

ALBERT THIBAUDET

La Poésie

de

Stéphane Mallarmé

Étude littéraire

ÉDITIONS DE LA
NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

MARCEL RIVIÈRE & Cie

35 et 37, Rue Madame

PARIS

CHAPITRE II

LA PLACE DE MALLARMÉ

J'ai tenté dans mon livre de mettre Mallarmé à sa place littéraire. Aussi ce chapitre doit-il être fait déjà dans l'esprit du lecteur, et je n'ai plus, au péril de quelques redites, qu'à relier par une ligne générale des points déjà déterminés.

Il était naturel que ce poète compliqué vint tard, dans la plus vieille littérature de l'Europe, sur un sol poétique labouré de révolutions et saturé de conscience. Bien des chemins de notre passé vont incertainement vers le point qu'il occupe.

Incertainement, oui. Quand la clameur d'en bas fait interdire à l'Éden les représentations de *Lohengrin*, Mallarmé déplore que ce soit « en fuyant la patrie que dorénavant il faudra satisfaire de beau notre âme » (1). Si, avec les théoriciens du néo-classicisme, on ne reconnaît comme authentiquement française qu'une poésie d'harmonieuse logique, une santé qui s'ajoute à de la belle prose comme à la jeunesse sa fleur, Mallarmé plus qu'aucun s'éloigne de cette route royale. Le rattacher au classicisme pur autrement que par des qualités toutes morales comme la probité du métier, ce serait étendre le mot classicisme jusqu'à lui faire signifier, comme le *Goddam* de Figaro, tout ce qu'on veut. L'idée de renaissance classique, que Mallarmé fut excusable de ne pas reconnaître sous le visage de l'école romane, l'eût trouvé pour adversaire convaincu. La seule attaque nette, indignée, qu'il se permit contre un poète, eut pour victime, lors de la reprise de je ne sais quoi par l'Odéon, Ponsard. Flair très juste, car Ponsard n'est pas mort, et

(1) *Divagations*, p. 209.

reste plus que jamais une date et un symbole. Le triomphe en 1843 de *Lucrèce* contre les *Burgraves* est un type à répétition d'événement littéraire. Comme le spectre d'*Hamlet*, toujours, lorsqu'une forme de poésie française commencera à se fausser ou à s'épuiser, reparaitra, ombre et fantôme, la figure de l'art classique, du vieux roi dépossédé. Cette même année 1843, Sainte-Beuve, qui aime, lui aussi, le classicisme contre quelqu'un, en baptise l'idéal dans ses vers sur la *Fontaine de Boileau*, — de l'eau, en effet, dans les veines du spectre... L'article de Mallarmé sur Ponsard a son importance : c'est une de ses impossibilités radicales que l'idée d'un retour à l'art classique.

Au contraire — et je l'ai indiqué à plusieurs reprises — Mallarmé prolonge un courant contre lequel l'art classique a formé ses barrages, celui de la préciosité. Création chez nous du génie féminin qui raffine sur les mots comme sur les meubles, les étoffes, les bijoux, la préciosité avait reparu chez des écrivains à nerfs féminisés, les Goncourt : leur écriture artiste naît, dans un monde de bibelots, d'un cerveau plus inapte qu'aucun cerveau de femme à la pensée abstraite. La peinture et l'art décoratif du xviii^e siècle nous donnent, semble-t-il, une idée assez juste de ce qu'aurait été l'art littéraire français si la veine précieuse s'y était épanouie librement, si la discipline classique l'avait contenue plus de gré, moins de force. Les études des Goncourt sur le xviii^e siècle renouèrent une chaîne. Voyez descendre maintenant les *Fêtes Galantes*, les *Moralités Légendaires*, se développer tout le mouvement symboliste, son décor d'art, de peinture, même de vêtement, si vite défraîchi, et vous saisirez, malgré les coupures, depuis l'Hôtel de Rambouillet, une certaine continuité. Rappelez-vous d'ailleurs que le romantisme a relié sa tradition — il n'en eut conscience qu'assez tard — à l'époque Louis XIII, que Gautier était fondé à lui trouver des précurseurs dans les *Grotesques*, et que toute la comédie romantique, jusqu'à *Cyrano*, s'y rattache évidemment : bien des choses que Boileau croyait avoir enterrées sont reparues sur le chariot symbolique de *Florise*. Et si je ne puis y placer tout Mallarmé, au moins, pour l'expliquer, en dois-je mettre autour de lui les fonds mouvants, comme le décor animé de ballet qui annonce et parfois commente son ode sibylline.

Ainsi, dans sa fuite vers le précieux et le rare, il est pris tout de même par un rythme souple d'art français. Il en est l'extrémité,

la pointe. On sait l'image qui le hanta : pointe extrême des arbres dans l'azur... Si j'évoque la pointe défendue par la burlesque audace de Bergerac, qu'on ne voie pas là un jeu de mots, mais la même association qui fonctionna chez les créateurs de la langue. La pointe est un rapprochement piquant — même observation — entre deux objets qui ne paraissent pas liés naturellement. C'est une rime de la pensée. Les analogies inattendues qui font son tour d'esprit à Mallarmé sont bien proches de la pointe.

Il s'est enorgueilli — combien justement ! — d'avoir « pratiqué le purisme ». Il y a mis une obstination et une subtilité de précieuse. Ninon appelait les précieuses les jansénistes de l'amour. La préciosité est aussi le jansénisme de la langue. Elle la recherche à des sources premières, neuves, intactes. Mallarmé traite, par son exemple et par son œuvre, la littérature facile comme les jansénistes traitaient la religion facile : deux mots qu'il est monstrueux d'accoupler. Il transposerait à la poésie le livre et les idées d'Arnauld sur la *Fréquente Communion*. Le mélange incessant, autour de lui, de la parole vulgaire et de la lettre écrite, la littérature parlée du journal, du roman, du théâtre, lui paraissaient un scandale analogue au mélange, que légitimaient les jésuites, de la dévotion et de la vie mondaine. Mallarmé, sous son urbanité souriante, pense à part lui qu'il n'y a pas encore de littérature, comme Saint-Cyran déclare à M. Vincent scandalisé qu'il n'y a plus d'Eglise. Il se met face à face avec le fait nu du langage, comme le janséniste se met face à face avec le fait nu de la religion. Non sans doute ici rapprochements arbitraires, analogies de hasard, mais pareil souci français de netteté, de pureté, de source, pareille volonté tendue, sur un ordre de conscience, hors des voies fréquentées et faciles, défiance cartésienne du troupeau humain, confiance cartésienne en une force de raison.

Sans contradiction, se fondent en lui ce courant de préciosité, ce courant de purisme littéraire et moral ; — sans plus de contradiction que dans cette première période du xvii^e siècle, château d'eau de l'énergie, de l'intelligence et du goût français.

Relier Mallarmé à de tels précédents ne sera peut-être toléré que si les explications, les restrictions viennent vite. Cet art de gravité et de tension qui fut le sien a été appelé, est encore communément appelé un art de décadence. Dans quelle mesure est-ce vrai ?

Je ne referai pas le pénétrant article de Remy de Gourmont sur

Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence. Je crois pourtant qu'il faut tenir compte de cette idée, de la persistance avec laquelle elle a rôdé, bien avant les symbolistes, autour du romantisme. Aux *Grutesques* de Gautier le classique Nisard oppose cette satire rétrospective — un chef-d'œuvre, d'ailleurs, que sont les *Poètes latins de la décadence*. Mais c'est la poésie de Baudelaire qui a fait naître dans la critique ce mot, cette idée, ce lieu commun.

Or il est frappant que tout cet écriin d'épithètes, tout cet ordre de pensées vite banales que provoqua le livre de Baudelaire, se retrouvent, bien plus justifiés semble-t-il, autour de Mallarmé. Baudelaire, contre le romantisme, me retient par son caractère classique, pondéré, l'ancienneté de sa forme poétique, la patience à faire des vers français un peu comme des vers latins, — et *Franciscus mer laudes*, dans les *Fleurs du Mal*, est bien placé pour nous suggérer une mise au point. C'est peut-être le poète du XIX^e siècle avec lequel un homme du XVII^e siècle, né chrétien et français, se trouverait le plus vite de plain-pied.

Ce qui trompa les contemporains, ce qui leur fit méconnaître son style, c'est la précision alors inaccoutumée de son sensualisme, c'est son goût de l'artificiel dans l'amour. Et pourtant Sainte-Beuve... Mais précisément Sainte-Beuve même écrit : « Baudelaire a trouvé moyen de se bâtir, à l'extrémité d'une langue de terre réputée inhabitable, un kiosque bizarre, mais coquet et mystérieux, où l'on récite des sonnets exquis... Ce singulier kiosque, fait en marqueterie, d'une originalité concertée et composite, qui attire les regards à la pointe extrême du Kamtchatka romantique, j'appelle cela la Folie-Baudelaire ».

A supposer cette Folie-Baudelaire, son site a été bientôt envahi par les routes, les villas, les hôtels Touring-Club. Mais l'idée d'une poésie lointaine, fiévreuse d'originalité, placée à une pointe extrême, la plus effilée, des terres, Mallarmé l'a faite sienne. Ses premiers poèmes baudelairiens établissent sa descendance moins peut-être à l'égard du Baudelaire réel qu'à l'égard du Baudelaire idéal forgé ou prévu par la critique.

C'est à propos de Baudelaire que Gautier, dans sa préface de 1868 aux *Fleurs du Mal*, essayait de définir le style dit de décadence. « Style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs

à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant de rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable et la forme dans ses contours les plus vagues et les plus fuyants, écoutant pour les traduire les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie. » Il y a là bien des confusions : mais ce passage qui ne paraissait pas signifier grand' chose en 1868 s'est éclairé depuis avec Verlaine, Rimbaud, Laforgue, et il semble dessiner une place, alors vide, pour Mallarmé.

Dix ans plus tôt, Barbey d'Aurevilly avait écrit, toujours à propos des *Fleurs du Mal*, des lignes aussi significatives. « Pour M. Charles Baudelaire, appeler un art sa savante manière d'écrire en vers ne dirait point assez. C'est presque un artifice... Son talent... compliqué avec une patience de Chinois, est lui-même une fleur du Mal venue dans les serres chaudes d'une Décadence. » Et dans tout son article, Barbey prévoit Mallarmé beaucoup plus qu'il n'explique Baudelaire.

C'est que l'art de Mallarmé prolonge la logique du romantisme. Le labeur énorme qui avait porté sur la langue, « l'intensité de la chauffe » littéraire, devaient provoquer, en raison de leur effort de quantité, et aussi en réaction contre lui, un effort de qualité, quelque tentative absolue par delà la littérature même.

Et la transition nous est ménagée par des degrés de pierre solide et bien taillée, le Parnasse.

J'ai expliqué à plusieurs occasions comment Mallarmé procède du Parnasse et le contredit. Les Parnassiens sont les Bolonais de notre poésie, éclectiques et probes. Ils marquent la fin du grand souffle oratoire. La poésie, dans la doctrine, qu'ils firent leur, de l'art pour l'art, se cristallise décidément en une réalité livresque. La réflexion, par eux, était naturellement amenée sur la matérialité du livre. Comme Callimaque d'Alexandrie, ils finirent volontiers dans les fonctions de bibliothécaires ; les *Poèmes Barbares* et les *Trophées* sont les extraits d'une bibliothèque, un vin de paille comme celui d'Auvergne. Et Mallarmé, qu'on employa à des besognes où il ne rendait nul service, eût fait à souhait, en quelque bibliothèque somptueuse, un Maître des Livres. A la limite du Parnasse il était logique que l'on trouvât une cristallisation de poésie pure. Sur sa culture livresque il était naturel que se levât l'idée mallarméenne du livre.

L'effort de Mallarmé nous apparaît ainsi au bout de trois de nos grandes routes littéraires, préciosité, romantisme, Parnasse, au bout de ces routes non comme un point stable d'arrivée, mais comme une frontière, un mirage. Bien qu'il ait été vraiment unique, différent, plus qu'un autre, de tout autre, sa place nous devient plus intelligible quand nous le rapprochons d'un contemporain souvent nommé avec lui, le « magnifique aîné qui leva l'archet », Verlaine. Tous deux communient dans la même sortie du Parnasse, le même besoin d'une poésie fluide, purifiée, essentielle, — besoin qu'en 1890 satisfirent plus glorieusement les *Méditations*.

Il figure dans notre langue la tentative extrême pour libérer la poésie de matière, de développement, et la littérature de clichés. Dans les cinq cents pages de son œuvre complète, tient un labeur immense : il voulut que chaque mot, repris avec un sens neuf, parût créé pour la place expresse qu'il occupait, parût né non d'une langue où des milliers d'emplois l'avaient usé, mais d'une langue en état perpétuel de vigilance et de tension. Il prétendit, à une époque de raffinement et de conscience où la gageure en devenait d'autant paradoxale, et lui-même par des moyens de raffinement et de conscience exaspérés, rendre au poète son nom et son sens de créateur. Il voulut tenacement, subtilement, fuir, fuir en une flèche où la matière s'allège à ne plus être, presque, qu'une direction, un sens vers la hauteur. « La Poésie, ou ce que les siècles commandent tel, tient au sol, avec foi, à la poudre que tout demeure ; ainsi que de hautes fondations, dont l'ombre sérieuse augmente le soubassement, le confond et l'attache. Ce cri de pierre s'unit vers le ciel en les piliers interrompus, des arceaux ayant un jet d'audace dans la prière ; mais enfin, quelque immobilité. J'attends que, chauve-souris éblouissante et comme l'événement de la gravité, soudain, du site par une pointe autochtone d'aile, le fol, adamantin, colère, tourbillonnant génie heurte la ruine : s'en délivre, dans la voltige qu'il est, seul » (1).

Par des images pas très différentes, il agite, dans l'*Hommage à Wagner*, la même passion du vieux mobilier dépassé, de l'amas d'hiéroglyphes rejeté. Et sa méditation dans la forêt de Fontainebleau fuit vers ces ramures lointaines qui ne mettent plus qu'un

(1) *Dicogations*, p. 119.

point à même la lumière, un point où la forêt s'annule, mais qu'elle supporte et auquel tout entière elle tend.

Cet allègement de matière implique, pour la poésie ainsi libérée, un formalisme pur. Je l'ai expliqué sur les textes, mais il faut bien le rappeler ici, et je citerai ce passage lumineux pris à une lettre de M. Paul Valéry : « De même que le moderne géomètre n'en est plus à regarder comme son objet la construction et les relations de quelque figure, si « remarquable » qu'elle s'offre, mais s'élève à la détermination de tout espace, et redescendu des antiques expériences, recommence l'édifice très ancien en ne conservant plus que les axiomes strictement suffisants pour la conduite de son art ; tels, après Mallarmé, nous pouvons pressentir que le chef-d'œuvre de la littérature, c'est la littérature même, — et je l'entends : l'*extension* — empirique premièrement, désormais systématique et pure, — de certaines propriétés du Langage.

« Une impossibilité définitive de confusion entre la lettre et le réel s'impose ; et une absence de mélange des usages multiples du discours. Comme admirablement les Grecs ont fait la logique, par le discernement profond de ce qui est définition, — ce qui est postulat, — ce qui théorème, — et ceci porisme, et cela problème... trouvant dans cette division la plus grande puissance d'analyse et de prolongement formels ; nous concevons, dans un autre monde de figures verbales, — où leurs recherches théoriques ne furent pas si heureuses — un art de porter au plus loin les jeux de la parole.

« L'ensemble des *bruits* contient l'ensemble des *sons* ; mais il a fallu séparer les uns des autres pour que la musique paraisse. Le son est inséparable d'un timbre : mais il a fallu un certain rangement moderne pour que les timbres bien divisés aient pu douer l'étendue de la musique d'une *dimension* de plus.

« Des fractionnements analogues appliqués au langage délivrent ses très différentes fonctions. Les mêmes dictionnaires, règles élémentaires, etc... s'y conservent, comme les mêmes jambes ou dansent ou marchent ou courent. Mais l'instrument de travail interne, — le moyen de communication — l'agent d'assimilation — le conservateur de relations, etc. — chacun de ces modes suivra ses seules lois.

« Isolé ce qui est proprement poétique, l'artiste voit, comme s'il s'était placé à leur centre, le groupe de toutes les conditions à se donner ou se refuser a priori, en vue de tel effet : rimer, nombrer, ne pas toucher tel mot ; ou enfin dire, à tout prix, quelque chose.

« De ce point, Mallarmé divinement menace toute poésie antérieure. Il semble faire les autres ses valeurs approchées, ses erreurs, ses expériences. Il montre la limite de la tendance poétique parce qu'il ne montre qu'elle. Il oppose à l'arrière-fond quasi mystique, à l'indéfini et aux vaticinations, le système complet des mots. En lui, se posent les anciennes antinomies : les mots contre l'idée ; l'idée contre les mots ; le son et le sens ; le thème et les effets ; l'équilibre toujours instantané de conditions indépendantes entre elles. Il s'est mis en quelque sorte au delà de tous ces tourments, les a achevés, transfigurés. Et considérant aussi la menace de la toute puissante musique, il s'est mesuré avec elle toute sa vie ».

J'ai voulu citer ces pages concentrées, parce qu'elles nous donnent de l'effort mallarméen, au moment où elles le continuent, l'extrait logique. Séparer les usages de la parole comme Aristote et ses successeurs séparèrent les usages du raisonnement, les déployer ou les retenir non selon les moyens du hasard et de la convention, mais selon les moyens impliqués dans l'essence du langage et du livre, précision et allusion, musique et silence, ponctuation et blancs, ligne, page, volume, tout cela forme précisément l'antithèse systématisée de la spontanéité et aussi de la discipline oratoires.

Or toute logique implique une psychologie, comme toute place suppose un espace. J'ai tenté de faire une psychologie de cette attitude et de ces conclusions logiques, voulu spécifier cet espace par rapport auquel Mallarmé occupa une place, et dénombré les coups de dés qui préparèrent en lui ce songe d'une existence, que peut-être le Hasard de la littérature pouvait être aboli.

Mais par delà le Mallarmé réel dont j'ai tenté l'analyse, on pense invinciblement au Mallarmé idéal dont il ne serait que le signe, le Précurseur. Et certes beaucoup des pages qui précèdent, et celles aussi de M. Paul Valéry, doivent s'entendre de ce Mallarmé hyperbolique. Le fait que sa poésie fut effort, mouvement, empêche qu'il nous soit permis, sauf dans quelque espace contradictoire à la Zenon, de séparer ces deux formes de poète. Au contraire, par exemple, de l'œuvre de Victor Hugo, en qui nous apparaissent des puissances surabondamment réalisées, un génie déployé, jusqu'à sa dernière parcelle, dans son exubérance de lumière visible, Mallarmé ne semble-t-il pas, « très blanc ébat au ras du sol », l'emplacement d'une miraculeuse cité, en ruines ? Qu'on m'en-

tende bien : au moment où nous lisons la *Prose*, l'*Après-Midi*, tel sonnet, il ne nous importe pas que d'autres poèmes soient ou non dans le livre, dans d'autres livres, sous le nom du même auteur. Il suffit à Mallarmé d'avoir vécu pour trois cents vers admirables qui ne ressemblent à rien dans la poésie, pour une vue profonde et neuve du mot, du vers, de la syntaxe, du fait littéraire. Mais ce serait méconnaître l'angoisse et la portée de son effort que de le considérer comme une fin. Pensons sur lui ce qu'il dit de Rimbaud : « Il ne faut jamais négliger, en idée, aucune des possibilités qui volent autour d'une figure, elles appartiennent à l'original, même contre la vraisemblance, y plaçant un fond légendaire momentanément, avant que cela se dissipe tout à fait » (1). Et toute réalité, surtout un homme, n'est-elle pas prétexte à rêver le possible qu'elle manqua ?

Lui-même a pris soin de figurer autour de lui, dans ses « Divagations » sur le théâtre et sur le livre, ce nuage de possibilité. Un Mallarmé idéal serait chez nous cette synthèse de poésie et d'intelligence dont fut deux fois seulement approché le modèle, avec Platon et avec Goethe. Une œuvre de lui à la fois réaliserait une essence, ferait connaître un vers, un poème, un livre, comme une disposition éternelle, qui ne pouvait être autrement, et notre émotion ne laisserait aucune place à la conscience ou au soupçon d'un hasard. Je ne puis le faire entrevoir qu'en marquant les lignes par où l'approche comme furtivement le Mallarmé réel.

*Alors m'éveillerais-je à la ferveur première
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! et l'un de vous tous par l'ingénuité.*

Ces vers expriment-ils autre chose que l'idée même du vers ? En même temps qu'ils tiennent aux paroles du faune, ne rendent-ils pas, par leur musique et par leur sens, le vers nu, en soi, non pas des vers, — le Vers. Comme « la danseuse n'est pas une femme... mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc... » le dernier vers ne figure pas le lys, ne figure pas le faune, mais une métaphore qui résume dans son jaillissement droit la notion élémentaire du vers. De même et plus épurée encore, retour et contraire, dans la vie nue, de la géométrie nue, la flûte fait

(1) *Divagations*, p. 90.

*Écouter du songe ordinaire de dos
Ou de flanc par suivis avec mes regards clos
Une sonore, vaine et monotone ligne,*

— le Vers... Cette généralité de la forme, qui nous impose d'abord, non point comme dans les beaux vers de la poésie ordinaire (songez aux plus éblouissantes gerbes verbales du *Satyre*) l'image suscitée par le vers, la chose dite ou peinte, mais bien le vers lui-même, la chose qui dit ou qui peint, le *Cogito* poétique. Mallarmé dans les poèmes de sa dernière période toujours l'essaye ou l'approche, en fait la raison de son écrit : seulement, grandes orgues du vers définitif, elle n'apparaît dans sa plénitude qu'à des intervalles rares.

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui.

(Le Vierge, le vivace.)

Qu'un éclat de chair humain et parfonnant!

Mes bouquins refermés.)

Le pur vase d'aucun breuvage

(Surgi de la croupe et du bond.)

Le Génie qu'à propos de Mallarmé « il m'amuse d'élire » n'évoquerait que des Idées. Toute description matérielle, toute réalité exprimée pour elle-même, tout l'*Ut pictura poesis* disparaîtrait. Ce Génie aurait dérobé à la musique le secret que Mallarmé dut lui laisser, celui de recréer la vérité profonde sans médiateur, de la recréer non comme image mais comme vérité, d'être non une imitation de la nature, mais une nature et, selon la pensée du Schopenhauer, l'en soi du monde immédiatement senti. Si la Messe parut à Mallarmé la forme suprême, aujourd'hui, de la vie idéalisée, c'est qu'elle ne produit pas un simulacre, mais implique sur l'autel la Présence réelle de Dieu. Le Génie qu'il présage ferait descendre, par la consécration poétique, dans le langage, une présence non plus symbolique et calviniste, mais réelle et catholique. La méditation de la musique, la réflexion sur la messe, l'intelligence des essais que lui-même tenta, aideront à imaginer une telle poésie, à prévoir pour l'effort de Mallarmé une place en fonction d'un rêve.

En fonction d'un rêve, car on a bien compris que je ne crois pas à cette conquête du hasard, à ce coup de dés suprême. Je ne vois pas qu'un génie incomparablement plus fort que celui de Mallarmé

puisse réussir une telle et inhumaine création. Mallarmé l'a essayé de deux façons, amorçant au ras du sol par deux extrémités l'édifice chimérique. Il l'a tenté dans ces sonnets « études en vue de mieux comme on essaie les bees de sa plume avant de se mettre à l'œuvre », où il « fait » par un jeu d'allusions une coupe de cristal, une chambre blanche, un salon crépusculaire. Il l'a tenté en réalisant, par tels vers que j'ai cités, l'Idée du vers, par *Un coup de Dés* l'Idée de la page. Mais nous ne sortons pas, dans le premier cas, d'une évocation toute matérielle, minuscule, comme ce cirou que la Bruyère demande à l'esprit fort de lui créer, dans le second cas d'une Idée toute littéraire, où la matière et la forme, comme dans l'argument ontologique, comme dans la loi morale Kantienne, comme dans une identité mathématique, sont, de force, consubstantiels, et figurent, au lieu d'un couple fécond, le dédoublement illusoire de Narcisse devant son image stérile. Entre ces deux extrémités l'être d'une poésie, d'une surpoésie, qui ne chanterait pas, mais qui referait présent le sujet ample, éternel, l'homme et la nature, ne peut — et Mallarmé ne l'a-t-il pas compris ? — s'évoquer autrement que comme une absence, une impossibilité, — oui, un rêve.

De sorte que chez ce Mallarmé idéal, chez ce Platon ou ce Goethe de demain, l'espace de rêve et l'ampleur d'inaccessible croîtraient encore en fonction de ce qu'au delà de la frêle œuvre, entre nos mains, dans ce livre tenu, il saurait réaliser. Je songe à un Léonard de Vinci, à un homme dont le génie se tient et s'écoule sur les limites de son art, et que la perfection paraît décevoir en terminant sa tentative. Il a, pour raison d'exister, deux extrêmes alternatifs, celui d'un art conduit à son point de maturité, celui d'un art aigu qui fuit plus loin que tout point donné, — celui du définitif et celui de l'indéfinit. Et si, de ce Mallarmé imaginaire, je reviens au poète dont je vais cesser de parler, il me semble que lui aussi a mis son idée dernière de poésie là où Léonard a posé son idée suprême de peinture. De commencer par le sonnet de *Salut* et de se terminer par le sonnet *Mes bouquins refermés*, le mince tome des *Poésies* prend une harmonie et comme l'unité d'un cristal. Le premier sonnet, presque sans mots, et d'une ligne, comme une fine statuette, figure l'Effort. Le dernier sonnet met à la fin du livre, légère, héroïque conquête sur le hasard, plume d'*Un coup de Dés*, met, schème de cet effort devenu patent, un signe double : la double figure de l'art mallarméen, perfection

d'abord de fruit absolu, mûr comme une tirade racinienne ou un morceau doré de marbre grec.

Qu'un éclate de chair humain et parfumant !

— mouvement, ensuite, de la fuite vers ce qui ne peut être possédé :

*Le pied sur quelque quivre où notre amour tisonne,
Je pense plus longtemps peut-être éperdument
A l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone.*

N'est-ce point là ce *Saint-Jean* même où Léonard, sur la fin de sa vie, exprima l'Idée pure de cette vie ? Dans le miraculeux clair-obscur, dans la fleur de nouvelle lumière où se fondent, comme la beauté mêlée de l'éphèbe et de la vierge, une clarté prise au secret des yeux, une obscurité dérobée à la tendresse des paupières, voici que s'est modelé, par cette épaule nue du jeune Précurseur, le fruit parfait de la chair : et sur la souple courbe, sur l'élastique pulpe, le regard même, glissant, on le dirait arrondir la paume d'une main idéaliste. Mais à cette plénitude de grâce s'oppose, voix alternée du même cœur, le geste du doigt levé, et ce geste vers l'absence équilibre l'épaule comme l'ombre la lumière, comme l'appel, éperdument, du sein brûlé, équilibre de rêve l'éclat du sein substantiel.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

	Pages
La Personne de Mallarmé.	1

LIVRE I

Les Éléments de sa Poésie.

I. Les Livres	9
II. L'Intelligence de la Bareté.	12
III. Le Goût de l'Intérieur.	22
IV. Le Poète impressionniste	30
V. La Passion de l'Artificiel.	35
VI. Les Sources de l'Obscurité.	38
VII. La Préciosité	49
VIII. L'Ironie	55
IX. Le Démon de l'Analogie	59 ✓
X. Le Symbole.	65
XI. La Vie Idéaliste.	69
XII. Les Puissances de Suggestion	79
XIII. La Logique	94
XIV. Les Ordres Négatifs	100
XV. Le Sentiment de la Durée	107
XVI. La Figure de la Mort.	116
XVII. La Recherche de l'Absolu	121
XVIII. L'Existence du Poète.	128

LIVRE II

Les Formes de sa Poésie.

I. Les Images	141
II. Les Métaphores	158
III. Les Figures.	163
IV. Les Mots	171

	Pages
V. Le Vers	188
VI. Le Poème	240
VII. Le Style	251
VIII. La Ponctuation	267
IX. La Musique	274
X. Le Livre	281
XI. Le Théâtre	293

LIVRE III

Quatre Types de sa Poésie.

I. Hérodiade	313
II. L'Après-Midi d'un Faune	318
III. La Prose (pour des Esseintes)	326
IV. Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard	338

CONCLUSION

I. L'Influence de Mallarmé	356
II. La Place de Mallarmé	370