

Krystyna Wojtynek-Musik

Université de Silésie

LA LETTRE COMME SUGGESTION INTERPRÉTATIVE. MALLARMÉ ET CAZALIS

Le fait que deux amis artistes et poètes se parlent du mystère de la création ne peut pas surprendre, au contraire, il paraît naturel dans le cas où il s'agit d'une véritable communauté spirituelle et professionnelle. Le rapport entre Stéphane Mallarmé et Henri Cazalis, reflété par leur longue et abondante correspondance, permet de constater une rare harmonie des deux personnalités.

A partir du mai 1862 jusqu'en 1897 – donc presque jusqu'à la mort de Mallarmé (en 1898) – ces deux hommes s'écrivent régulièrement. Leur correspondance est publiée dans les *Documents Stéphane Mallarmé*, volume VI¹, et nous nous référons à cette édition dans le présent texte.

Le problème de l'art et de la poésie revient dans ces lettres tout le temps ce qui fournit aux lecteurs de Mallarmé une bonne clé interprétative à son œuvre. C'est là précisément que nous pouvons apprendre surtout les prémisses et le programme poétique de ce grand symboliste.

1. L'art doit être *médité longtemps* pour obtenir une forme *limpide et impeccable*, écrit-il dans sa lettre du 1^{er} juillet 1862 (p. 41). En effet, Mallarmé traite son œuvre littéraire avec une grande responsabilité et travaille lentement, en transformant plusieurs fois la version initiale. Il précise cette réflexion deux ans plus tard dans sa lettre du 25 avril 1864: «L'art suprême consiste à laisser voir, par une possession impeccable de toutes les facultés, qu'on est en extase, sans avoir montré comment on s'élevait vers ces cîmes» (p. 206). Le lecteur doit donc ignorer l'itinéraire parcouru par l'artiste. Ce n'est pas son affaire, à vrai dire. Il doit obtenir seulement le résultat, le plus parfait possible, d'un long labeur créateur. Mallarmé donne

¹ *Documents Stéphane Mallarmé*, vol. VI, sous la dir. de C. P. Barbier, Paris, Nizet, 1977.

même un conseil pratique à Cazalis pour mieux réaliser ce but, en disant qu'«il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit» (p. 206).

Une telle conception de la poésie permet de comprendre la manière mallarméenne de transformer en pratique son idée de l'enlèvement des limites dans l'art préoccupé de la transcendance comme le sien. La forme est fatalement limitée (quelle qu'elle soit); le poète peut à peine essayer de dissoudre ses points extrêmes et d'éviter si possible l'impression de sa clôture définitive. Selon Umberto Eco l'«ouverture» effectuée par les symbolistes a pour l'objectif d'«élargir les horizons» de la nouvelle culture, et les projets de Mallarmé de livre à plusieurs dimensions (jamais réalisés, d'ailleurs) vont encore plus loin et «évoquent l'univers des géométries non-euclidiennes» ce qui rappelle certaines tendances de la science du XX^e siècle². Une fois de plus ce poète se trouve parmi les novateurs de la forme et de l'idée en même temps.

2. «Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit» (p. 238). Le dégoût pour *le reportage* fait au lieu de *la poésie*, est manifesté par Mallarmé souvent et officiellement, par exemple dans sa préface au *Traité du Verbe* de René Ghil³ et dans sa réponse à l'*Enquête* de J. Huret en 1891⁴. Il tient à la poésie de suggestion où «les paroles s'effacent devant la sensation» (p. 239; lettre du 30 octobre 1864). Un tel remplacement du discours direct par le discours indirect, allusif et ouvert, effectué pratiquement par Mallarmé et promu par lui au rang de l'impératif poétique, distingue jusqu'aujourd'hui un texte lyrique des autres genres littéraires. Grâce à lui la génération de 1886 a pris conscience de l'essence de la poésie et marqué une nouvelle étape dans l'évolution de l'art.

Même sans ces déclarations publiques, l'œuvre lyrique de Mallarmé, par son caractère énigmatique et polyvalent, impose une lecture intuitive plutôt que rationnelle. Le poète choisit ses mots avec soin et consciemment pour rompre l'automatisme de leur emploi. Il les juxtapose selon leur correspondance phonique et leur pouvoir de suggestion afin d'en tirer une unité nouvelle et de réaliser ainsi son intention de donner au lecteur l'accès à la dimension supérieure des choses. L'aveu du poète fait dans sa lettre à Cazalis n'a donc rien de faux, rien de superficiel. Il y présente ses ambitions fort concrètes et sûres de faire «baigner l'objet nommé dans une neuve atmosphère» et en sortir sa naissance, son idée primaire, «sa notion pure»⁵. Etant donné notre ignorance du monde irréel et notre difficulté à communiquer des émotions complexes ou des états d'âme subtils, Mallarmé

² U. Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 29.

³ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1945, p. 857.

⁴ *Ibidem*, p. 869.

⁵ *Ibidem*, p. 857-858.

conseille un certain compromis entre ce qui est senti et ce qui est dit selon le principe *d'allusion*. Il n'est pas possible de décrire la vraie impulsion de l'œuvre ni l'ensemble des choses provoquant cette impulsion, mais il reste dans les compétences de l'artiste de les suggérer et de les exprimer indirectement. Le lecteur et l'auteur se rencontrent en ce cas dans l'espace émotionnel plutôt que verbal, moins déterminé, mais, en revanche nuancé, discret, ouvert.

3. **La dimension spirituelle de l'art.** Après la longue crise de l'esprit, vécue par Mallarmé entre 1866 et 1867, dont témoigne aussi sa correspondance avec Cazalis (pp. 308–341), le poète arrive à la conception médiumnique de son art. Il se considère comme impersonnel, soumis uniquement à «une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer à travers ce qui fut» lui (p. 341; lettre du 14 mai 1867). Il ne faut pas cependant comparer cette découverte à l'apologie de la transe, faite par Arthur Rimbaud. Pour Mallarmé la pleine lucidité de l'artiste demeure toujours la condition de l'acte créateur véritable⁶. Il s'adonne au langage, «au mirage interne des mots mêmes» (p. 375; lettre du 18 juillet 1868). A travers les mots il essaie de transmettre sa vision de l'absolu. La tendance vers «l'œuvre totale» peut être comprise chez Mallarmé en tant que conviction que par la magie verbale s'exprime la magie du monde dans toute sa complexité. Sceptique dans le domaine de la foi, cet auteur croit néanmoins aux Idées (au sens platonicien) et il identifie la mise au monde des mots avec le retour au moment où ces mots sont conçus. C'est pourquoi son attitude envers la langue rappelle souvent un comportement presque religieux, responsable et humble à la fois. Jean-Paul Sartre la commente avec beaucoup de justesse, en prétendant que «pour le poète, le langage est une structure du monde extérieur» et les mots en poésie deviennent «choses, inépuisables comme des choses, débordant de partout le sentiment qui les a suscités»⁷.

Mallarmé, pour sa part, avoue son rêve de pratiquer non seulement la religion des mots mais, en plus, ce qu'il nomme «la théologie des Lettres», donc l'utilisation bien consciente des signes graphiques et phoniques⁸. Dans son essai intitulé *Les Mots anglais* il donne une bonne preuve de cette passion⁹.

⁶ Voir P. Valéry, *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957, p. 640: «Si je devais écrire, j'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef-d'œuvre d'entre les plus beaux».

⁷ J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 17–25.

⁸ S. Mallarmé, *Œuvres...*, p. 856.

⁹ *Ibidem*, p. 885–1156. Selon H. Mondor «il est passionnant de le voir chercher entre les vocables, les syllabes, les consonnes, des rapports jusqu'à lui inconnus» (Préface de l'éditeur, p. 886).

4. **La pureté de la poésie.** En communiquant à Cazalis dans sa lettre du 14 mai 1867 que sa «Pensée s'est pensée et est arrivée à une Conception Pure» (p. 340), Mallarmé confirme sa profonde tendance, auparavant à peine sentie, à pratiquer la poésie comme «instrument spirituel». Selon Valéry une telle poésie signifie pour son Maître «l'expression des choses de l'intellect et de l'imagination abstraite»¹⁰. En effet, la poésie mallarméenne commence à devenir de moins en moins facile à comprendre par le lecteur non initié, peu sensible à ce que le poète nomme «le charme» (p. 369; lettre du 3 mai 1868) ou «une sensation cabalistique» (p. 375; lettre du 18 juillet 1868). La référence simple disparaît au profit des connotations individuelles dont le déchiffrement dépend de la profondeur de la lecture. Sans la musique verbale le vers n'a aucune valeur pour Mallarmé; il cherche avec obstination «la magie de la rime» et le balancement du rythme (p. 369). D'ailleurs, dans sa réponse à Jules Huret, Mallarmé élucide mieux son idée de l'énigme dans la poésie: «La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant»¹¹.

Le lien inséparable entre le son et le sens devient vite une caractéristique principale de l'art mallarméen et inspire toute la génération symboliste. Dans sa lettre du 29 mai 1870 Mallarmé compare le style extatique utilisé par Cazalis «à de la musique: il y a une ronde et un enlacement vertigineux». C'est donc par la référence à la musique qu'il tâche d'aider son ami à corriger ses nouveaux poèmes (p. 444). Souvent il appelle ses propres textes «chant personnel», et propose de traiter son «Coup de dés» comme un genre analogue à la *symphonie*¹². A côté de Baudelaire, il appartient au groupe d'enthousiastes de la musique de Richard Wagner où il trouve «le voyage fini de l'humanité vers un Idéal»¹³, et il ne cesse plus de transformer ses propres vers en morceaux de musique verbale. La pureté de l'art mallarméen consiste donc en association du sens profond et du son raffiné, jamais fortuit ou banal.

5. **L'expression du néant.** L'accusation de nihilisme souvent portée contre l'esthétique de Mallarmé peut avoir son origine dans ses propres paroles, adressées à Cazalis (dans les lettres du 21 ou du 28 avril 1866) où le poète constate que «nous ne sommes que de vaines formes de la matière, – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme» (p. 308). Depuis ce moment il prétend que «de Rien est la vérité» et tout le reste, même l'art ne constitue qu'un *Glorieux Mensonge*. Dans la lettre écrite trois mois plus tard, le 13 juillet 1866, cette idée se trouve quelque peu adoucie et plus optimiste, car le poète ajoute qu'«après avoir trouvé le Néant, il a trouvé

¹⁰ P. Valéry, *Œuvres*, vol. 1, p. 626.

¹¹ S. Mallarmé, *Œuvres...*, p. 869.

¹² *Ibidem*, p. 456.

¹³ *Ibidem*, p. 546.

le Beau» (p. 321). Il semble que pour lui «de Rien» ne doit pas être une catégorie uniquement négative puisqu'il peut prendre des formes diverses, ce qui dans le cas de la poésie équivaut à la recherche des formes belles voire parfaites.

Le nihilisme de Mallarmé n'est jamais cynique et implique, tout de même, une activité constructrice, comme créer, penser, rêver, apprendre. En fin de compte le poète arrive à faire du goût «du néant» le thème de l'œuvre grâce à quoi il y a *Hérodiade*, à en croire ses propres paroles écrites à Cazalis (p. 321). Ainsi, le refus de la matière et la négation de la religion ne l'ont pas empêché de produire certaines valeurs, indépendamment de leur caractère illusoire. Grâce au passage «du Néant» vers «le Beau» Mallarmé a retrouvé la raison d'être de son art particulier et de l'art en général. La question de la religion, résolue négativement par lui, ne lui a pourtant pas enlevé la certitude de l'éternité, sentie profondément et individuellement. Dans la lettre du 21 juillet 1868 Cazalis apprend que son ami est «un homme qui vit habituellement en l'Éternité» et qu'il la porte sans cesse en lui (p. 379). Libre de dogmes et de systèmes, l'idéalisme mallarméen met au centre non l'homme, mais son produit dont la vocation est d'incarner et de figer l'absolu du Beau plus fort que le temps et moins fragile que son auteur.

6. **La poésie en tant que *synthèse suprême*.** L'expérience de la solitude, le rejet de la foi, le dégoût de la matière et le doute devant toute valeur ont fortement transformé Mallarmé, en lui permettant en même temps «une lente acquisition de la force» (p. 341). Il veut «10 ans» pour pouvoir réaliser ses projets artistiques où il espère synthétiser son aventure d'homme et ses découvertes spirituelles et esthétiques. Dans sa lettre du 14 mai il avoue à Cazalis que la seule connaissance de la vérité ne lui suffit pas et qu'il ne veut pas «entrer dans la Disparition suprême» sans avoir exécuté son *Grand-Œuvre*. Cette lettre se termine par une espèce de dicton – très symptomatique à l'époque – que «le Poète a sa femme dans sa Pensée et son enfant dans la Poésie» (p. 343). Le dépassement de sa longue lutte intérieure a amené Mallarmé à une aspiration plus qu'orgueilleuse de «revivre la vie de l'humanité depuis son enfance» et de «prendre conscience d'elle-même» (p. 421; lettre du 19 février 1869). L'œuvre doit donc résumer non seulement la condition individuelle d'un artiste, elle doit englober les chemins de l'évolution de l'esprit humain, la science, la sensibilité, les sens, l'intellect et l'imagination.

Obsédé par sa curiosité croissante, Mallarmé se met à lire des ouvrages de mathématiques, de physique et surtout des dictionnaires (p. 445; lettre du 29 mai 1870) pour générer son *Livre rêvé* d'une somme de science vraiment universelle. Ces études scientifiques commencent même à inquiéter Cazalis à qui Mallarmé répond tranquillement, dans sa lettre du 31

décembre 1869, que «l'étude collabore indirectement à son conte interrompu» (p. 431). L'art mallarméen s'approfondit et devient avide de sagesse. Le poète cherche à synthétiser le son, le sens et le savoir.

Dans son *Autobiographie*, envoyée à Verlaine en 1885, il désigne son but tout nettement: c'est «l'explication orphique de la Terre»¹⁴. Publié en 1897, quelques mois avant sa mort, «Un Coup de dés jamais n'abolira le Hasard» demeure peut-être la plus complète tentative de synthèse entreprise par le poète, et le réel accomplissement de ses projets, bien qu'il soit abusif d'y voir la meilleure réalisation de ses intentions. A proprement parler dans chacun de ses poèmes, tant en vers qu'en prose, Mallarmé tend à synthétiser sa façon de percevoir et d'interpréter le monde.

La correspondance entre Mallarmé et Cazalis montre différents moments de la vie et de l'activité littéraire des deux écrivains. Mallarmé n'hésite pas à parler avec son ami des problèmes douloureux et même intimes. Tout ce qu'il développe ensuite dans ses écrits théoriques et ce qu'il dit aux autres personnes est présent dans ses lettres à Cazalis bien que sous une forme moins cohérente et moins complète. On a l'impression que la bonne entente entre eux libère Mallarmé du souci des explications détaillées; il recourt donc aux abrégés, car il est sûr d'être bien compris et d'être lu entre les lignes. C'est une des preuves de la profonde amitié qui n'a pas besoin de trop de mots et qui se passe de commentaires rigoureux.

Il y a cependant une longue lettre du 18 juillet 1868 où Mallarmé cite en entier son sonnet en -x, donnant une véritable interprétation de ce texte, souvent analysé par les historiens et les critiques de la littérature. L'existence de l'interprétation faite par l'auteur, une des plus difficiles, constitue sans doute un point de référence précieux pour tous ceux qui trouvent ce sonnet obscur ou sophistiqué.

D'abord, dans sa lettre du 3 mai 1868, Mallarmé prie Cazalis de lui «envoyer le sens réel du mot «ptyx» ou assurer qu'il n'existe dans aucune langue» ce qui donnerait au poète le charme de le créer par le rythme du hamac, par l'inspiration du laurier et par l'influence de trois rimes déjà trouvées (p. 369). Ensuite, dans sa lettre du 18 juillet de la même année, le poète annonce que le sonnet est déjà fait, il le cite et le commente:

Une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la Grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde (p. 376).

¹⁴ *Ibidem*, p. 663.

Ces paroles sont suivies de la version initiale du sonnet, changé plusieurs fois avant de recevoir la forme que l'on connaît aujourd'hui. Voilà les deux versions mises côte à côte afin de faciliter leur confrontation:

Sonnet allégorique de lui-même

IV¹⁵

*La Nuit approbatrice allume les onyx
De ses ongles au pur Crime, lampadophore,
Du Soir aboli par le vespéral Phœnix
De qui la cendre n'a de cinéraire amphore*

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phœnix
Que ne recueille pas 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 Rêve s'honore.*

*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).*

*Et selon la croisée au Nord vacante, un or
Néfasté incite pour son beau cadre une rixe
Faitte d'un dieu qui croit emporter une nixe*

*Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

*En l'obscurcissement de la glace, décor
De l'absence, sinon que sur la glace encor
De scintillations le septuor se fixe.*

*Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.*

(p. 377)

Les différences entre les deux textes sont visibles presque à chaque niveau, sans altérer pourtant la structure des rimes qui dans les quatrains reste identique et ne change légèrement que dans les tercets.

Dans les tercets de la version primitive il y a la disposition des rimes peu régulière par rapport au schéma classique: les rimes embrassées (*or/rixé; nixe/décor*) y sont doublées à la fin du poème (*encor/fixe*) ce qui fait penser à deux paires de rimes embrassées se superposant l'une à l'autre. Dans les tercets de la version finale l'arrangement des rimes s'avère traditionnel: deux rimes plates (*or/décor*) et des rimes croisées (*nixe/encor; fixe/septuor*) qui reprennent toutefois les sonorités des rimes plates. Il est vrai que par ce changement Mallarmé clôt la dernière forme de son sonnet avec le mot très important pour le texte: *le septuor*, qui introduit le lecteur dans la vibration cosmique et musicale de la constellation de la Grande Ourse. Ainsi le texte se termine par une espèce d'*ouverture* aux dimensions transcendantes de l'expérience nocturne. Dans le premier cas cette sensation ne se produit pas puisque le poème s'arrête sur le verbe *se fixer*, qui, au contraire, suggère la suspension du mouvement et la fin de l'expérience évoquée. Le changement fait par le poète semble donc motivé et récompensé.

¹⁵ *Ibidem*, p. 68-69.

Le jeu de rimes présent dans les deux versions du poème va plus loin, car tout au long des deux textes il n'y a en fait que deux syllabes homophones, une fois sous forme de rime féminine (-ore et -ixe) et l'autre fois – sous forme de rime masculine (-yx et -or). Aux difficultés des sons et des sens s'ajoute la difficulté grammaticale du genre des rimes choisies. A la lumière de cette analyse on peut comprendre la satisfaction de Mallarmé d'avoir trouvé et appliqué une «véritable magie de rime», la satisfaction exprimée sincèrement devant Cazalis (p. 369).

Pour ce qui est du sens de ce sonnet, Emmanuel des Essarts écrit dans sa lettre à Mallarmé du 13 octobre 1868 que ni lui ni Cazalis «ne l'ont pu comprendre», et Cazalis ajoute que ce sonnet «est très bizarre»¹⁶. L'explication faite par le poète à côté du texte versifié a peu aidé Cazalis à mieux saisir le sens de l'œuvre. C'est peut-être une consolation pour ceux qui ont toujours de la peine à déchiffrer le poème en question.

Dans son commentaire Mallarmé élucide cependant plusieurs détails qui se trouvent dans le sonnet: il s'agit d'une vision nocturne dans un salon vide, peu meublé mais avec un tableau mythologique au fond, lié à l'espace du ciel et des étoiles par une fenêtre et le miroir reflétant la Grande Ourse. Ce qui nous intéresse davantage ce n'est donc pas une interprétation supplémentaire par rapport à celle de Mallarmé lui-même mais ce sont les changements introduits par l'auteur dans sa version finale, connue aujourd'hui.

Or, «la Nuit» y devient «minuit», le «Crime» se transforme en «l'Angoisse», le «Soir aboli» se fait «maint rêve brûlé», «des consoles» sont nommées «crédences», le «noir Salon» passe au «salon vide». La formule allitérative, souvent citée comme exemple de l'harmonie des sons et du sens, «aboli bibelot» se substitue à l'expression précédente, allitérative elle aussi, «insolite vaisseau». *Le Maître* présent dans les deux textes «puise» d'abord «de l'eau du Styx», mais finalement il «puise des pleurs au Styx». Au commencement il a «tous ses objets» (au pluriel) «dont le Rêve s'honore», mais dans la dernière version il n'a qu'un «seul objet dont le Néant s'honore». La scène mythologique reste le thème du *cadre* qui orne un des murs du salon mais au lieu d'un «dieu emportant une nixe», apparaissent «des licornes ruant du feu contre une nixe». Le mot «glace» est remplacé par son synonyme «miroir», et «son obscurcissement» prend la forme métaphorique de «défunte nue». «L'absence» change en «l'oubli», les deux se retrouvant pourtant dans les mêmes «scintillations du septuor».

On y observe donc quatre procédés de transformation sémantique:

- 1° **adoucissement:** *allumer* → *dédier*, *Crime* → *Angoisse*, *noir* → *vide*, *insolite vaisseau* → *aboli bibelot*

¹⁶ *Ibidem*, p. 1489 (*Notes et variantes*).

- 2° **renforcement:** *aboli* → *brûlé*; *eau* → *pleurs*; *absence* → *oubli*; *obscurcissement* → *défunte nue*; *ne pas avoir* → *ne pas recueillir*
- 3° **synonymie:** *consoles* → *crédences*; *néfaste* → *agonisant*; *glace* → *miroir*; *décor* → *cadre*
- 4° **changement d'idée:** *Nuit* → *minuit*; *Soir* → *rêve*; *Rêve* → *Néant*; *tous ses objets* → *ce seul objet*; *un dieu* → *des licornes*; *emporter une nixe* → *ruer du feu contre une nixe*.

Le niveau sémantique du sonnet, consciemment ciselé, garde dans les deux cas l'intention motrice de Mallarmé d'assurer à son poème des dimensions larges et surtout universelles. Tout y semble situé dans des circonstances générales, possibles partout et toujours. Les termes relativement historiques comme *salon* ou *crédences* se trouvent neutralisés temporellement par l'emploi des motifs légendaires ou mythologiques, tels que *Phénix*, *Styx*, *amphore*, *lampadophore*, *licornes*, *nixe*. Les éléments cosmiques et les choses de la terre s'interpénètrent, de même que les espaces extérieur et intérieur de l'observateur. Analysées sous ce jour, les deux versions se ressemblent.

Le plan syntaxique se modifie surtout vers la fin. L'ordre de la phrase du premier quatrain, régulier dans la version primitive (sujet-verbe-complément): «La Nuit approbatrice allume les onyx», change dans l'autre version où la proposition complétive précède son sujet et celui-ci est séparé de son verbe par le complément de temps: «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx / L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore, / maint rêve vespéral [...]». Chaque phrase de ces deux textes se développe en quelques propositions, se terminant avec la fin métrique du deuxième quatrain. La ponctuation appliquée dans les quatrains, presque identique dans les deux cas, facilite la distinction des unités cohérentes. Dans le deuxième texte l'introduction des parenthèses rend la ponctuation encore plus utile à une meilleure compréhension des phrases.

Les tercets sont liés aux quatrains par les conjonctions de coordination: dans la première version c'est «et», dans le texte final c'est «mais». De nouveau une seule phrase à quelques propositions couvre six vers dans les deux sonnets avec un petit changement syntaxique à la fin des tercets. Dans le premier cas il y a une espèce d'enjambement: «[...] croit emporter une nixe / En l'obscurcissement de la glace [...]», alors que le premier tercet de la deuxième version est fini par la virgule et la fin métrique n'y entre pas en conflit avec la pause syntaxique. A la fin des tercets se trouvent des formes diverses dont nous avons parlé plus haut: le verbe «se fixe» clôt la version initiale, et le sujet «septuor» termine la dernière.

Les formes syntaxiques utilisées par Mallarmé, que ce soit dans les exemples cités ou dans d'autres textes, sont complexes et à plusieurs

membres. Ce qui unit leurs éléments en un seul *Mot total*, visé par le poète, n'est donc pas fonction des relations syntaxiques, mais c'est le résultat du principe d'homophonie interne et externe, renforcé par le rythme régulier.

Selon l'auteur le pouvoir suggestif de ce sonnet – dans ses deux versions – réside justement dans sa structure sonore, toute basée sur l'allitération à l'intérieur des vers et sur la solide structure des rimes. Il en parle à Cazalis, en suggérant qu'il faut lire son sonnet, «en le murmurant plusieurs fois» pour éprouver «une sensation assez cabalistique» (p. 375). Le choix des mots fait par Mallarmé pour ce poème est conditionné sans doute aussi bien par leur signification que par leur forme phonique. Les changements introduits dans la deuxième version du texte renforcent encore cette dépendance bien qu'elle soit trop subtile pour être prouvée avec rigueur. C'est plutôt une question de l'oreille que de l'analyse des phonèmes. On peut néanmoins juxtaposer quelques fragments plus pertinents. Comparons, par exemple: «soir aboli par le vespéral Phœnix» avec son équivalent: «rêve vespéral brûlé par le Phénix», où même le nom de l'oiseau mythologique est différemment écrit pour maintenir le «é fermé» dans la version définitive. Confrontons aussi: «insolite vaisseau d' inanité sonore» avec: «aboli bibelot d' inanité sonore»; ou: «l'obscurcissement de la glace» avec: «défunte nue en le miroir, encor», pour comprendre l'importance du lien entre le sens et le son dans la poétique mallarméenne, ce lien qui échappe à la lecture à voix basse et qui frappe tout de suite dans la déclamation à voix haute.

La volonté de modeler la poésie sur la musique a conduit non seulement Mallarmé mais aussi toute la génération symboliste à mettre en valeur l'allitération. Dans le cas du sonnet étudié le travail sur l'aspect phonique des vers particuliers et de l'ensemble fait observer la virtuosité mallarméenne dans le va-et-vient entre les effets sonores et le sens. «La musique du langage», assurée par l'allitération selon Mallarmé¹⁷, ne nuit jamais à la qualité sémantique de son poème.

Vis-à-vis de Cazalis qui l'interroge sur la richesse plastique de cette œuvre, Mallarmé marque ses réserves et souligne la valeur graphique du poème, créée par l'alternance «du blanc et du noir», ce qui en fait «une eau-forte pleine de Rêve et de Vide» (p. 375).

Paradoxalement, vu les dimensions du sonnet et sa structure rigoureuse, ce poème est très proche du dernier chef-d'œuvre mallarméen, de son «Coup de dés», par son thème et par son ambiance que l'auteur résume

¹⁷ *Ibidem*, p. 921: «Au poète ou même au prosateur savant, il appartiendra, par un instinct supérieur et libre, de rapprocher des termes unis avec d'autant plus de bonheur pour concourir au charme et à la musique du langage, qu'ils arriveront comme de lointains plus fortuits: c'est là ce procédé, inhérent au génie septentrional et dont tant de vers célèbres nous montrent tant d'exemples, l'ALLITÉRATION».

ainsi: «mon œuvre est si bien préparé et hiérarchisé, représentant comme il le peut l'Univers, que je n'aurais su, sans endommager quelqu'une de mes impressions étagées, rien en enlever, – et aucun sonnet ne s'y rencontre» (p. 376). Malgré cette opinion, notée tout de suite après la rédaction, Mallarmé a introduit dans son texte quelques modifications pour le perfectionner encore davantage, sans toutefois trop s'éloigner du modèle.

L'échange de lettres et d'opinions sur un seul sonnet permet de suivre le processus créatif vécu par Mallarmé, et donne en même temps des indices précieux pour faire mieux comprendre son œuvre. La lecture des autres lettres de ce poète rend possible également une compréhension plus profonde de ses projets artistiques, de ses crises humaines, de sa vision du monde et de l'art. Sans nier la vérité des œuvres qui se suffit à elle-même et qui n'a pas besoin de connaissance de la biographie de l'auteur, nous nous croyons moins étrangère dans l'univers poétique de Mallarmé après la lecture de sa correspondance et de ses écrits théoriques. Nous nous sentons aussi plus consciente des problèmes auxquels cet artiste se heurtait dans son travail et dans sa vie. Nous en connaissons mieux le prix.

Krystyna Wojtynek-Musik

LIST JAKO SUGESTIA INTERPRETACYJNA. MALLARMÉ I CAZALIS

Artykuł zajmuje się korespondencją między Stefanem Mallarmé i jego przyjacielem Henri Cazalisem. Jej trzon stanowią refleksje na temat poezji i sztuki, co pozwala zapoznać się z koncepcjami Mallarmégo w tej dziedzinie. Poeta przywiązywał wielką wagę do procesu twórczego, twierdząc jednocześnie, że tylko jego ostatni etap powinien być dostępny dla czytelnika. Sądził również, że język poetycki nie powinien opisywać rzeczy samej w sobie, ponieważ odjęłoby mu to wszelką aluzyjność. Kolejne przemyślenia, które znalazły odbicie w jego listach do Cazalisa, doprowadziły do wypracowania koncepcji poezji jako najwyższej wartości, zdolnej opisać świat. W drugiej części artykułu autorka przedstawia komentarz poety do jednego z sonetów jego autorstwa, których zrozumienie nastrocza zazwyczaj trudności. Konfrontując dwie wersje tego samego utworu (wersja pierwotna znalazła się w liście do Cazalisa) autorka pokazuje ewolucję myśli poetyckiej Mallarmégo. Jej zdaniem znajomość korespondencji poety oraz jego tekstów teoretycznych ułatwia w znacznym stopniu zrozumienie jego twórczości.