ».

Dans les *Scolies* à ses propres traductions de Poe, Mallarmé considère que la poétique contenue dans la *Philosophy of Composition*, même si elle n'avait pas de « *fondement anecdotique* » (c'est à dire si Poe ne l'a conçue qu'*a posteriori*, comme une plaisanterie, une fois le *Corbeau* publié) serait pourtant vraie en soi, et il ajoute: « *tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne, et n'y peut être que feint*¹⁹ ».

Chez le jeune Mallarmé, le développement de cette poétique de la composition aboutit (jusqu'à un certain point, comme nous le verrons), à *faire naître le sens des mots et non les mots du sens*: c'est une inversion de la volonté expressive, qui le conduit, logiquement, à utiliser la technique des sonnets d'artifice.

Ainsi, dans le *sonnet en -ix*, la composition doit forcément se développer à partir de certains mots comportant les désinences préfixées, et nous verrons plus loin que ces mots-rimes donnent les contenus fondamentaux du texte grâce à des associations de sens et de forme. Telle serait, issue de son « *étude sur la Parole* », la méthode du « *mirage* » mallarméen selon notre hypothèse.

Mais avant de développer l'analyse de cette possible méthode mallarméenne, il me semble nécessaire de rappeler que Mallarmé le jugeait nécessaire l'émergence d'un sens:

tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent²⁰.

Ainsi, lorsqu'il écrit avec ironie à Cazalis:

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),

cette remarque ironique n'implique pas l'absence de sens. Elle doit plutôt être mis en rapport avec un passage de la lettre suivante: « *deux ou trois vers, encore à l'état d'ébauche* ». Dans la version de 1868 la syntaxe du premier quatrain est en effet très confuse. Plus qu'une ébauche, la version de 1868 est le témoin de l'avènement, encore incertain, d'un sens.

¹⁸ Ch. Baudelaire, « *Genèse d'un poème* ».

¹⁹ *O.C* p. 230.

²⁰ *O.C* p. 382.

2.4. Le « *mirage* » comme « *Méthode* »

Parlant de son sonnet de 1868, Mallarmé dit qu'il est « *réfléchi de toutes les façons* », réflexion où nous retrouvons ce « *mirage interne des mots mêmes* ». Le 5 décembre 1866, dans une lettre à Coppée, il utilisait déjà une métaphore semblable :

dans le poème, les mots — qui déjà sont assez eux mêmes pour ne plus recevoir d'impression du dehors — se reflètent les uns les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre, mais n'être que les transitions d'une gamme²¹.

Cela décrit un processus de composition qui laisse l'initiative aux mots, ce que Mallarmé exprimera plus tard par la célèbre formule :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés : ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries²².

La plupart des commentateurs se sont tenus aux termes mêmes de Mallarmé, qui sont toujours métaphoriques : « *mirage* », « *langage se réfléchissant*²³ », etc. J'essaierai ici de décrire ce mirage d'une manière moins figurée, comme une technique concrète, comme un système de composition.

Les mots, composés de lettres, de sons, et de sens, peuvent produire soit des sortes de reflets de lettres pour l'œil, soit des reflets sonores, des échos, pour l'oreille, soit (selon l'autre acception de *réfléchi* : médité, pensé) des reflets de sens pour l'esprit.

La prosodie française traditionnelle voulait que les rimes puissent l'être autant *pour l'œil* que *pour l'oreille*. Or, si les rimes sont des échos et des sortes de reflets visuels²⁴, ce miroitement sonore et graphique existe, à l'époque, dans tout poème ; c'est la façon habituelle de faire *miroiter* les mots dans un poème.

Par ailleurs, dans ce sonnet il est plus que vraisemblable que le retour dans les tercets des mêmes sonorités avec ou sans e muet (*-ore* devenant *-or*, *-ix* devenant *-ixe*), ne représente qu'une des multiples façons de faire miroiter les rimes. En effet, si nous prenons Mallarmé au sérieux, sa phrase « *réfléchi de toutes les façons* » doit nécessairement renvoyer à d'autres façons moins habituelles de faire miroiter les mots, et cela d'une manière qui devait lui sembler *exhaustive*.

²¹ Corr. pp. 329-330.

²² O.C. p. 366.

²³ O.C. 851.

²⁴ Il s'agit plutôt des *images* que des reflets, car ceux-ci sont inversés de droite à gauche par rapport à leur objet.

Ainsi, il y a peut être bien dans le miroitement des rimes un *système formel*, fondé sur les composantes de cette « Parole » à laquelle Mallarmé disait consacrer une « étude », d'où le sonnet est « extrait ».

Quelques traces subsistent de cette étude, ou du moins d'un projet de thèse de doctorat sensiblement contemporain à la première version du sonnet. Nous trouvons dans ces notes, sous le titre de « Méthode » le propos suivant :

Arriver de la *phrase* à la *lettre* par le mot ; en nous servant du *Signe* ou de l'écriture, qui relie le mot à son sens²⁵.

Comme le remarque justement Michaud²⁶ c'était, en deux lignes, entrevoir la constitution d'une sémiologie (le « *Signe* ») et d'une sémantique (le « *sens* »). C'était aussi définir dans une certaine mesure, encore toute grammaticale, les différents niveaux hiérarchiques du langage : le niveau syntagmatique (la « *phrase* »), le niveau lexicologique (le « *mot* »), et enfin le niveau phonologique et graphique, car « *lettre* » peut se rapprocher de aussi bien de *phonème* que de *symbole* (au sens de Peirce). Mallarmé distingue clairement la « *lettre* » du « *signe* » et de l'« *écriture* ».

Certainement, Mallarmé, en matière linguistique, n'a pas la clarté d'un Saussure (ou d'un Pierce), et pour cause : il ne disposait ni de cette formulation linguistique de type mathématique qu'il appelait de ses vœux²⁷, ni d'instruments conceptuels fondamentaux comme la notion de double articulation du langage, ou celui de l'opposition fondatrice entre linguistique synchronique et linguistique diachronique (qui lui était tout à fait étrangère). Et s'il a bien médité sur la non-motivation du signe — « *le défaut des langue* »²⁸ —, il a aussi longuement suivi des routes voisines du cratylisme²⁹.

Compte tenu de ces réserves, il est donc vraisemblable que Mallarmé, capable de distinguer toutes ces composantes du signe, les ait travaillées sciemment une à une, dans un sonnet qui *faisait partie* de son étude sur la Parole. Sciemment, oui, car « *le hasard doit être banni de l'œuvre moderne* ».

Autrement dit : le « *mirage interne des mots mêmes* » semblerait désigner une méthode de composition poétique. *Celle-ci produirait (à partir d'un matériau donné) une genèse de sens par le développement raisonné, analytique d'abord, et ensuite synthétique, de toutes les composantes du signe linguistique tel que Mallarmé le concevait à l'époque.*

Dans notre cas ce *matériau donné* correspond à treize signes du vocabulaire, treize lexèmes aux signifiants et aux signifiés couplés, plus un hapax, le « *ptyx* », qui n'existait pas alors dans le système de la langue française.

²⁵ O.C p. 852, c'est Mallarmé qui souligne.

²⁶ Guy Michaud, *Mallarmé*, Paris, Hatier, 1971, p. 95.

²⁷ O.C p. 851.

²⁸ O.C p. 364

²⁹ Voir R. G. Cohn, *Vues sur Mallarmé*, Paris, Corti, 1992. et sa critique des affirmations de Genette à propos des *Mots Anglais*.

Un deuxième aspect du matériau en question inclut la formule du sonnet d'artifice, qui dispose les quatorze éléments en jeu dans la linéarité temporelle de la récitation, mais aussi dans l'espace de la page, les sonorités des mots et la spatialité typographique (« aussi "blanc et noir" *que possible* » disait-il à Cazalis) étant deux sujets majeurs de la réflexion poétique mallarméenne, et une *source de sens* supplémentaire.

2.5. Éléments sémiotiques du mirage

Nous l'avons vu, le point de départ le plus évident de la genèse du *sonnet en -ix* sont ses rimes.

Mais chez Mallarmé cette méthode me semble non seulement être consciente, mais avoir été extrapolée au maximum, et s'être exercée à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la structure de son sonnet : à l'extérieur, par les rapports thématiques avec le reste de son œuvre ; à l'intérieur, par des développements prenant comme point de départ, pour chacun des mots-rimes, leurs signifiants sonores et graphiques, leurs signifiés avec leurs réseaux de connotation ou d'étymologie et finalement, leur ensemble visuel, le sonnet et sa typographie comme formes iconiques.

Ces développements prennent, selon notre hypothèse, la forme de chaînes associatives, et notamment de rapprochements de mots entre eux, d'*associations de mots*.

J'examinerai d'abord, à l'intérieur du sonnet, les chaînes associatives dont le point de départ sont des éléments sémiotiques isolés, soit le signifié, soit le signifiant, mais également, plus rarement, certains de leurs ensembles. J'examinerai ensuite, les associations thématiques et formelles qui relient le sonnet en *-ix* à d'autres œuvres de Mallarmé.

3.0. Associations partant des signifiés

Les chaînes associatives sémantico-logiques qui se développent à partir des *signifiés* des mots à la rime sont très abondantes. Ces associations constituent le réseau de sens le plus serré et comportent beaucoup d'interconnexions (de reflets de reflets), ce qui me conduit à les traiter en premier lieu. Elles s'organisent selon trois catégories : la connotation, l'étymologie et la mythologie. Ces catégories correspondent à des rapports temporels spécifiques : synchroniques (connotation), diachroniques (étymologie), synchrono-diachroniques (mythologie).

3.1. Associations par connotation

À partir des mots à la rime, il est aisé de suivre les enchaînements de leurs *connotations*³⁰, comme je le résume dans le Tableau n° 2.

³⁰ Ces chaînes de signifiés s'ordonnent le plus souvent par métonymie ou synecdoque (Phénix → cendre → cinéraire amphore). Il existe aussi un rapport d'opposition feu/eau, présent dans Phénix/Styx et dans licornes/nixe, qui aboutit (métaphoriquement) à étoiles/miroir.

Ces mots sont **soulignés en gras** dans les tableaux. Lorsqu'un mot n'apparaît que dans une seule des deux versions, un chiffre l'indique (1 pour la première, 2 pour la version définitive). Les relations de connotation sont matérialisées par une flèche (→); beaucoup de mots se trouvent appartenir à plusieurs enchaînements, d'où certaines répétitions. La plupart apparaissent explicitement dans les textes mêmes; d'autres restent latents, ils sont alors notés mais non soulignés en gras. Je ne retiens que des connotations très proches.

Tableau n° 2

lampadophore → lumière → **obscurcissement1** → **vespéral** → **Soir1 / soir2** → **noir1** → **Nuit1 / nuit2** → **minuit2** → sommeil → **rêve2**
lampadophore → lumière → **scintillations**
lampadophore → lumière → **1allume** → **2feu** → **2brûlé** → **Phénix**
Phénix → **cendre1** → **cinéraire2** **amphore** → mort → **Styx**
amphore → vide du récipient → **vide1** → **inanité** → **Néant**
amphore → vide du récipient → son → **sonore**
sonore → son → musique → **septuor**
Styx → mort → **Angoisse2**
Styx → mort → **néfaste1**
Styx → mort → **défunte2**
Styx → mort → **fermé2**
Styx → mort → **aboli**
Styx → mort → **oubli2**
Styx → mort → **absence1** → **vide2**
Styx → mort → déménagement → **salon2 vide**
Styx → mort → **vide2** → déménagement → **aboli bibelot2**
Styx → eau → miroir des ondes → **glace1/miroir2** → mobilier → **décor**
Styx → eau → miroir des *ondes* → ondine → **nixe** (ondine dans les légendes germaniques)
s'honore → honorer → dédier → **très haut dédiant2**
or → dorure → **cadre** → **glace1 / miroir2**
décor → mobilier → **consoles1 / crédences2** → **Salon1 / salon2**
décor → mobilier → **glace1 / miroir2**
décor → mobilier → ornements → **objets1** → **bibelot2**
nixe → ondine → eau → miroir des ondes → **glace1 / miroir1**
septuor → musique → son → **sonore**

ptyx → mot inconnu → **insolitel**



3.2. Associations étymologiques

Les deux versions du sonnet fourmillent d'étymologismes. Soit des dédoublements étymologiques du type *onyx* / *ongle*, ou *rix* / *agonise*. Soit des mots pris dans un sens étymologique ou archaïque, comme *vaisseau* au sens de récipient³¹. Je les résume dans le tableau n° 3.

Tableau n° 3

<p>onyx → (du grec « griffe ») → ongle</p> <p>lampadophore, est probablement un néologisme créé <i>ad hoc</i> par Mallarmé : lampadophore → porteur de lampe ou de torche → porteur de lumière → Lucifer (porteur de lumière, un des noms latins de Vénus) → <i>vesper</i> (Vénus) → vespéral</p> <p>amphore → récipient → <i>vascellum</i> (petit récipient) → vaisseau1 (récipient) → objets1 / objet2 → bibelot2 (petit objet)</p> <p>amphore → vide (du récipient) → inanité (<i>inanitas</i> dans le sens de vide ou néant) → Néant</p> <p>rixel → synonyme de lutte → agonie (du grec « lutte ») → agonise2 (dans la version définitive, le mot-rime rixel a été éliminé, mais il y reste présent, par dérivation étymologique, dans le mot <i>agonise</i>.)</p> <p>rixel → incite1 (inciter à la rixe / incitation sexuelle) → 2ruant</p>
--



³¹ Les étymologismes résultent du « procédé qui consiste à prendre les mots dans leur sens étymologique » « cette fonction créatrice de signes [...] explicitement reconnue par la rhétorique lorsqu'elle définit l'*ethymologia* comme un mode d'invention littéraire par les mots » [...] voir Pierre Guiraud, « Étymologie et ethymologia », in *Poétique*, n° 11, 1972, p. 405-413.

Du point de vue de l'étymologie, *ptyx* est un cas spécial, de tout point de vue. En réalité, ce mot d'apparence grecque, n'a pas d'*étymologie* proprement dite, car il n'existe ni en français ni en grec. En effet, le mot n'existe pas en tant que tel dans les textes grecs, il n'est qu'une restitution lexicographique à partir de cas obliques et devrait être noté en conséquence, précédé d'un astérisque (**ptyx*). Les acceptions de ce mot reconstitué sont : pli, coquille d'huître, pli de choses écrites, diplôme, parchemin³². Il est impossible de savoir si Mallarmé connaissait son arrière plan étymologique, par contre, il est presque certain qu'il l'a trouvé dans le poème « Le Satyre » de *La Légende des Siècles*. Victor Hugo l'écrit avec une majuscule, comme un nom propre de lieu (le nom du Janicule) *dans le langage des Dieux*. Mallarmé cite « Le Satyre » en entier dans *Les Dieux Antiques*.

3.3. Associations mythologiques

Il existe encore un autre niveau d'associations par le sens qui est *mythologique*. Ce niveau appartient plus à l'encyclopédie qu'au dictionnaire. Parfois lexicalisé, il représente un type d'association mixte, appartenant à la fois au passé et au présent de la langue.

En matière de théorie de la mythologie, Mallarmé partageait les thèses rationalistes, éthymologico-mythiques, de George Cox³³. Selon cet auteur, qu'il a traduit et paraphrasé dans *Les Dieux Antiques*, « toutes les légendes de l'Humanité seraient réductibles à trois ou quatre mots (soleil, lumière, ombre, aurore), étymons universels du drame solaire, obscurcis par la dispersion des peuples et la division des langues³⁴ ». Selon Gardner Davies³⁵ la fascination de Mallarmé pour le drame solaire se retrouve dans ce sonnet.

Les associations mythologiques gréco-romaines sont une grande tradition de toute la poésie occidentale ; dans le sonnet, elles sont mélangées à un terme de mythologie germanique, la nixe, sorte d'ondine, et aux licornes de la symbolique médiévale (qui, selon la légende, ne se laissaient toucher que par les vierges, lesquelles pouvaient les capturer au moyen d'un **miroir**³⁶).

Je résume ces associations très complexes dans le Tableau n° 4.

³² Ross G. Arthur, « When is a word not a word: thoughts on Mallarmé's "sonnet en-yx" », in *Romance Notes*, XXVII, n° 2, winter 1986, p. 167–174.

³³ Cf. Laurence Watson, « Some further thoughts on Mallarmé's "sonnet en-yx" », *French Studies Bulletin*, n° 27 (summer 1988), p. 13–16.

³⁴ Cf. Marchal, *op cit.* p. 172.

³⁵ Gardner Davies, *Mallarmé et le drame solaire*, Paris, Corti, 1959, p. 105–143.

³⁶ Cf., par exemple, Bertrand d'Astorg, *Le Mythe de la dame à la licorne*, Paris, Seuil, 1963.

Tableau n° 4

Phénix → symbole du soleil → drame solaire → crépuscule → **vespéral**

Le Phénix est une figure solaire. Le drame solaire, selon Cox et Mallarmé, serait à l'origine de tous les mythes.

Styx → Cocyte → **pleurs2**

Le Styx, marais infernal³⁷ est la source du Cocyte, dont le nom signifie : gémissements, **pleurs2**, larmes. Mallarmé connaissait cette étymologie et la note dans « *Les Pays de l'Immortalité* » des *Dieux Antiques*³⁸.

Styx → eau sur laquelle les Dieux prêtaient serment → **dieu1**

nixe → ondine → nymphe → enlèvement de nymphes par des Dieux (Zeus, Apollon, etc.) → **dieu** ravisseur → croit **emporter1**

nixe → ondine → nymphe → Callisto → **défunte2** → grande Ourse → sept étoiles → **septuor** → **nord**

Après sa mort, la nymphe Callisto (dont le nom signifie « *la plus belle* ») a subi une métamorphose, ou plus exactement un *catastérisme* (c.-à-d. une métamorphose en constellation; cf. Littré, s.v.), devenant ainsi la constellation de la Grande Ourse. Dans le miroir, à la place de la **défunte2** la grande Ourse apparaît. Mallarmé connaissait le mythe de Callisto³⁸.

septuor → musique → musique des sphères → musique silencieuse → **inanité sonore**

La musique des sphères est une musique silencieuse, le thème est pythagoricien (cf. *Sainte*, « *musicienne du silence* »).



Aucun *ptyx* n'existe dans la mythologie occidentale ; mais, comme je l'ai déjà rappelé, Victor Hugo le donne comme un mot appartenant *au langage des Dieux* dans *Le Satyre*.



³⁷ *Styx* est un mot féminin, donc un marais et jamais un fleuve, car tous les fleuves portent en grec des noms de genre masculin, voir l'article de L.G. Pocock, « The water of Styx », in *AUMLA*, n° 18, nov 1962, pp. 221-228).

³⁸ Cf. *Les Dieux antiques*, O.C 1163 et ss.

4.0. Associations partant des signifiants

Les chaînes associatives qui se développent à partir des *signifiants* des mots à la rime ou d'autres aspects matériels du sonnet (comme sa prosodie ou sa typographie) sont moins abondantes, mais elles apportent des éléments fondamentaux au processus de composition du sonnet tel que je le postule.

Je tire la plupart de ces analyses de travaux qui ne suivaient pas l'hypothèse qui est la mienne.

4.1. Associations par les sonorités

Il est pertinent de remarquer que les désinences en *-or* et en *-ixe* sont associées dans le dernier vers de la version de 1868 :

De scintillations le septuor se fixe

Cette association des *deux* rimes maîtresses du sonnet peut difficilement être fortuite, surtout pour Mallarmé, qui avouait « *jouer avec des timbres ou encore les rimes dissimulées*³⁹ ». Par ailleurs, si nous nous rappelons la citation de Poe : « *Tout (...) doit concourir au dénouement. Un bon auteur a déjà sa dernière ligne en vue quand il a écrit la première* », il me semble fort probable que ce vers ait été l'un des premiers à être écrits. Mais cette hypothèse séduisante est malheureusement indécidable.

Pierre Citron⁴⁰ a remarqué que les désinences *-ix* et *-or*, couplées, donnent le nom de l'antilope *oryx*, ce qui peut être à l'origine des **licornes2** de la deuxième version, par l'intermédiaire du dictionnaire Littré. Celui-ci comporte, s.v. *licorne*, la mention suivante : « *Les cornes données pour cornes de licorne se sont trouvées être des cornes d'antilope oryx* ».

Au niveau de l'ensemble des rimes Catherine Lowe a décelé une figure à la fois iconique et phonique :

dépassant la simple convention d'alternance des formes masculines et féminines de la rime, l'e muet acquiert, dans ce texte, une signification particulière [...] le e muet inscrit thématiquement le silence dans le texte, d'une façon à la fois visuelle et verbale, littéralement écrivant et articulant le silence⁴¹.

Ceci est vrai des deux versions du sonnet, mais encore plus de la première, où *sept* rimes masculines font écho à *sept* rimes féminines.

Toujours sur le plan de la prosodie des rimes, la présence des e muets, mise en valeur par le procédé de l'alternance masculine et féminine d'un même son à la rime, souligne leur caractère de résidu d'un état ancien de

³⁹ O. C p. 635.

⁴⁰ Pierre Citron, « Sur le sonnet en -yx de Mallarmé », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1969. p. 113-116.

⁴¹ Catherine Lowe, « Le mirage du ptyx : implications à la rime », in *Poétique*, n° 59 (sept. 1984), p. 330.

la langue, de « *fantôme en ce lieu* », montrant, d'une autre manière que les étymologismes, l'**absence1** et l'**oubli2** dont parlent l'une et l'autre versions du sonnet. Rappelons que Mallarmé écrivait dans une lettre à Mauclair :

J'ai toujours pensé que le e muet était un moyen fondamental du vers et même j'en tirerais cette conclusion en faveur du vers régulier, que cette syllabe à volonté, omise ou perçue, autorisait l'apparence du nombre fixe, lequel frappé uniformément et réel devient insupportable autrement que dans les grandes occasions⁴².

Finalement, il me semble très significatif que Mallarmé ait mis à la rime non pas « encore » mais **encor**. Une telle apocope d'*encore* met en relief la présence-absence du e muet, *omis mais perçu*. Il pouvait difficilement souligner davantage le mécanisme prosodique de l'ensemble des rimes.

Un calembour a produit une paire de rimes équivoquées : *sonore* et *s'honore* ; les calembours et les rimes équivoquées deviendront un procédé courant chez Mallarmé, notamment dans *Prose* et dans *Les Loisirs de la Poste*⁴³.

Jean Ricardou⁴⁴ a soutenu l'existence d'une paire de « *rimes polaires* » dans la deuxième version du sonnet ; il s'agit de la quasi homophonie entre son début et sa fin : *Ses purs ongles/septuor* mais il s'agit là, manifestement, d'un à-peu-près et non pas d'une paire de rimes proprement dites.

Ces remarques, si elles dévoilent des associations complexes développées à partir du *signifiant* des rimes et notées dans le texte, n'épuisent pas l'analyse : d'autres exégètes ont cru reconnaître diverses disséminations paragrammatiques, des chiasmes et des échos⁴⁵. Ces associations me semblent avoir un caractère moins systématique et peuvent être fortuites.

4.2. Associations à partir d'aspects graphiques

L'écriture poétique a souvent été décrite par Mallarmé comme le négatif photographique des constellations célestes :

on n'écrit pas lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc⁴⁶ ».

⁴² Lettre du Samedi 9 octobre 1897, *Corr.*, page 636.

⁴³ Cf. Daniel Bilous, « *Les origines du mail art, Les Loisirs de la Poste* », in *Formules*, n°1 (printemps 1997), p. 105-122.

⁴⁴ Jean Ricardou, « Pluriel de l'écriture », in *T.E.M. [Texte en Main]*, n°1, printemps 1984, p. 19-29, notamment p. 25-29.

⁴⁵ Cf. Claude Abastado « Lecture inverse d'un sonnet nul », in *Littérature*, n° 6, mai 1972. p. 78-85 ; et Ellen Burt in « *Mallarmé's sonnet en yx: the Ambiguities of Speculation* », *Yale French Studies*, n° 54, 1977, p. 52-82.

⁴⁶ *O.C* p.858.

Comme Mallarmé le disait à Cazalis : « [le sonnet allégorique de lui-même] *est aussi blanc et noir que possible* ».

Certains critiques ont avancé que l'ensemble des rimes peut être perçu comme le *cadre* graphique du sonnet-miroir. Ainsi, David Scott⁴⁷ rappelle que les proches contemporains de Mallarmé évoquaient souvent la fonction de *cadre* du sonnet :

Pour Auguste Barbier, dont l'*Il Pianto* de 1833 comprenait une suite de sonnets dédiés aux grands peintres de la Renaissance, le sonnet [...] a « le mérite d'encadrer avec précision l'idée ou le sentiment ». Pour Wilhem Ténint, dont la *Prosodie de l'école moderne de 1844* est un résumé théorique de la pratique des poètes romantiques français, « le sonnet est... un cadre qui isole une pensée ».

Pour Mallarmé, souligne Scott, « *le cadre du sonnet devient celui d'un miroir — "de l'oubli fermé" — dont la fonction est de fixer l'image centrale du poème.*

L'écrit, au niveau élémentaire de la lettre, dans son aspect « *hiéroglyphique* », a été aussi un sujet de réflexion de Mallarmé qui y décelait :

une discrète direction confusément indiquée par l'orthographe et qui concourt mystérieusement au signe pur général qui doit marquer le vers⁴⁸.

De nombreux exégètes ont remarqué que la désinence en -ix renvoyait au nom de la lettre « x ». Celle-ci renvoie, iconiquement, par son graphisme, à *croisement* et à *croisée*; elle est également le symbole mathématique de l'inconnue. Comment ne pas relever alors que l'une des signatures (on dirait l'un des hétéronymes) du Mallarmé de *La Dernière mode* est justement « Ix... », c'est-à-dire une (femme) *inconnue*. En tout cas, Mallarmé a évoqué à propos de son sonnet une « *nuit pleine d'interrogation* ». Cette interrogation est également présente dans le sonnet par la nuance dubitative dans l'évocation des figures sculptées dans le cadre du miroir plongé dans la pénombre : « **croit1** emporter » dans la première et « **peut-être2** » dans la dernière version.

Au niveau métrique dans sa globalité, Noulet⁴⁹ a postulé que le chiffre quatorze, correspondant à la somme des deux septuors (les étoiles de la Grande Ourse et leur reflet dans le miroir), renvoyait au nombre de vers du sonnet. J'ai appelé ailleurs cette figure de composition une *icône arithmétique*⁵⁰.

⁴⁷ Cf. David Scott, « Pour une prosodie de l'espace : le sonnet et les arts visuels », in *Écritures* II, éd. A.-M. Christin, Paris, Le Sycomore, p. 227-254.

⁴⁸ *O.C* p. 855.

⁴⁹ Émilie Noulet, *Vingt Poèmes de Stéphane Mallarmé*, Paris/Genève, Minard/Droz, 1967, p. 176-192.

⁵⁰ Les *icônes arithmétiques* font partie des *diagrammatismes métriques*. Cf. Bernardo Schiavetta, « Motivation de la métrique et diagrammatismes », in *Cahiers de Poétique Comparée*, INALCO, vol XX, p. 107-108 et p. 114.

5.0. Mots hors réseau

Dans le Tableau n° 5 nous pouvons constater que quelques mots semblent être hors réseau.

Tableau n° 5

Dans la première version : 1approbatrice, 1pur, 1Crime, Maître, 1beau.

Dans la version définitive : 2purs, Maître.



Passons sur « 1pur », « 2purs », « 1beau ». Ces mots ne sont (pour appeler un chat, un chat) que des chevilles.

Dans la première version, l'ensemble formé par Crime et par la Nuit *approbatrice* revoie aux préoccupations concernant le *drame solaire* déjà évoquées, qui sont manifestement étrangères aux connotations immédiates de l'ensemble de mots-rimes. Il était sans doute tentant pour le jeune Mallarmé de faire allusion au crépuscule à propos du ciel nocturne, mais malheureusement cela prêtait trop à confusion (le miroir pouvant difficilement refléter la Grande Ourse à une telle heure). Cela explique sans doute pourquoi dans la version définitive Mallarmé a préféré préciser « *ce minuit* », tandis que l'allusion au crépuscule est devenue beaucoup plus discrète : « *maint rêve vespéral* ».

Le mot « *Maître* » pose problème. Bien entendu, en il ne serait pas difficile de trouver une chaîne d'associations mythologiques du type suivant :

Styx → Enfers → descente aux Enfers d'Orphée → **Maître**

Toutefois, cette association aboutissant à « *Maître* », me semble trop lointaine (surtout si nous la comparons aux associations beaucoup plus proches notées dans les tableaux précédents). Certes, pour se rendre aux Enfers, il faut traverser le Styx. Certes, c'est le chemin d'Orphée, Maître des poètes, lorsqu'il partit à la recherche de la « *défunte* » Eurydice. Certes, l'Œuvre de Mallarmé se devait d'être une « *explication orphique de la terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence*⁵¹ ». Mais la description du Salon avec ses

⁵¹ *Autobiographie*, O.C p. 663.

crédences et son miroir, si modernes, ne peut correspondre au logis d'Orphée lui-même, mais plutôt, à la rigueur, à celui de quelque Maître moderne pouvant lui être assimilé. Le candidat le plus vraisemblable me semble être Poe (Mallarmé l'appelait son « *maître* » dans sa lettre à Cazalis). Il est vraisemblable, d'ailleurs, que le Salon vide soit un *décor* vide directement sorti de la chambre où se déroule la dramaturgie du *Corbeau* (et d'*Igitur*).

5.1. Mots hors réseau et dramaturgie lyrique

En fait, à part les développements techniques de type *mirage*, qui lui sont propres, et que nous avons explorés jusqu'à présent, Mallarmé semble avoir trouvé autre chose dans la *Philosophy of Composition*.

Il me semble qu'il y a trouvé ce que j'appellerais une *dramaturgie lyrique*, ce qui lui a permis d'apporter une réponse (assez typiquement parnassienne) au problème qui ne cesse de se poser, jusqu'à nos jours, depuis le tout premier Romantisme. À cette époque, l'épopée et des pans entiers de la poésie tombent en désuétude. La poésie didactique, la poésie satirique, voire la poésie dramatique, se trouvent progressivement exclues du champ de la véritable Poésie, laquelle finit par se réduire purement et simplement à la poésie lyrique. La poésie lyrique, à son tour, devient de plus en plus l'expression des sentiments personnels du poète, dans un mouvement qui va jusqu'à l'identification pure et simple de celui qui écrit le poème (le moi réel du poète), avec celui qui parle dans le poème, le moi-personnage.

De cette double réduction de tous les genres poétiques à un seul et de la Lyrique à l'expression personnelle, découlent, comme corollaire, les notions de *sincérité* ou d'*authenticité* qui sont désormais exigées à la fois du poème et du poète, non pas comme simples valeurs morales, mais comme qualités esthétiques indispensables et préalables à tout jugement. Telle n'était pas la conception de la poésie lyrique d'avant le Romantisme et la Modernité. Depuis l'Antiquité, la poésie lyrique, quoique absente de la *Poétique* d'Aristote, n'avait pas échappé à la réflexion des rhéteurs. Elle était conçue comme un genre mixte, en partie expression personnelle, en partie expression dramatique⁵².

Mallarmé retrouve cette dramatisation et l'exprime ainsi

l'art subtil de structure ici révélé [dans la *Philosophie de la Composition* de Poe] s'employa de tout temps à la disposition des parties, dans celles d'entre les formes littéraires qui ne mettent pas la beauté de la parole au premier plan, le théâtre notamment. Ses facultés d'architecte et de musicien, les mêmes en l'homme de génie, Poe, dans un pays qui n'avait pas proprement de scène, les rabattit, si je puis parler ainsi, sur la poésie lyrique⁵³.

⁵² Cf. Gustavo Guerrero, *Poétique et poésie lyrique*, Seuil, 2000.

⁵³ Mallarmé, *Scolies à Les Poèmes d'Edgar Poe*, Gallimard Pléiade, 1945, page 230.

Dans le *Faune* et dans *Hérodiade*, Mallarmé va lui-même rabattre la dramaturgie sur la poésie lyrique, mais non seulement dans ces deux œuvres :

Il est probable que je ne vais plus faire que des drames pendant plusieurs années afin de conquérir la liberté de faire d'autres vers, lyriques⁵⁴

De ce point de vue, le Salon vide serait alors, à proprement parler un *décor* vide, vide du moi lyrique, pour ce théâtre de l'absence, et la rime **décor** un mot essentiel.

5.2. Mots hors réseau et thèmes mallarméens

Les thèmes du « *drame solaire* » et du « *décor* » théâtral vide suggèrent que Mallarmé, en composant son sonnet, n'est nullement parti d'un assemblage quelconque de rimes, sans idée thématique préalable.

Sans doute, la Méthode en question aurait pu être mise en branle de manière totalement abstraite, à partir de mots choisis exclusivement pour leurs timbres. Dans cette hypothèse, il était possible de laisser venir progressivement, à partir du répertoire existant des rimes en -ix, et par la simple application mécanique du procédé, quelque « *sens même indifférent* ». Dans un tel cas, « Béatrix », par exemple, offrait de nombreuses possibilités de développement poétique, mais ce mot n'a pas été retenu.

Bien au contraire, comme semble l'indiquer l'inclusion, dans la première version, de ce corps étranger issu du drame solaire, il est fort probable que le thème du ciel étoilé et de la réflexion de la Grande Ourse ait été présent dès le départ (ce thème reviendra dans le *Coup de Dés*). Il est caractéristique de la suggestion mallarméenne de ne voir nulle part une mention directe de la constellation, et de chercher des moyens obliques pour y faire allusion.

Autrement dit, la Méthode, même dans les *Loisirs de la Poste* où elle est si manifestement appliquée pour faire sourdre le sens à partir des noms propres⁵⁵, ne sert pas à produire du sens à partir de rien, mais sert plutôt à obtenir une présentation extrêmement oblique de certains thèmes récurrents dans l'œuvre mallarméenne.

6. Associations mallarméennes externes

En effet, les thèmes du sonnet résument avec une quasi-saturation les grands thèmes de Mallarmé : il y a donc une sorte de reflet des autres poèmes, ce que Mallarmé écrivait à Cazalis :

J'ai pris ce sujet d'un sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons, parce que mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut l'Univers, que je n'aurai su, sans endommager quelqu'une de mes impressions étagées, rien en enlever.

⁵⁴ Mallarmé, lettre du 31 janvier 1876, à Arthur O'Shaughnessy, *Correspondance*, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Gallimard, 1959-1985, tome II, p.101.

⁵⁵ Daniel Bilous, *op. cit.*

En 1868, cet « œuvre si bien préparé et hiérarchisé », n'était pas encore, bien entendu, l'ensemble des *Poésies* que nous connaissons (quel que puisse être leur rapport au *Livre rêvé*), mais une partie des textes essentiels avait été déjà écrite ou commencée, comme *L'Azur*, *Hérodiade* et le *Faune*. Le triptyque de sonnets octosyllabes dits *de la chambre vide* (« *Tout Orgueil fume-t-il du soir* ») dérivent sans doute directement ou indirectement du sonnet en *-ix*, d'où sortira également le *Coup de Dés* et son thème de réflexion astrale.

Les relations du sonnet avec le reste de l'œuvre de Mallarmé sont brièvement dans le Tableau n° 6.

Tableau n° 6

Nuit : azur nocturne : *L'Azur*, où il est dit que « *Le ciel est mort* ».
 Angoisse : *Angoisse* (sonnet).
 Vespéral : le crépuscule du soir : passim.
 Salon vide : les trois sonnets octosyllabes dits « *de la chambre vide* ».
 Absence : passim.
 Croisée : *Les fenêtres*, les trois sonnets octosyllabes.
 Nixe : nymphe : nymphes du *Faune* ; sylphides impliquées par le sylphe du sonnet II des trois sonnets octosyllabes.
 Miroir : miroir d'*Hérodiade*.
 Les étoiles polaires : guides de la navigation dans *Salut*, dans *Au seul souci de voyager* et dans *Un Coup de dés*.
 Les étoiles polaires : catastérisme de Callisto : catastérisme du Cygne.
 Septuor : inanité sonore : musique du silence : *Sainte*.



7. Le «*ptyx*» comme synthèse du «*mirage*»

Par les analyses précédentes, j'ai essayé de montrer que le « *mirage* » du poème consistait en la création du sens du poème à partir des rimes.

Toutes les rimes se trouvent liées en réseau, nous l'avons vu, par de multiples liens, mais le cas de *ptyx* est tout à fait particulier. Les autres rimes sont le lieu d'une analyse, d'une décomposition : leurs signifiés et leur signifiants se séparent, se dédoublent par des associations multiples ; elles sont le point de départ, de croisement et d'aboutissement des chaînes d'associations de signifiants et de signifiés. Le *ptyx*, lui, est surtout un point d'aboutissement du sens : un *réceptif*.

En effet, le *ptyx* est manifestement, selon le contexte, une amphore, un vaisseau, un récipient. « *Il en résulte que le ptyx par sa vacance de signification — dit Dragonetti — et sa couleur de radical, avec ses trois consonnes et son unique voyelle est apte à réfléchir le sens de tous les autres mots en -ix, et devenir en tant que vase et réceptacle, la figure du mot total dont le sonnet institue le modèle rêvé*⁵⁶ ».

Or il n'y a nul *ptyx* dans le salon.

Il y a, toutefois, « *proche la croisée* », le miroir. Celui-ci est donc quelque chose d'analogue au *ptyx*.

En effet, si le *ptyx* est une sorte d'amphore remplie de larmes du Styx, et, puisque la surface de ces larmes peut refléter la lumière, il est aussi une sorte de miroir la réfléchissant, un *lampadophore*.

« *Nul* » est l'adjectif qui décrit, pour Mallarmé, le miroir, ce lieu qui n'étant rien ni personne, est capable, pour cela même, de refléter et tout et tous. Ainsi, dans *Igitur*, Mallarmé évoque ce

visage éclairé de mystère, aux yeux *nuls* pareils au miroir, de l'hôte, dénué de toute signification que de présence⁵⁷.

Le nul *ptyx* est aussi un *ptyx* nul. D'où l'équation : nul *ptyx* = sonnet nul (un « *sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons* »). Le sonnet est nul comme un miroir parce que nous voyons en lui « *le langage se réfléchissant* », parce qu'il est à la fois un mot nouveau et un mot du langage des Dieux (d'après le texte-source de Hugo), et surtout un mot total qui résume en lui-même le reflet des autres mots du poème. Mallarmé crée, à partir d'un ensemble de mots déjà existants, un sens nouveau, mais aussi un mot nouveau :

le vers, qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire⁵⁸.

À propos du *sonnet en -ix*, de nombreux auteurs⁵⁹ ont parlé de *mise en abyme*. Dällenbach, dans son étude sur cette figure de composition, juge qu'on l'a fait tant à tort qu'à raison :

à tort parce que le poème ne recourt pas au procédé d'inclusion qui s'observe par exemple dans *l'Après-midi d'un faune*; à raison, puisque tous les commentaires que Mallarmé en offre invitent à reconnaître en lui un texte-miroir avant tout destiné à démontrer l'essence auto-réflexive du langage poétique⁶⁰.

⁵⁶ Cf. Roger Dragonetti, *Etudes sur Mallarmé*, Gand, Romanica Gaudensia, 1992, p. 49-71.

⁵⁷ *Igitur*, O.C p. 435, c'est moi qui souligne.

⁵⁸ O.C p. 368.

⁵⁹ Notamment Grubbs, Michaud, Lefebvre, Marchal, Ricardou. Ellen Burt (*op. cit.*) a souligné la réflexion infinie de la fenêtre et du miroir qui sont face à face.

⁶⁰ Lucien Dällenbach, « Appendice 3. Le Sonnet en X de Mallarmé », in *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p 224-226.

En fait, il n'y a pas *une* mise en abyme, il y en a *deux*: le reflet des grands thèmes des *Poésies* dans ce sonnet et le reflet du sonnet dans le *ptyx*.

8. Conclusions

Mallarmé avait entrepris une étude sur «*la Parole*» qui s'est prolongée sans doute dans son projet avorté de thèse universitaire, dont il nous reste les traces déjà citées. Il s'agissait d'une réflexion complexe sur les signes linguistiques et leurs composantes, mais aussi sur la puissance créatrice du langage, sur sa capacité poétique.

Tous ces aspects sont représentés, de manière plus ou moins évidente, dans le trame du *sonnet en -ix*, où ils ont été retrouvés par de nombreux exégètes.

Certaines interprétations, tout en étant parfaitement pertinentes, pourraient n'être à la rigueur (mais comment le penser sans ironie!) que le fruit d'un heureux hasard: je pense en particulier au rapport entre la corne de licorne et l'oryx; je pense aux icônes arithmétiques des doubles septuors de rimes ou de vers; je pense aux «*rimes polaires*» de Ricardou; je pense à l'identité ou à la coïncidence phonétique du [iks] de la rime avec l'x de l'inconnue mathématique; je pense au jeu de mots entre le *croisement* graphique de l'x et la *croisée* symbolique; je pense à la vision iconique du sonnet et comme miroir encadré par les rimes, etc.

Tout cela ne serait-il que délire interprétatif d'exégètes en mal de copie? Autrement dit: s'agit-il beaucoup plus de phénomènes de *lecture* que réalités de l'*écriture*, de la composition? Peut-être, mais les «*mirages*», les associations verbales par la connotation, l'étymologie, la phonétique et la typographie sont incontestablement là, repérées maintes fois, étayés par des concordances précises dans le reste des écrits de Mallarmé, et je n'ai eu qu'à puiser dans les commentaires.

Néanmoins, jusqu'à présent, à ma connaissance, toutes ces constatations n'avaient pas été mises en ordre par rapport au *principe de leur engendrement*, qui est un principe sémiotique avant la lettre: l'analyse mallarméenne du signe linguistique, partie intégrante de cette «*étude sur la Parole*» d'où le sonnet a bel et bien été «*extrait*».

En des temps où se célébrait un peu partout un Mallarmé-tel-qu'en-lui-même-enfin..., l'idée d'un Mallarmé « tel qu'en les autres aussi... » a paru s'imposer. Le sort (*fortuna*) d'un écrivain majeur est peut-être de donner sa chance à l'avenir, en le dotant d'un capital qu'il appartient à d'autres d'exploiter, d'augmenter ou de brûler. Pour désigner « l'après » d'une œuvre, ce vieux mot de *fortune* est peut-être le moins calamiteux, malgré (?) ses connotations économistes. Il suffit, pour le comprendre, de lui comparer « influence », « héritage », « école », « filiation » ou encore « postérité ». Loin des affaires de famille mais près des œuvres, l'on s'est proposé, au Colloque de Tournon (24-27 octobre 1998) d'interroger les théories et les pratiques de ceux qui, lisant Mallarmé, en ont tiré quelque profit ou conséquence dans leur travail, des voies nouvelles que l'on se devait d'explorer tant sur le front de l'écriture, poétique, romanesque, critique ou mixte, que du côté d'autres arts (musique, peinture). Le Colloque a réuni des chercheurs, théoriciens, écrivains, venus d'horizons multiples : Thierry Alcoloumbre, Michel Beyrand, Marcel Bénabou, Jany Berretti, Nicole Biagioli, Daniel Bilous, Jean-Pierre Bobillot, Eric Clemens, Didier Coste, Pascal Durand, Vincent Kaufmann, Mireille Ribière, Jean Ricardou, Léon Robel et Bernardo Schiavetta. Plus que de commémorer un écrivain qui disait « n'existe[r], et si peu, que sur du papier, préférablement blanc », il s'est agi, pour ceux-là, de prolonger sa réflexion et son travail, sans se dissimuler le caractère inexorablement inachevé de l'entreprise. Au reste, pour laisser au poète l'avant-dernier mot, « un livre ne commence ni ne finit. Tout au plus fait-il semblant ».

Daniel Bilous

