

# IL LETTORE PER AMICO: STRATEGIE DI COMPLICITÀ NELLA SCRITTURA DI FINZIONE

Amis lecteurs qui ce livre lisez  
*Rabelais, Gargantua*

A cura di Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli

SEMINARI BALMAS









**IL LETTORE PER AMICO:  
STRATEGIE DI COMPLICITÀ NELLA  
SCRITTURA DI FINZIONE**

**Amis lecteurs qui ce livre lisez  
Rabelais, *Gargantua***

**A cura di Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli**

**SEMINARI BALMAS**

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere  
Facoltà di Studi Umanistici  
Università degli Studi di Milano

**Ledizioni**

© 2021 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume  
ISBN 978-88-5526-591-1

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

© Occhi, ragazzo! Foto gratis su Pixabay

**n°39**

Collana sottoposta a double blind peer review

ISSN: 2282-2097

**Grafica:**

Raúl Díaz Rosales

**Composizione:**

Ledizioni

**Disegno del logo:**

Paola Turino

STAMPATO A MILANO  
NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

[www.ledizioni.it](http://www.ledizioni.it)  
[www.ledipublishing.com](http://www.ledipublishing.com)  
[info@ledizioni.it](mailto:info@ledizioni.it)  
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.  
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza  
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



### **Condirettori**

Monica Barsi e Danilo Manera

### **Comitato scientifico**

Nicoletta Brazzelli    Andrea Mereggalli  
Marco Castellari    Laura Scarabelli  
Simone Cattaneo    Sara Sullam  
Raffaella Vassena    Nicoletta Vallorani  
Giovanni Iamartino

### **Comitato scientifico internazionale**

Albert Meier    Sabine Lardon  
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)    (Université Jean Moulin Lyon 3)  
Luis Beltrán Almería    Aleksandr Ospovat - Александр Осповат  
(Universidad de Zaragoza)    (Высшая Школа Экономики – Москва)  
Patrick J. Parrinder  
(Emeritus, University of Reading, UK)

### **Comitato di redazione**

Elisa Alberani    Angela Andreani  
Valentina Crestani    Laila Paracchini  
Paola Mancosu



*A Christian Biet*



# Indice

<i>Introduzione</i> .....	13
ALESSANDRA PEDA	
<i>Le prefazioni rivolte al lettore nei dizionari franco-italiani fra XVI e XVIII secolo</i> ....	19
MONICA BARSÌ	
<i>Et puis, pour qui écrit Rabelais?</i> .....	63
ROMAIN MENINI	
<i>Connivences ovidiennes: traducteurs et lecteurs d'Ovide aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles</i> .....	79
MAURIZIO BUSCA	
<i>Une communauté de lecteurs à l'aube de la révolution: Dom Bougre aux États généraux (1789)</i> .....	93
VINCENZO DE SANTIS	
<i>Le 'lecteur bénévole' de Stendhal</i> .....	107
CATHERINE MARIETTE	
<i>Tu sais / sais-tu...: formes d'ambiguïté interlocutoire chez Mallarmé</i> .....	119
GIORGIA TESTA	

«D'innombrables sourires dans tous les sens»: événement kinésique et implication  
du lecteur dans la Recherche de Proust ..... 135

ROBERTA CAPOTORTI

«Ô vous, frères humains, connaissez la joie de ne pas haïr»: le 'livre utile'  
d'Albert Cohen .....147

LIANA NISSIM

La chiamata a raccolta dei lettori contro l'occupazione nazista: Éditions de Minuit  
e pubblico tra complicità e politica editoriale nella letteratura clandestina della  
Resistenza ..... 169

ALESSIA DELLA ROCCA

Les romans de Thierry Jonquet: le lecteur à l'œuvre .....191

MARCO MODENESI

Bâtir entre les lignes. Les solidarités nouvelles de l'écrivain et du lecteur ..... 203

ALEXANDRE GEFEN

Conclusioni ..... 211

ELEONORA SPARVOLI

Abstracts ..... 215

## TU SAIS / SAIS-TU...: FORMES D'AMBIGUÏTÉ INTERLOCUTOIRE CHEZ MALLARMÉ

Giorgia Testa

Si on devait esquisser une carte tératologique des voix qui, de la profondeur, ont fait écho à elles-mêmes, celle de Mallarmé serait présente dans toute sa désincarnation.

L'expression monologique du poète est une conséquence formelle de la fonction inédite de la subjectivité, qui substitue au lyrisme personnel une méditation plus ample sur la condition humaine, formulée à travers la transmutation du *Je* en instrument anonyme de l'Univers. Dans une lettre célèbre à Henri Cazalis, Mallarmé affirme: «je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, – mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi» (Mallarmé 1995: 342) ; cette désintégration de l'identité – à son tour issue d'une crise philosophique et nerveuse que Mallarmé a vécue dans les années 1864-1867 – permet ainsi l'insertion de l'Esprit pur dans l'Être du poète<sup>1</sup>. Désormais le développement intérieur d'une conscience collective et trans-humaine, Mallarmé devient une voix anonyme, l'hymne d'une neutralité cosmique dont les mots sont animés par le souffle de l'indifférence céleste, dans une destruction systématique de tout horizon métaphysique<sup>2</sup>.

---

1 «On dirait que Mallarmé, par un effort extraordinaire d'ascèse, a ouvert en lui-même un abîme où sa conscience, au lieu de se perdre, survit et saisit sa solitude dans une netteté désespérée» (Blanchot 1943: 119). Le thème du silence métaphysique qui suit la crise de Tournon – ainsi appelée car exacerbée par la douleur de vivre et enseigner en Ardèche – a ouvert la voie aux partisans de l'interprétation d'un Mallarmé coincé dans son langage insaisissable.

2 Les illusions transcendantales de la période baudelairienne de Mallarmé – exemplifiées dans *L'Azur* – se dissipent dans celle que Bertrand Marchal a appelée «la révélation naturaliste» (2018: 78), une prise de conscience sur les limites humaines et matérielles de l'expérience.

Dans ce cadre de *soliloque universel* – de discours, donc, qui relève de la déconstruction de l'individu en faveur d'une narration hermétique mais universellement valide –, le langage mallarméen semblerait ainsi composer un grimoire autotélique, un alphabet stellaire qui s'élève vers le ciel sans se soucier du public terrestre.

Toute l'hagiographie noire de *Mallarmé l'obscur* – titre emblématique de l'ouvrage de Charles Mauron –, d'un Mallarmé incompréhensible, se fonde sur cette prétendue, et à première vue incontestable, incommunicabilité entre le poète et son public, entre une virtuosité langagière aux marques philosophiques et un lecteur perdu dans le texte.

Il est d'ailleurs nécessaire remarquer que Mallarmé a contribué à façonner le mythe d'un poète élitiste et dédaigneusement cryptique: dans l'*Art pour tous*, l'auteur, âgé de vingt ans, soutient que tout ce qui est *poésie* doit demeurer sacré et intact, sous peine d'être abaissé au rang de *science*: «Ô fermoirs d'or des vieux missels! Ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus! Qu'advient-il de cette absence de mystère? Comme tout ce qui est absolument beau, la poésie force l'admiration ; mais cette admiration sera lointaine, vague, – bête elle sort de la foule» (Mallarmé 2003b: 361).

Toutefois, la critique mallarméenne la plus récente a souligné qu'un véritable souci communicatif est présent chez le poète<sup>3</sup>: la difficulté et l'intransitivité de l'œuvre seraient donc l'application d'une science du langage qui demeure certainement complexe, mais ne vise pas la négligence du lecteur. Du reste, la réflexion autour de la réception – théorique et pratique – du texte apparaît souvent dans l'ensemble de l'œuvre mallarméenne; dans *Le Mystère dans les lettres*, le poète décrit le cadre de la lecture parfaite:

Lire –

Cette pratique –

Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut: et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence – (Mallarmé 2003a: 287, 288)

---

3 On rappelle ici l'ouvrage de Salah Oueslati, *Le Lecteur dans les Poésies de Stéphane Mallarmé*, qui relit l'évolution poétique mallarméenne à partir de son rapport avec le public (tout en affirmant, par exemple, que *L'Art pour tous* fait partie d'une étape encore naïvement élitiste de Mallarmé); encore, le livre de Pascal Durand, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, où une lecture sociologique, qui essaie de dépasser à la fois le Mallarmé poète absolu et le Mallarmé poète d'occasion, est mise en acte. Dans ce sillage, l'ouvrage de Bakken, *La Présence de Mallarmé*, texte qui essaie de démontrer que Mallarmé n'était guère un chanteur pur du Néant, mais un artiste bien «vivant» et présent dans le contexte de son époque.

Le cas limite est représenté par les brouillons du *Livre*, dans lesquels – en oubliant pour quelques feuilles les plus hautes et vertigineuses considérations sur une littérature pure et impersonnelle – le poète s'interroge sur le prix que son public pourrait payer pour une copie.

Il est donc évident que, chez Mallarmé, deux forces coprésentes tendent la spéculation vers les pôles opposés du champ critique: d'un côté, la dépersonnalisation et le langage universel, qui doit être hermétique<sup>4</sup> ; de l'autre, l'attention à la réception, des moyens pratiques du public jusqu'à la théorisation de l'acte même de la lecture.

Durand a ordonné ces impulsions contraires dans un sens chronologique, en reliant la prise de conscience progressive avec une attention renouvelée pour l'autre élément de *l'étrange toupie*: «C'est au moment très daté (début des années 1860) où il se revendique d'une poétique élitiste que Mallarmé écrit ses textes les plus limpides et c'est en revanche au moment autrement plus durable où il en appelle à une participation active du lecteur qu'il compose ses sonnets les plus denses» (Durand 1998: 81): la *difficulté* du poète se rapprocherait ainsi d'une *précaution* envers le public?

Si on suit cette démarche, on remarquera que, en effet, certains parmi les poèmes plus obscurs de Mallarmé sont parsemés de références aux lecteurs: dans le *Toast funèbre* on lit d'un passant «sourd même à mon vers sacré» (1992: 42), donc indifférent à la révélation poétique; dans *Le Vierge, le vivace et le bel aujourd'hui* on assiste à la présence d'un *Nous* impersonnel qui englobe le sujet lyrique et son autre-que-lui<sup>5</sup>. Bakken a souligné que ces «interpellations tournant à vide» (2014) – dont la forme est indirecte et qui ne s'adressent pas à un lecteur défini ou individuel – visent la *suggestion*, et non pas l'indication, de l'objet:

4 Dans l'impossibilité de retracer ici la complexité des sources théoriques de la structure du langage mallarméen, on se contentera de donner quelques indications.

On a dit que c'est seulement à travers l'impersonnalité que le poète se fait «spirituel histrion» (Mallarmé 2003a: 263), âme qui vivifie le texte sans le posséder ; l'élévation cérébrale permet d'atteindre la *Notion Pure*, la suprême connaissance des mécanismes qui régissent la conscience du monde. Se délivrer de la contingence, nier le hasard: les *circonstances éternelles* (2003a: 423) où l'esprit de l'*aptitude*-Mallarmé se trouve concédant un viatique pour le désir inassouvi d'absolu. «J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers» (Mallarmé 1995: 566): le rôle de la poésie sera donc celui de recréer, dans le monde de la contingence, la pureté idéale des phénomènes tels que l'esprit détaché arrive à les voir. Le langage doit alors opérer dans cette direction: s'éloigner des «mots de la tribu» (Mallarmé 1992: 60), banalisés par l'usage, qui ne désignent qu'une réalité affaiblie et grise ; en revanche, à travers une redécouverte du sens primitif et inouï du verbe, sens auquel on aboutit grâce à une nouvelle composition de l'ordre des mots – composition plus pure, mais plus complexe aussi –, le poète peut saisir le véritable Réel, une dimension surhumaine, proche de la divinité de la nature (cf. «Les Dieux Antiques», Mallarmé 2003b).

5 «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre [...]» (Mallarmé 1992: 57); «[...] sache l'Esprit de litige / À cette heure où nous nous taisons [...]» (1992: 45).

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage: non le bois intrinsèque et dense des arbres [...]. Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservent une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites, *allusion* je sais, *suggestion* [...]. (Mallarmé 2003a: 255)

La poétique de l'évocation allusive, héritage lyrique de Poe, demeure la véritable révolution mallarméenne, une recherche technique qui aboutira aux travaux d'*Hérodiade* et des poèmes qui fondent leur structure phonétique – et sémantique – sur le miroitement interne des mots<sup>6</sup>.

#### I. HYPERBOLIQUE LECTRICE, MA SEMBLABLE, MA SŒUR!

Après avoir éclairci le cadre problématique dans lequel le rapport entre Mallarmé et son public se place, on s'attardera sur le cas spécifique de l'apostrophe du poète à son lecteur – ou, au moins, à une altérité extratextuelle dont il faudra bâtir un essai de phénoménologie.

L'apostrophe est, étymologiquement, l'acte de se tourner vers quelque chose qui se dresse ailleurs (ἀπο-στρέφω); chez Mallarmé, on retrouve une occurrence capitale qui concerne l'Ailleurs: c'est l'«Hyperbole» de *Prose (pour des Esseintes)*, nichée dans l'incipit exaltant. L'au-delà, l'*inconnu*, demeure l'essence du poème<sup>7</sup>, dont l'«illisibilité» a été souvent soulignée; la concrétion de l'énigme rend la structure un tissu opaque et hostile; toutefois, tout rébus cache en soi la possibilité du déchiffrement<sup>8</sup>, et ce sera en suivant cet espoir qu'on procédera dans le décryptage du code.

6 Il est impossible de ne pas mentionner l'ouvrage de Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, qui explore comment Dieu, en tant que garant d'une référence externe au poème, est substitué par le langage autosuffisant. Ce procédé est d'ailleurs extraordinairement analysé et vérifié dans le sonnet *Ses purs ongles*.

7 *Prose* est publiée en 1885, après la parution d'*À rebours*: le protagoniste, Des Esseintes, fasciné par tout ce qui est décadence, mystère, préciosité languissante, place Mallarmé parmi ses auteurs préférés; la dédicace du poème s'expliquerait ainsi. Pour Stefano Agosti (vid., 2018), le titre et le sous-titre indiqueraient déjà le caractère essentiellement fermé et autoréférentiel du poème: prose vient du latin *prosus* (en avant) et des Esseintes est le héros de *À rebours*. En avant, à rebours: l'élément qui avance et qui se retire serait *la rime*, sonorité qui va et vient tout en restant identique à soi-même.

8 La fermeture du poème ne doit pas décourager la conscience critique, car, comme l'a bien dit Bénichou, «Il n'y a nul sacrilège [...] à vouloir déchiffrer une énigme poétique» (Bénichou 1998: 284).

Hyperbole! de ma mémoire  
Triomphalement ne sais-tu  
Te lever, aujourd'hui grimoire  
Dans un livre de fer vêtu

Car j'installe, par la science,  
L'hymne des cœurs spirituels  
En l'œuvre de ma patience,  
Atlas, herbiers et rituels.

Nous promenions notre visage  
(Nous fûmes deux, je le maintiens)  
Sur maints charmes de paysage,  
O sœur, y comparant les tiens.

L'ère d'autorité se trouble  
Lorsque, sans nul motif, on dit  
De ce midi que notre double  
Inconscience approfondit

Que, sol des cent iris, son site  
Ils savent s'il a bien été,  
Ne porte pas de nom que cite  
L'or de la trompette d'Été.

Oui, dans une île que l'air charge  
De vue et non de visions  
Toute fleur s'étalait plus large  
Sans que nous en devisions.

Telles, immenses, que chacune  
Ordinairement se para  
D'un lucide contour, lacune,  
Qui des jardins la sépara.

Gloire du long désir, Idées  
Tout en moi s'exaltait de voir  
La famille des iridées  
Surgir à ce nouveau devoir.

Mais cette sœur sensée et tendre  
Ne porta son regard plus loin

Que sourire, et comme à l'entendre  
J'occupe mon antique soin.

Oh! sache l'Esprit de litige,  
À cette heure où nous nous taisons,  
Que de lis multiples la tige  
Grandissait trop pour nos raisons

Et non comme pleure la rive  
Quand son jeu monotone ment  
À vouloir que l'ampleur arrive  
Parmi mon jeune étonnement

D'ouïr tout le ciel et la carte  
Sans fin attestés sur mes pas  
Par le flot même qui s'écarte,  
Que ce pays n'exista pas.

L'enfant abdique son extase  
Et docte déjà par chemins  
Elle dit le mot: Anastase!  
Né pour d'éternels parchemins,

Avant qu'un sépulcre ne rie  
Sous aucun climat, son aïeul,  
De porter ce nom: Pulchérie!  
Caché par le trop grand glaïeul (Mallarmé 1992: 44,45,46)

Or, l'*hyperbole*, étant l'invocation d'un au-delà mystique et intellectuel (ὕπερβάλλειν, aller au-dessus) – qui, dans l'univers de Mallarmé, se concrétise dans la nostalgie pour un passé mythique caractérisé par la communion entre homme, nature et spiritualité – semble pouvoir être l'apostrophe par excellence, le désir de dépasser l'état contingent des choses pour se tourner vers un sujet éloigné, immatériel, astral.

Le thème de l'altérité reculée et supérieure est le sujet d'*Hérodiade*: une princesse vierge vit dans le déni de son corps, qu'elle veut garder intact et glacial; de son château, elle attend quelque chose, elle pressent qu'un homme viendra consacrer une union impie; cette attente infinie, froide, sans temps et sans espace, blanche comme la virginité, demeure le nœud du poème. On verra tout de suite comment l'altérité d'Hérodiade peut être considérée une garantie de la présence du lecteur dans *Prose*.

Revenons à notre poème. Ce qu'on entend dans la strophe I de *Prose* est un double cri invocatoire: l'apostrophe à l'hyperbole – le sujet de la convo-

cation étant le premier mot du sonnet – est une prière démesurée, un renvoi au renvoi, un désir hypertrophique pour que le dépassement puisse se mettre en acte.

Le *tu* auquel le poète s'adresse se réfère donc à l'*Hyperbole*, c'est-à-dire à la possibilité même de déborder les limites, d'aller au-delà des bornes imposées par la lourdeur des sceaux du «grimoire»<sup>9</sup>, contenant les lettres que l'ère de la Raison – l'époque où Mallarmé vit – a rendues stériles. Certes, on est d'accord avec l'interprétation classique qu'on a ici reportée – c'est-à-dire une lecture de l'*Hyperbole* comme possibilité, désormais perdue, d'élévation poétique – ; il est pourtant incontestable que la présence du *tu* brouille la référence.

Pourquoi Mallarmé parlerait-il à l'élévation poétique? Peut-on interpréter différemment l'apostrophe à l'*Hyperbole*? En effet, dans *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Thibaudet soutient qu'il y aurait un deuxième sujet dans la composition: «Nous promenions notre visage / (Nous fûmes deux, je le maintiens) / Sur maints charmes de paysage / Ô *sœur*, y comparant les tiens» (1992: 44); cette présence fraternelle est interprétée par Thibaudet – de façon un peu naïve<sup>10</sup> – comme celle d'une lectrice idéale.

La «sœur» serait ainsi la réceptrice de l'oraison mallarméenne, la lectrice cachée à laquelle Mallarmé s'adresse pour qu'elle l'accompagne dans son parcours spirituel; cette désignation mérite, selon nous, d'être analysée encore.

Thibaudet semble ne pas prendre en considération que le poète avait déjà adressé ses prières au *tu* de l'*Hyperbole*: comment concilier ce *tu* de la première strophe avec le *nous* – qui se réfère à la compagnie de la «sœur», donc qui ne peut pas être lu comme une des «interpellations tournant à vide» de Bakken – de la troisième? Quel rapport entretiennent l'*Hyperbole* et la *sœur*?

Il est licite de penser que Mallarmé ait gardé le même interlocuteur dans les deux strophes, qui ne sont séparées que par une remarque précisant la méthode poétique:

9 Liana Nissim a souligné que le terme «grimoire», lui aussi, subit une évolution sémantique dans l'univers mallarméen: si dans *l'Art pour tous* – et dans *Prose* – cet objet mystérieusement cloîtré renvoie à une fermeture totale – de la poésie ou de l'époque –, et à une incommunicabilité orgueilleuse, dans *Igitur* «son sens et sa fonction ont changé radicalement, en signifiant désormais l'œuvre poétique conçue selon la nouvelle Weltanschauung et la nouvelle esthétique» (Nissim 2018: 96), celle de La Gloire du Mensonge.

10 «Pour qui, déchu du rêve, exilé d'aujourd'hui, le Poète écrit-il? [...] Un lecteur suffit au poète, et, mieux qu'un lecteur, une lectrice; c'est assez qu'il soit intelligible pour l'aimée» (Thibaudet 1913: 329, 330). Thibaudet, auquel il faut reconnaître le mérite d'avoir été le premier à donner une exégèse complète et internement cohérente de la poésie mallarméenne, justifie son interprétation de la «sœur» à travers le topos classique de la femme idéale garante de l'inspiration, telle que Béatrice ou Laure; en outre, relève le critique, Mallarmé a toujours eu le penchant au dialogue monologique avec les femmes, comme le montre l'expérience éphémère de *La Dernière Mode*, revue de mode, cuisine et conseil de bonnes manières, entièrement gérée par le poète. Bien que logique, cette démonstration nous semble trop faible.

Car j'installe, par la science,  
L'hymne des cœurs spirituels  
En l'œuvre de ma patience,  
Atlas, herbiers et rituels. (Mallarmé 1992: 44)

Le poète-dieu doit recourir à toute sa *science*, à tout son art minutieux, pour installer l'hymne<sup>11</sup> dans une œuvre patiente et pas spontanée, dans une réduction nécessaire de l'ampleur excessive de l'*Hyperbole*.

Comme l'a expliqué Bertrand Marchal, «l'œuvre serait ainsi à l'hyperbole ce que l'atlas est au monde» (1985: 109), une miniature morte de l'ancien chant surnaturel; cette comparaison entre l'*idéalité hyperbolique* et les *moyens terrestres* continue dans le dialogue avec la sœur.

Or, le *visage* de la strophe III est un *visage unique* – *notre visage*, et non pas *nos visages*: cela souligne la fonction d'*alter-ego* sidéral du poète (vérifiée par «notre double inconscience» de la strophe IV); un seul sujet qui se double – poète et sœur – qui permet le contraste comparatif entre les *paysages* qui façonnent la réalité du poète, et les *siens* («tiens»).

Quelles sont les terres (les *paysages*) de la sœur, si différentes de celles du poète? Celles d'*Hérodiade*: le poète de *Prose* vit dans un monde banal et sombre, alors que la sœur vit ailleurs; l'Ailleurs mallarméen est, traditionnellement, l'espace de la princesse farouche, celui des glaces absolues, de la nuit profonde de «l'horreur d'être vierge» (1992: 32), des pierres précieuses minéralisées dans un délire de résistance à la contingence; c'est le monde *hyperbolique* des étoiles, des dieux impénétrables, et des miroirs où les mots se reflètent éternellement.

En outre, l'interprétation classique d'*Hérodiade* est celle d'*alter-ego* de Mallarmé (*Héros-dyade*): cela renforce l'idée d'une altérité – familiale – qui vit dans une région sidérale. Le poète donc, à travers le regard éloigné et céleste de la sœur / *alter-ego*, promène – il est évident le caractère de *survol* de l'acte – ses yeux sur les paysages terrestres qu'il voudrait pouvoir quitter, tout en comparant cette terre désolée avec le paradis glacé que la sœur lui offre.

Paradis impossible, ultérieur; paradis *hyperbolique*: la sœur *est* l'*Hyperbole* même. La sœur est une présence aux marques d'*Hérodiade* – éloigne-

---

11 L'hymne est un des termes fondamentaux du *Livre*, donc un des éléments de la reconstruction spirituelle du monde réglée par la poésie: la composition dramatique et textuelle de l'Univers se fonde, musicalement, sur l'Ode, l'union spirituelle, sous forme d'hymne, de toutes les vies individuelles, en faveur d'une Musique anonyme, dégagée de toute nomination, capable d'atteindre la *vision* pure des choses. Le seul qui s'est approché du mouvement mystique de l'hymne est Wagner, dont Mallarmé est un admirateur. C'est dans un article sur le compositeur allemand que le poète évoque la possibilité de l'Ode: «[...]à moins que cette Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent de la présence d'un peuple, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode» (2003a: 182-183).

ment, froideur, pureté, transcendance, immutabilité – et aux marques du poète – déception, contingence, stérilité.

La sœur est à la fois Hérodiade et le poète, un *hyper ego* qui concilie le *hic et nunc* malheureux de Mallarmé – la réalité – et le bonheur éloigné de l'Autre-Hérodiade – l'Absolu.

Mais si l'Hyperbole est le dépassement, la sœur – *qui est l'Hyperbole* – serait ainsi l'acte même du passage entre la réalité et l'Absolu.

Comment envisager le dépassement – la sœur – l'*Aufhebung* qui garde et qui surpasse (ce qu'on a appelé *hyper ego*), la synthèse entre la positivité pure des tours de neige d'Hérodiade – qui demeure insaisissable – et la négativité des landes tristes où se retrouve Mallarmé pendant «l'ère d'autorité» (1992: 44)? À travers *l'acte de la lecture*, la transposition physique de la souffrance et de la nostalgie mallarméennes dans une époque éloignée, inconcevable, qui ne se laisse pas salir par les marques de la contingence: de cette façon, grâce aux yeux surélevés du lecteur, le poète peut *promener* son regard sur ses maux, tout en se préservant du malheur.

Le lecteur est la sœur, *hyper ego*, symétrie parfaite, dépassement; grâce à la réception, tous les maux du poète peuvent se dissoudre dans un lieu ultérieur, où pourtant l'esprit poétique est conservé<sup>12</sup>. C'est pour cela que Mallarmé s'adresse à un lecteur: pour qu'il – ou elle – puisse donner un sens à la déception et à la détresse, pour qu'il purifie la peine stérile et la rende prolifique.

On a dit que le labyrinthe transparent d'Hérodiade, où la sœur habite, est un espace blanc, sans temps, qui attend avec pudeur effrayée d'être rempli – la Nourrice demande à la princesse: «[...] Et pour qui, dévorée / D'angoisse, gardez-vous la splendeur ignorée / Et le mystère vain de votre être?» (1992: 31) –: c'est précisément l'espace de la possibilité de la réception, où le lecteur patiente pour que *la splendeur* du poème puisse se montrer<sup>13</sup>.

À la strophe IX, après la vision onirique et prodigieuse de «la famille des iridées» (1992: 45)<sup>14</sup>, la sœur-lecteur, devenue «sensée et tendre», arrête l'hallucination du poète; elle, sagement, «ne porta son regard plus loin / que

12 C'est exactement le sens qu'on donne aux dépassements les plus célèbres, les *Tombeaux*: l'épigramme funèbre que Mallarmé compose est une méditation sur l'inutilité de la projection du corps et de l'âme dans l'au-delà; la vie terrestre s'éteint définitivement, mais ce qui survit est l'esprit poétique, la gloire, l'œuvre (cf. «Toast funèbre», «Le Tombeau d'Edgar Poe», «Le Tombeau de Charles Baudelaire», «Tombeau»). De la même façon, les brouillons du *Tombeau d'Anatole*, œuvre inachevée consacrée à la douleur d'un père qui assiste, impuissant, à la mort de son enfant, réfléchissent la nécessité de donner une mémoire posthume au petit Anatole, et d'écrire un bâtiment poétique qui puisse résister au décès.

13 On accueille donc l'hypothèse de Thibaudet, en supprimant le caractère strictement féminin de l'identification de la sœur avec la «lectrice».

14 Les fleurs *iridées* sont les objets fictionnels que le poète peut atteindre à travers l'acte de la *vue*, du regard pur qui pénètre la réalité terne et qui saisit l'essence des choses; la synecdoque de l'«île» des fleurs indique donc la région stellaire où les phénomènes se montrent dans toute leur nature idéale et dans toute leur constitution lyriquement mythique.

sourire [...]» (*ibidem*): le silence tombe, et le lecteur s'éloigne du mouvement mystique de Mallarmé, insaisissable pour ceux qui ne sont pas élus.

La communion poète-lecteur risque de se briser, en ébranlant l'effort de communication: «À cette heure où nous nous taisons, / [...] de lis multiples la tige / Grandissait trop pour nos raisons» (*ibidem*) ; l'intuition poétique – représentée encore par l'avalanche de fleurs – surmonte la *raison* du lecteur, et la capacité de réception du lecteur – comme dans la vision dantesque du sommet du Paradis – se tait, dans l'ineffabilité constitutive de la perception du divin.

L'enfant abdique son extase  
Et docte déjà par chemins  
Elle dit le mot: Anastase!  
Né pour d'éternels parchemins

Avant qu'un sépulcre ne rie  
Sous aucun climat, son aïeul  
De porter ce nom: Pulchérie!  
Caché par le trop grand glaïeul.<sup>15</sup>

Ainsi se termine *Prose*; la sœur enfante – *infans*, qui ne parle pas –, le lecteur rendu muet par l'*extase* d'avoir perçu le surgissement du sacré mallarméen, retrouve la voix pour dire *Anastase* – résurrection, réveil; le jeu du lecteur et de l'auteur peut reprendre, à travers les *éternels parchemins*, les livres.

Or, à la lumière des considérations issues de notre exégèse, on peut proposer une lecture différente et originale de la dernière strophe.

Une fois que le lecteur – non plus aphasique – a repris son rôle de destinataire actif du poème, un nouveau danger se profile à l'horizon de la blancheur de la fin: le temps – qui, dans sa contingence cruelle, demeure un obstacle à la liaison du poète et du lecteur, en menant physiquement au «sépulcre» – menace la *Pulchérie*.

Qu'est-ce que cette figure, nommée *Pulchérie*, qui, intimidée par la mort-sépulcre, subit la précarité de l'existence? Une première interprétation renvoie à la Beauté latine, à la *pulchritas*; en effet, cette strophe est traditionnellement lue comme un avertissement que Mallarmé se donnerait à soi-même: derrière toute prétention de Beauté – *Pulchérie* –, de poésie et d'illumination, demeure le grand jeu de la Fiction et du Néant, des «Glorieux mensonges» (Mallarmé 1995: 298) qui fondent l'élan spirituel et créatif.

Mais – en sachant que Mallarmé était un connaisseur fin des étymologies indoeuropéennes – il faut souligner que la racine sanskrite *pul* (qui s'ajoute

---

<sup>15</sup> 1992: 46.

à *kar*, faire) indique un sentiment d'horripilation, lié non pas à l'effroi, mais à une émotion d'extase et d'étonnement.

Ainsi, le temps rit de l'*extase* du lecteur, horrifiée à son tour par *le trop grand glaïeul*, par la vision mallarméenne, en cristallisant l'ineffabilité – l'immobilité du rapport auteur-lecteur – pour toujours.

Par rapport à la lecture classique – qui interprète *Pulchérie* comme complètement «direct» de rire (le sépulcre rit de la Pulchérie: la mort menace la Beauté, se moque de la prétention de la Beauté de se fonder sur quelque chose qui puisse dépasser la contingence) –, on a interprété la Pulchérie *comme la menace*, comme la moquerie du temps: «un sépulcre ne rie / [...] / de porter ce nom: Pulchérie!»: le sépulcre rit de s'appeler «Pulchérie», la mort s'assimile, sardoniquement, à l'impossibilité de communiquer.

Si le poète ne s'éloigne pas de sa rêverie privée et insaisissable, le lecteur – ébloui mais offusqué – ne pourra pas le rejoindre, et le temps les immobilisera – avec sa main sépulcrale – dans le silence éternel.

Le poème, dans ce deuxième cas, demeurerait inerte, coincé entre la vision *trop grande* du poète et l'incapacité du lecteur d'en dégager une signification; c'est donc à l'auteur de faire en sorte que, tout en restant un Verbe nouveau, la parole poétique soit intelligible au public: l'*obscurité* mallarméenne n'a jamais eu la prétention élitiste que la critique lui a assignée, mais, au contraire, elle essaie, encore et encore, de s'adresser à la compréhension de la *sœur* de l'autre côté du texte<sup>16</sup>.

## 2. SILENCE DE SYRINX

L'élévation hyperbolique de *Prose*, qu'on a donc désignée comme l'acte de la lecture, comme l'ouverture à l'Autre, était introduite par le constat morne de «ne sais-tu» ; or, Mallarmé utilise cette formule, dans sa forme inversée, dans *L'Après-midi d'un faune*:

[...]  
 Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,  
 Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure;  
 Et notre sang, épris de qui le va saisir,  
 Coule pour tout l'essaim éternel du désir.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> On a décidé d'intituler ce paragraphe *Hyperbolique lectrice, ma semblable, ma sœur* non seulement en hommage au poème baudelairien, mais aussi parce que l'influence de Baudelaire sur Mallarmé est ample et reconnue ; il n'est pas impensable que le poète symboliste ait été conditionné par le couple frère-lecteur dans sa création de la sœur-lecteur/lectrice.

<sup>17</sup> 1992: 38. Le projet de *Faune*, lui aussi, devrait faire partie de la composition structurale dont Mallarmé avait songé pendant sa crise de 1866: «Après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau [...]. Il en sortira un cher poème auquel je travaille» (1995: 310); il ne sera publié, après plusieurs remaniements, qu'en 1876 chez Derenne, dans une édition de luxe de deux cents exemplaires illustrée par Édouard Manet.

Le «tu sais» change à la fois la structure (*sais-tu* devient *tu sais*) et le sens du couple sujet-verbe (la négation devient affirmation).

Ce qu'on veut démontrer est la différence radicale – une véritable inversion sémantique – de cette apostrophe: si dans *Prose* – poème indéchiffrable – la volonté du poète était celle de s'adresser au lecteur, en apostrophant le public directement, dans *L'Après-midi*, caractérisé par une majeure possibilité de compréhension du sens, la parole poétique reste enfermée dans l'espace du texte, sans envisager un dialogue entre l'auteur et son Autre.

Cela permettra d'explorer et vérifier l'ambiguïté constitutive de la voix mallarméenne, qui, comme on l'a souligné, vit la contradiction d'un élan au lecteur qui renvoie souvent à soi-même; en outre, notre lecture confirmera ce que Durand a si lucidement observé: le renfermement du poète se met en acte notamment dans les poèmes de jeunesse, lors que la composition semble être *limpide*, alors que l'interlocution authentique s'active dans l'obscurité épaisse de l'illisibilité des poèmes de la maturité.

Le *Faune* est, dans sa conception même, la rédemption positive du travail épuisant d'*Hérodiade*: Mallarmé écrit à Cazalis qu'«[il a] laissé Hérodiade pour les cruels hivers [...], dans l'intervalle, [il] rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée» (1995: 253). *Hérodiade* est un effort poétique hivernal – glacial, marmoréen, extrême –, qui affaiblit l'auteur physiquement et spirituellement, tandis que le *Faune* demeure un «vrai travail aestival» (1995: 298) qui soulage Mallarmé des nuits terribles passées sur les brouillons inachevés de la princesse, une «flûte nouvelle» (Marchal 1998: 1166) qui joue la mélodie d'une fertilité inédite et profane.

Les deux héros représentent les pôles opposés du rapport à la vie: d'un côté, la frigidité minérale de la jeune femme, de l'autre la sensualité bucolique de la bête; dans ce cadre d'antithèse constitutive, le discours de *Prose* – dont *Hérodiade* est la divinité tutélaire, le symbole de l'élévation hyper-urannienne qui mène au lecteur – se renverse complètement, en se fermant à l'intérieur de la structure du poème.

*L'Après-midi* est une œuvre caractérisée par l'illusion et le doute: un faune, en se réveillant d'un sommeil languissant, se demande si les nymphes qu'il a vues ont réellement existé, ou si elles sont seulement le produit lubrique de ses rêves; l'atmosphère torride – irisée par un soleil chaud et bestial – ajoute des éléments oniriques et lascifs, en mélangeant réalité et mirages.

Or, la question que le faune se pose – «aimai-je un rêve?» (Mallarmé 1992: 35) – concentre le drame de l'homme: le monde qui nous entoure a-t-il le caractère d'une vérité ou d'une fiction?

Incapable de se donner une réponse satisfaisante, la bête délègue au «jonc vaste et jumeau» (1992: 37) – sa flûte – la tâche de perpétuer la recherche:

Rêve [...]  
 [...] de faire évanouir du songe ordinaire de dos  
 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,  
 Une sonore, vaine et monotone ligne.<sup>18</sup>

Du souvenir *ordinaire* des nymphes, dont le regard suit les corps, surgit l'absence parfaite; la réalité *banale* est anéantie à travers la musique – qu'il est légitime d'interpréter comme poésie – et ce qui reste est une fiction purifiée et idéale: la factualité est abolie grâce au miracle des mots sonores.

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,  
 Pour bannir un regret pour ma feinte écarté,  
 Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide  
 Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide  
 D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.<sup>19</sup>

On évoque ici, d'une façon magistrale et allusive, le procédé de l'invention fictionnelle: le faune, double du poète, déçu par une réalité qui ne se montre que par des ombres, *suce* l'essence de ce monde insaisissable – la *clarté* – pour la sublimer en miroir, en reflet, en écrans lumineux – tels que les raisins – qui se laissent percer par le regard de l'artiste.

Le monologue du faune continue dans l'emphase et dans l'exaltation, toujours partagé entre la fiction produite par la syrinx et celle où les nymphes ont disparu: allusion sonore et évocation onirique s'entremêlent sensuellement dans un contexte de chair et matière. *Tu sais, ma passion*: le faune, ici, ne parle qu'à soi-même, à son désir érotiquement terrestre<sup>20</sup>, à sa créativité *in fieri*.

Le lecteur n'a pas d'espace; le délire du faune renvoie à sa seule passion, miroir du besoin d'être ivre de rêve pour entamer la tentative de la poésie; même le sang, «notre sang», doublé dans l'excitation, dans la ferveur de posséder, ô *hybris*, une déesse – «Etna! c'est parmi toi visité de Vénus / Sur ta lave posant ses talons ingénus, / Quand tonne un somme triste ou s'épuise la flamme. / Je tiens la reine!» (1992: 38) –, coule dans le périmètre clos du désir, et aucune goutte ne filtre hors de l'*essaim éternel*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> La *grenade* de cette strophe est un élément qui, chez Mallarmé, renvoie à la pulpe luxueuse de la femme: «La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, Hérodiade» (Mallarmé 1995: 226). La grenade représente tout ce qui est sauvage, féroce et physique, comme le montre le sens que le fruit-Hérodiade prend dans *Les Fleurs*: «Et, pareille à la chair de la femme, la rose / Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair, / Celle qu'un sang farouche et radieux arrose!» (1992: 12).

Par rapport au dialogue de *Prose*, qui, bien qu'énigmatique, représente la possibilité de la parole partagée, on assiste ici à un monologue<sup>21</sup> intérieur et cloîtré<sup>22</sup>; Mallarmé semble indiquer que les sommets stériles des hivers de *Prose* – avec leur lucidité rationnelle – permettent de délinéer un terrain d'entente avec le lecteur; la vallée sicilienne, terre libidineuse, empêche, au contraire, le surgissement de toute communication: la transe du faune ressemble à l'extase inexprimable du poète, au moment de frénésie qui mène à l'ineffabilité.

Le clair-obscur mallarméen, lumière de midi et nuit stellaire, ainsi cli-gnote, ainsi frémit, tel qu'un éventail; le sens s'offre au lecteur, parfois, avec la rapidité d'un battement d'ailes; au fond, demeure l'appel muet du poète, qui, perdu dans le besoin d'inventer la fiction, espère trouver un allié hyperbolique.

L'a-t-il trouvé? *Tu sais*: au bout de la lecture, il n'y a que l'Autre – sœur mystique des cieux extratextuels – qui puisse savoir si un lien a été, finalement, établi.

## Bibliographie

### I. ŒUVRES DE STÉPHANE MALLARMÉ

- Mallarmé S., 1995, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. de Marchal B., Paris, Gallimard.
- , 2003a, *Igitur, Divagations, Un Coup de dés*, éd. de Marchal B., Paris, Gallimard, coll. «Poésie».
- , 2003b, *Œuvres complètes*, t. II, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade».
- , 1992, *Poésies*, éd. de Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. «Poésie».

<sup>21</sup> Il est d'ailleurs important de souligner que la première version de *L'Après-midi d'un faune* était sous forme de pièce théâtrale, intitulée *Monologue d'un faune*; le refus que Coqueline et Banville, sociétaires de la Comédie Française, ont donné à sa représentation, mena Mallarmé à rendre la pièce un poème. La structure de soliloque, donc, était prévue dès la conception de l'œuvre.

<sup>22</sup> Benedetto Croce a lu la scène du Faune comme «disperatamente morbosa nella sua chiusa sensualità, smarrita la proporzione delle cose, sforzando il non tragico alla tragicità e il non sublime al sublime» (1950: 59) [«désespérément morbide dans sa sensualité clôturée, perdue la proportions des choses, en forçant le non tragique à la tragédie et le non sublime au sublime»].

## 2. ÉTUDES CRITIQUES

- Agosti S., 2018, *Tre Lezioni a Ca' Foscari*, Venezia, Cafoscarina.
- Bakken A.M., 2018, *La Présence de Mallarmé*, Paris, Honoré Champion.
- Bakken A.M., 2014, *La figure du lecteur: l'auditoire auctorial dans les Poésies de Mallarmé*, in T. Roger Th. (coord.), 2014, «Mallarmé herméneute, Actes du colloque», Rouen, Publications numériques du Cérédi, 10, <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?la-figure-du-lecteur-l-auditoire.html> (consultation: 13/05/2021).
- Blanchot M., 1943, *Faux pas*, Paris, Gallimard.
- Bénichou P., 1998, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard.
- Croce B., 1950, *L'Après-midi di un Fauno nel Mallarmé e in Pietro Bembo*, «Quaderni della critica», 16: 56-60.
- Durand P., 2008, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil.
- , 1998, *Poésies de Stéphane Mallarmé (Essai et dossier)*, Paris, Gallimard, coll. «Foliothèque».
- Marchal B., 1985, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti.
- , 2018, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Droz (1988).
- Nissim L., 2018, *Livre de chevet? non, mais «coffret spirituel» du salon*, in A. Preda-E. Sparvoli (éds.), *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand*, Milano, LED: 91-102.
- Oueslati S., 2009, *Le Lecteur dans les Poésies de Stéphane Mallarmé*, Louvain-La-Neuve, Bruylant.
- Thibaudet A., 1913, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard.