

Orphée tu : fragmentarité du mythe chez Mallarmé

Autor(en): **Ambrus, Gauthier**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : Revue suisse des littératures romanes = Versants :
Rivista svizzera delle letterature romanze = Versants :
Schweizerische Zeitschrift für romanische Literaturen**

Band(Jahr): **24(1993)**

Erstellt am: **Jun 17, 2013**

Persistenter Link: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-262137>

Nutzungsbedingungen

Mit dem Zugriff auf den vorliegenden Inhalt gelten die Nutzungsbedingungen als akzeptiert. Die angebotenen Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre, Forschung und für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und unter deren Einhaltung weitergegeben werden. Die Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern ist nur mit vorheriger schriftlicher Genehmigung möglich. Die Rechte für diese und andere Nutzungsarten der Inhalte liegen beim Herausgeber bzw. beim Verlag.

ORPHÉE TU

Fragmentarité du mythe chez Mallarmé

Seule une pensée qui se fait violence à
elle-même peut être assez dure pour ren-
verser les mythes.

Horkheimer et Adorno¹

bouche vide de chant
chanter

Mallarmé, *Les Noces d'Hérodiade*

Pourquoi poser à nouveau la question d'un Orphée mallarméen, alors que la désaffection du poète à l'égard de cette figure mythologique a été suffisamment démontrée?² Le barde de Thrace est, du moins en apparence, complètement absent de l'œuvre poétique proprement dite, et l'attention que Mallarmé lui a effectivement portée se réduit à quelques remarques plutôt circonstanciées, excepté peut-être la fameuse définition du devoir du poète comme «l'explication orphique de la Terre» dans l'essai d'autobiographie adressé à Verlaine.

Il nous semble néanmoins que le problème mérite d'être reconsidéré, étant donné l'important décalage entre l'immense destinée du mythe d'Orphée dans la littérature et les arts de tradition occidentale, et le peu de cas qu'en fait un poète dont toute la réflexion a justement pour but de consacrer la poésie au couronnement de l'esprit humain. Qui plus est, Mallarmé n'écrit pas dans un vide historique; il est l'héritier, certes problématique, du Romantisme européen. Or, c'est à travers le renouvellement du mythe orphique que l'ambition

¹ *Dialektik der Aufklärung*, cité par M. Frank, *Le Dieu à venir. Leçons 7 et 8*, trad. F. Vatan et V. Von Schenk, Arles, Actes Sud, 1990, p. 17.

² Cf. notamment L.J. Austin, «Mallarmé et le mythe d'Orphée», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 10, 1958, pp. 138-157.

de la poésie romantique s'autodéfinit généralement³. Que signifie par conséquent la brusque rupture opérée par Mallarmé dans le fait de taire le nom de celui qui fut de tout temps le poète sacré? Ce silence n'est-il pas significatif, alors que le peu de sympathie qu'inspire à Mallarmé l'intégration des mythes à l'art de son époque — notamment chez Wagner — n'est pas tel qu'il renonce lui-même à l'utilisation littéraire de tout élément mythique: ainsi dans deux de ses œuvres majeures, *Hérodiade* et *Le Faune*, sans oublier le traité de mythologie moderne des *Dieux antiques*. L'enjeu pourrait bien être plus vaste qu'il n'y paraît: nous faisons en effet l'hypothèse que la disparition d'Orphée, en mettant en crise la figure traditionnelle (au sens propre du mot) du poète et de son chant, questionne le pouvoir figuratif du langage poétique. Si la poésie européenne, depuis en tout cas la Renaissance jusqu'au Romantisme, n'a cessé de contempler son image idéale dans le chant de l'amant malheureux d'Eurydice, d'y lire son histoire et sa vocation, gageons que la vertu identificatoire du mythe ne peut tout simplement s'évanouir sans laisser de traces. Or ces traces, signes d'une évidente omission, il ne serait pas étonnant qu'elles apportent de la

³ Cf. Novalis: «C'est ainsi que dans les pays grecs, aux époques les plus lointaines et suivant le récit de maints voyageurs qui ont entendu le menu peuple conter ces légendes, il y aurait eu des poètes qui par le son étrange d'instruments merveilleux auraient pu éveiller la vie secrète des forêts, les esprits cachés dans les troncs; ils auraient ranimé dans les terres désertes et infertiles les germes morts des plantes — et là ils auraient fait apparaître des jardins en fleurs; ils auraient apprivoisé les bêtes sauvages et habitué les hommes naturels à l'ordre et à la morale; ils auraient éveillé en eux les penchants doux et les arts de la paix; ils auraient même métamorphosé en eaux calmes les rivières furieuses et entraîné les pierres les plus mortes dans des mouvements réguliers de danse.» (Novalis, *Maximes et pensées*, trad. P. Garnier, Paris, Ed. André Silvaire, 1989, pp. 97-98).

En France, environ une génération après, on peut lire dans la correspondance de Maurice de Guérin: «Les forêts, au dire de la Grèce, s'en allaient sur les traces d'Orphée; fable sublime où je vois que les anciens avaient des notions plus profondes que nous des rapports primitifs de l'homme avec la nature, et qui n'étaient peut-être qu'un souvenir de l'étonnant empire que l'homme exerçait sur la création aux premiers jours du monde, car je m'imagine qu'avant le péché qui dégrada tout notre univers, la nature que nous appelons brute aujourd'hui était animée de quelque intelligence, qu'elle entendait le langage de l'homme puisqu'elle lui obéissait...» (cité dans P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, Paris, Gallimard, 1977, p. 214).

lumière sur un aspect important du dessein poétique de Mallarmé. La poésie *orphique* est en effet la mise en œuvre de son propre mythe, celui de son pouvoir mythopoétique; pouvoir de figuration mythique qui est, jusqu'alors, naturellement tenu pour celui du langage poétique; y renoncer indique donc un engagement particulier. S'interroger sur un Orphée mallarméen, en retrouver les membres un à un, c'est peut-être ainsi remonter à la source poétique qui est au principe de l'œuvre.

L'entreprise est vaste. Nous ne prétendons pas l'achever ici en toute satisfaction, mais simplement en jeter les fondements et en orienter les pistes.

Dans un premier temps, il importe de rappeler la place du thème orphique dans l'idéal romantique de la poésie. Nous nous en tiendrons à une perspective historique courte en limitant notre étude au seul cas de la France.

L'aspiration fondamentale du Romantisme à instaurer un sacerdoce du poète sur la société laïcisée de la première moitié du XIX^e siècle a été suffisamment soulignée⁴. La rupture de 1789 introduit l'espoir, partout en Europe, que quelque chose de nouveau va surgir, politiquement et poétiquement, l'inspiration poétique légitimant la venue au jour d'un monde nouveau. Après le triomphe de l'esprit des Lumières sur les valeurs religieuses traditionnelles, la nécessité est d'autant plus fortement ressentie de renouer le rapport de l'homme au monde, et cela grâce à la poésie, au nom d'un syncrétisme pagano-chrétien qui amène à reconsidérer la place de la mythologie au sein de la création moderne. On assiste ainsi au retour de certains caractères culturels propres à la Renaissance⁵, reconvoqués pour l'avènement de la seconde «modernité» européenne (ou de la troisième, avec celle du XII^e siècle). La figure-type des syncrétismes théologico-poétiques qui visent à réancrer une culture et à reformuler une tradition, c'est précisément Orphée; Orphée qui apparaît comme

⁴ Cf. P. Bénichou, *op. cit.*, et *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988; M. Frank, *op. cit.*; J.-P. Sartre, *Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1986.

⁵ Cf. A. Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, pp. 67-84 et E. Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 206-210. Wind montre l'intérêt partagé de Hegel et de Schelling pour le néo-platonisme et l'interprétation orphique que la Renaissance en a donnée.

le poète par excellence — puisque *poeta theologus*, selon l'expression latine —, le garant d'une continuité à la fois formelle et spirituelle avec la tradition. La modernité poétique se construit dans une réactualisation du mythe de la poésie *orphique* (une identité se créant à l'épreuve de son passé), au sens où celui-ci donne image et foi au présupposé fondamental qu'une vérité est à l'œuvre derrière les formes poétiques⁶. Il y a là une double postulation de confiance envers la *figure* poétique léguée par la tradition: d'une part figure mythique, qui signifie qu'à travers elle une certaine valeur de présence au monde est accordée au langage, et d'autre part figure rhétorique, grâce à laquelle cette valeur peut s'exprimer à l'intérieur des ressources immanentes du langage. La poésie, en donnant la parole au mythe, garantit ainsi l'immédiateté de représentation d'un sens qui lui est transcendant.

Mallarmé remettra précisément en cause ce rapport d'expression entre un modèle symbolique, la figure mythique, et un modèle linguistique, la figure rhétorique. Au contraire, le rêve de la poésie romantique a bien part à cette pratique dialectique de l'identité et de la différence avec la tradition. Pratique qui reconnaît au langage une valeur de médium symbolique et qui a pour but l'émergence d'un sujet (littéraire et artistique) universel, l'Homme, qui viendrait prendre le relais des sujets (poétiques et religieux) qui se sont effondrés avec l'ordre du monde ancien. Orphée apparaît ainsi comme la figure herméneutique par excellence; il est la traduction d'un éternel rapport de l'homme au monde qui se joue dans la poésie. Le chant orphique est en effet l'expression humanisée du monde, toujours en vertu de cette qualité symbolique attachée aux formes. Le Romantisme renouvelle l'analogisme sous-jacent du mythe: Orphée, inspiré par les dieux, révèle la capacité humaine de lire une vérité transcendante, divine ou non, à travers les manifestations sensibles du beau et d'en donner une interprétation aussi bien artistique

⁶. Sur la croyance classique en une vérité qui surdéterminerait les formes littéraires et artistiques, se reporter à E.R. Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, Paris, PUF, 1986; R. Dragonetti, «Le Nombre sans égal», in *Le Nombre du Temps. En hommage à Paul Zumthor*, Paris, Champion, 1988, pp. 49-61; F. Joukovsky, *Orphée et ses disciples dans la poésie française et néo-latine du XVI^e siècle*, Genève, Droz, 1970; E. Wind, *op. cit.*

que spirituelle. De par l'idée mythique de la Beauté — toujours formulable dans son idéalité — l'homme participe pleinement à l'œuvre de la nature⁷.

Ce véritable panthéisme de l'art se symbolise donc dans un échange *lyrique* entre le sujet et le monde, échange permis grâce à la fidélité aux formes poétiques — au double sens du terme *figure* évoqué plus haut. La valeur mythique que les figures anciennes (qui ne sont pas uniquement classiques) confèrent à la poésie, doit être conservée d'une manière ou d'une autre, car elle seule lui garantit la profondeur et la permanence du sens qui légitime ses ambitions. L'expression du nouveau sujet *lyrique*, l'Homme, appelle donc la réélaboration des mythes anciens dans le langage de l'art, mais en continuité avec l'esprit transmis par l'histoire.

On le voit, le poète romantique est issu du lignage d'Orphée⁸. Orphée incarne pour lui sa vocation, démiurgique et civilisatrice, à établir le séjour de l'humanité sur la terre. Ou alors: son office de prophète se réfère au moins implicitement à une conception *orphique* de la poésie. Hugo en est l'exemple par excellence:

Qui [la Nature], par moments presque étouffée
Chante des notes pour Orphée,
Prononce des mots pour Platon...
... La terre me disait: Poète,
Le ciel me répondait: Prophète,
Marche! Parle! Enseigne! Bénis!⁹

⁷ Cf. Hegel: «La poésie est d'une part interprétation de la nature et de l'histoire, d'autre part figuration de la pensée en ce qui concerne Dieu et son activité, figuration qui s'adresse à la perception et à la représentation extérieures.» (cité par M. Frank, *op. cit.*, p. 41).

Un disciple de Fourier écrit d'autre part, en 1834: «La fable, c'est-à-dire l'analogie, c'est-à-dire les tropes, la métaphore, l'allégorie, sont installés éternellement et partout dans la nature pour qui sait la déchiffrer [...]. La langue analogique est la véritable langue de l'art.» (cité par P. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, *op. cit.*, p. 371).

⁸ Pour une évaluation générale de l'importance de la figure d'Orphée dans la littérature romantique française, se reporter à l'article de L. Cellier, «Le Romantisme et le mythe d'Orphée», *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 22, 1970, pp. 169-180.

⁹ *Les Chants du crépuscule*, cité par L. Cellier, *op. cit.*, p. 150.

Parallèlement, le langage et ses figures poético-mythologiques sont dans les mains du poète un instrument souple qu'il hérite de la tradition sans le problématiser véritablement. Il sait que l'Eden est à instaurer sur la terre et que la beauté qu'il dévoile implique le bonheur des sociétés et l'excellence de leurs valeurs. Le Beau est fondamentalement l'Utile.

Pour la génération poétique suivante, celle du Parnasse, la célébration harmonieuse de l'Eden devient une évocation de l'idéal (l'évolution des conditions historiques de la France d'après 1848 recouvrant obscurément celle du langage et de ses mythes). L'Eden est désormais perdu plus souvent qu'à venir. C'est celui des formes du passé, antiques en premier lieu. Le projet n'est plus d'*inventer* une nouvelle mythologie spiritualiste et sociale, mais de *conserver* l'expression des figures poétiques traditionnelles et de leur contenu mythique, pour elles-mêmes en quelque sorte. Les mythes de l'humanité deviennent ceux du langage de la poésie, et non plus l'inverse. Orphée est dès lors le poète des harmonies passées et idéales, toujours lointaines, dont le porte-parole familier — ainsi l'ont vu de même Baudelaire et Mallarmé — est Théodore de Banville:

O mère! dont l'azur est le manteau serein,
Donne tous tes trésors, Nature, sainte fée,
A ce passant connu de l'aigle souverain
Qui connaît ton langage et tes noms, comme Orphée¹⁰.

Il est alors possible de voir dans l'entreprise parnassienne une problématisation implicite du langage poétique. Celui-ci se referme sur lui-même pour prix d'une esthétisation de sa forme, prioritairement hantée par la préservation de sa propre identité et par la menace de sa stérilité. Une telle inquiétude

¹⁰ «L'Ile», *Les Exilés*, Paris, La Différence, «Orphée», 1991, pp. 50-53. Il n'est pas indifférent que le «passant» en question soit justement Hugo, Orphée exilé, qui apparaît en prophète déchu de l'époque romantique. La poésie de Banville s'établit donc au second degré par rapport à l'idéal *orphique* de la génération précédente. Du coup, Hugo se trouve intégré au mythe qu'il revendiquait pour lui-même, reconduisant de ce fait un trait fondamental de la poésie *orphique*, qui est de se présenter comme la mise en pratique de son propre mythe, en identifiant donc l'énonciation réelle du poème au souffle sacré de la Poésie.

est sensible chez Leconte de Lisle, alliée au désespoir qui anime ses poèmes :

Pour quel dieu désormais brûler l'orge et le sel?
Sur quel autel détruit verser les vins mystiques?
Pour qui faire chanter les lyres prophétiques?
Et battre un même cœur dans l'homme universel?¹¹

Il semble révélateur que la figure d'Orphée tende à s'absenter d'une poésie qui ne fait plus du Sens son enjeu fondamental. A travers l'exaltation conjuguée de la forme et du mythe — la légitimité qui passe à la forme du mythe suscitant un mythe de la forme —, la doctrine de l'Art pour l'Art abandonne le projet de signification extrinsèque du langage poétique et porte ainsi la responsabilité de la naissance du «vers impersonnel».

Mallarmé va aller au bout de cette logique, en confrontant la crise de la poésie, comme crise du pouvoir figuratif du langage, avec l'abandon de sa vocation historique à conférer un sens au monde (et en cela Mallarmé est bien en état de rupture avec l'Histoire). Si le langage poétique n'est plus apte à soutenir une présence derrière ses mots et ses figures, il tombe dans le rien, rien conventionnel ou rien ontologique. Or ce sont les figures mythiques héritées de la tradition qui — désormais pures conventions rhétoriques — sont les premières victimes de cette mutation. Elles portent en effet les signes les plus immédiats, les plus lisibles, du dessein transcendant de la poésie.

«Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant...»¹². Voilà ce que Mallarmé écrit à propos d'*Hérodiade* dans une lettre à son ami Cazalis datée d'avril 1865. Formellement, le poème ne dit rien, la figure ne représente rien. Les mots n'ont que le pouvoir de s'adresser à eux-mêmes.

Mallarmé signe ainsi la faillite des idéaux romantiques et parnassiens :

— faillite métaphysique, qui est d'abord celle du Romantisme : le poème est retranché du monde et n'a rien à lui signifier ;

¹¹ «L'Anathème», *Poèmes barbares*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, pp. 304-307.

¹² Mallarmé, *Correspondance I*, Paris, Gallimard, 1959, p. 207.

- faillite formelle, qui prolonge la première: privé de ses modalités traditionnelles de signification, qui attestaient la présence humaine en son sein, le langage poétique n'est plus qu'une vaste convention, ou tout aussi bien une supercherie.

En parvenant à de telles conclusions, Mallarmé pousse donc à ses ultimes conséquences la négativité qui travaille intérieurement l'Art pour l'Art et le Parnasse; seul le sens, comme ce qui est naturellement transcendant aux mots, garantit ceux-ci contre leur néant.

Crise de la forme et crise du fond vont ainsi de pair, ramenant — et c'est la découverte essentielle de Mallarmé en matière de *mythopoiésis* — les figures du mythe à des figures de langage et, du coup, identifiant dans une égale vanité les deux sens du terme *figure* précédemment distingués. Le personnage d'Orphée qui justement garantissait (tel le berger christique que le Moyen Age a vu en lui)¹³ l'accord de la poésie avec le monde et avec l'histoire ne peut par conséquent que s'effacer. Il le doit même nécessairement, pour qu'un tel bouleversement se signifie.

En taisant le nom d'Orphée, Mallarmé expose la forme poétique au vide et au silence de la tradition. Il désavoue de la sorte les entreprises romantiques et parnassiennes, dont il fait précisément figurer une série de poèmes mythologiques — de Hugo, de Leconte de Lisle, de Banville — à la suite de sa traduction des *Dieux antiques* de Cox; la section consacrée à Banville s'intitule d'ailleurs «Orphée», comme si Mallarmé voulait par là se démarquer de toute la tradition poétique qui l'a précédé, et surtout rejeter la fausse modernité des Romantiques et des Parnassiens: «De très grands poètes ont su (*et c'est leur devoir tant que l'humanité n'a pas créé des mythes nouveaux*) vivifier à force d'inspiration et comme rajeunir par une vision moderne les types de la Fable.» (nous soulignons)¹⁴. «Comme rajeunir»: il s'agit au contraire pour Mallarmé de revenir sur le principe même de la figuration mythologique.

¹³ F. Joukovsky, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴ Mallarmé, postface aux *Dieux antiques*, cité par B. Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988, p. 455.

Face à cette remise en cause de la fonction mythopoïétique de la poésie, Mallarmé éprouve la vive nécessité d'apporter un nouveau mythe — puisque le caractère mythique d'une œuvre d'art est l'expression obligée de sa légitimation, le sens de son sens —, mais cela dans l'impossibilité de la figure du mythe. Un tel mythe, réellement «moderne», serait celui du langage poétique comme milieu absolu, sans extériorité symbolique — sans mythe. La contradiction semble en effet irréductible entre une démarche figurative, où le sens est transcendant, et une démarche qui se concentre sur la dimension réflexive sous-jacente à toute représentation. Dans une poétique, comme celle de Mallarmé, qui considère que les mots ne disent essentiellement que leur être de langage (sans pour autant que cet être constitue le contenu objectif d'un sens), la figure se déplacera inévitablement par rapport à sa signification habituelle.

Par conséquent, ce que Mallarmé intuitionne comme (sa) poésie «orphique» implique de fait la mise en suspens d'Orphée en tant que paradigme de la crise du *sujet*. *Sujet* qu'il faut entendre doublement, à la fois thème et *je* du poème, puisqu'il s'agit indifféremment de la dissolution dans le chant de la langue d'une pseudo-instance extérieure au poème et qui comme telle en arrêterait le sens :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du sujet qui cède l'initiative aux mots [...]. Une ordonnance du livre de vers poind innée ou partout, élimine le hasard; encore la faut-il, pour omettre l'auteur; or, un sujet, fatal, implique, parmi les morceaux ensemble, tel accord quant à la place, dans le volume, qui correspond¹⁵.

Une fois cédée «l'initiative aux mots», le poète n'est plus la figure de maîtrise absolue qu'il était pour le Romantisme. Il est donc juste que disparaisse celui qui incarnait le mythe de cette maîtrise, Orphée. Néanmoins, «un sujet» reste «fatal»: le poème pur, sans poète ni sujet figuratif au moins implicite, n'est pas réalisable, sinon en montrant l'*effacement* lui-même. Ramener les figures au langage, remonter ainsi au principe mythopoïétique où s'origine la fiction poétique, voilà toute la vérité «mythique» à laquelle le poème peut

¹⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1984, p. 366.

prétendre. Mais c'est aussi, et précisément, la vérité du cœur¹⁶ de l'homme, dans la mesure où celui-ci est conscient du rien de son idéal et qu'il parle ce rien comme si c'était là son être le plus profond¹⁷. A défaut d'un sens, la poésie montrera la capacité à produire du sens comme sens ultime qui serait seul susceptible de fonder un nouveau mythe.

A partir de son travail effectué sur *Les Dieux antiques* de Cox, Mallarmé insiste en effet sur le fait que la valeur et la signification des mythes doivent être ramenées à l'archétype naturaliste du «drame solaire»¹⁸. Tout mythe exprime ce mythe unique, y compris celui d'Orphée et Eurydice. Mythe solaire dans lequel l'homme, selon Mallarmé, lit sa finitude et puise les phrases poétiques qui vont symboliser et ritualiser le cycle astral. Quant aux mythes eux-mêmes, ils ne sont que la littéralisation de ces métaphores premières, des effets de langage en quelque sorte. L'être humain signifie de cette manière sa nature paradoxale d'être mimétique, dans l'usage qu'il fait d'un langage fondamentalement artificiel, donc symbolique, donc poétique. On voit ainsi que la poésie est à la racine du rapport, mimétique, que l'homme entretient avec le monde.

Le poète pourrait parvenir à l'essence de cette vérité en s'efforçant de réaliser une *pure mimésis* de la poésie, en dehors de toute référentialité. C'est-à-dire une *mimésis* sans autre objet que celui de dévoiler son fonctionnement même. Cela reviendrait à sortir le langage de son illusion à figurer une présence qui lui serait extérieure pour le faire parler comme une vocation à être plutôt qu'à figurer.

Telle est la poésie «orphique» envisagée par Mallarmé. Certes, la qualifier d'orphique peut paraître paradoxal dans la mesure où elle va à l'encontre de toutes les théologies poétiques placées sous le signe d'Orphée. Elle ne révèle aucun absolu, si ce n'est celui de sa propre irréductibilité à révéler autre chose qu'elle-même. La contradiction s'estompe toutefois si l'on entend d'abord dans «orphique» la volonté bien mallarméenne de maintenir désespérément l'ambition du vieil

¹⁶ «Car j'installe, par la science, / L'hymne des cœurs spirituels...» (Mallarmé, «Prose», *Œuvres complètes*, p. 56).

¹⁷ Cf. à ce propos B. Marchal, *op. cit.*, et A. Stanguennec, *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Paris, Vrin, 1992.

¹⁸ Cf. B. Marchal, *op. cit.*

idéal d'absolu, tout en l'ironisant. Ambiguïté inséparable d'une démarche dont la dialectique se poursuit indéfiniment.

Pour dévoiler le fonctionnement absolu — et donc mythique — du langage poétique, il faut exposer sa propre aptitude à produire des mythes comme ce qui est sa vérité. C'est pourquoi les poèmes de Mallarmé n'atteignent jamais à une représentation univoque d'un mythe mais en font simplement scintiller la lecture potentielle. Ils construisent leur exemplarité sur une sorte de mythologie négative. Les figures mythiques sont entrevues dans l'évanouissement de leur identité spécifique, et reconduites ainsi à leur essence de verbalité symbolique fondée dans la contemplation de la nature :

[...] Les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est : LA TRAGÉDIE DE LA NATURE¹⁹.

Cela concorde assez bien avec un des fondements de la poétique mallarméenne, qui est de «peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit»²⁰. La figure est *fragmentée* en ses éléments mythiques, au point que sa présence ou son absence restent indécidables. Il s'agit d'en *susciter* le silence, un peu à la manière dont Mallarmé voyait son plus beau poème dans le seul nom d'Hérodiade inscrit sur une page blanche²¹. Souhait qu'il faudrait rapprocher d'un passage capital de «Crise

¹⁹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 1169.

²⁰ Mallarmé, *Correspondance 1*, p. 137.

²¹ On aurait là une situation directement opposée à celle d'Orphée — mais au service du même dessein : seul le nom *figurerait*, mythe absolu parce qu'au-delà de la composition-décomposition du langage mythique ; mot neuf et, comme tel, pur langage, ouvert par soi à toutes les orientations de sens. Nom devenu mot total grâce au blanc de la page qui, faisant ainsi office de silence, l'isole d'un contexte de lecture particulier et le prive de sa fonction uniquement représentative. Pure fiction donc, comme le «ptyx» du «Sonnet en -ix». Mais la réalisation en demeure impossible, car elle risquerait de basculer dans l'absence réelle de sens et de mythe, en voulant tenter directement un accomplissement absolu du poème, sans passer par une dialectique — aporétique — d'«évanouissement». Mallarmé ne peut donc qu'en émettre l'idée — dans sa correspondance d'ailleurs, et non pas dans son œuvre —, la suggérer dans sa nature d'hypothèse idéale, donc impraticable.

de vers» à propos du livre poétique: «Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs...»²². Nous sommes d'avis qu'on pourrait élargir cette définition du poème à l'usage que Mallarmé fait de toute rhétorique, y compris à la figuration de sujets mythiques. Fragmenter la figure, ce serait donc l'éparpiller et la déplacer, la tourner vers son silence et la ramener de la sorte à son fait, à son principe de figuration dans le langage. Toute figure mallarméenne — Hérodiade, saint Jean, le Faune et ses nymphes, etc. — est, par suite, potentiellement réflexive et autre que ce qu'elle signifie immédiatement: elle fonctionne bien comme une allégorie, mais «allégorique d'elle-même». Et c'est de cette potentialité réflexive qu'elle conquiert sa qualité de mythe. En ce sens, on peut considérer que toutes les figures de la poésie de Mallarmé sont *mythiques* dans leur destination à indiquer le mythe du langage absolu. Orphée, dont la légende raconte justement l'échec d'une si haute ambition, semble prédestiné, par un retournement qui dialectise la tradition elle-même, à cette lecture paradoxale de la mythologie. Le chant idéal se détache sur un fond d'échec et de mutilation. Mallarmé va en tirer parti afin d'exprimer son propre constat d'échec à l'encontre de l'idéalité poétique.

Nous proposerons, en illustration, de percevoir les *silences* d'Orphée dans quelques poèmes de Mallarmé.

Certains thèmes qui se répètent dans l'œuvre avec insistance ont une résonance orphique assez nette. En premier lieu le sacrifice du poète, sous la forme de la décapitation de saint Jean²³ ou du «déchirement» du «hagard musicien» dans «Petit air II»²⁴. Et bien sûr le motif de la résurrection

²² Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 367.

²³ En faisant alors d'Hérodiade une nouvelle Eurydice, il semblerait que Mallarmé réactive une potentialité mythique significative. La littérature médiévale s'est en effet déjà permis d'assimiler Hérodiade (ou Hérodias) et Eurydice en nommant l'épouse d'Orphée *Heurodis* dans le poème en moyen anglais de *Sir Orfeo* (fin du XIII^e s.). Cf. J. Frappier, «Orphée et Proserpine ou la lyre et la harpe», *Histoires, mythes et symboles*, Genève, Droz, 1976, pp. 199-217. N'oublions pas que Mallarmé, lui non plus, ne s'embarrasse guère de cohérence historique, puisqu'il rassemble Salomé et Hérodiade en une seule figure.

²⁴ Mallarmé, *Œuvres complètes*, p. 66.

inaccomplie: dans la «Prose (pour des Esseintes)»²⁵, le poète et sa «sœur» peuvent rappeler le couple d'Orphée et Eurydice; mais avant tout, dans les deux dernières strophes, «Anastase» et «Pulchérie» signent la disparition définitive de l'Eurydice du poème (fondamentalement, la présence), la Beauté idéale ne ressuscite pas, si ce n'est dans l'acte du poème-résurrection. La même quête *orphique* se poursuit dans le sonnet «Sur les bois oubliés»²⁶, qui est donné pour substitut de la présence d'une «chère morte», avec un déplacement de la figure à son nom (tu) entouré de silence («murmuré»), tout comme celui d'Hérodiade s'écrit idéalement sur le blanc de la page.

Il ne paraît guère étonnant que Mallarmé relise principalement le mythe d'Orphée à travers les deux thèmes de la mort du poète et de l'échec de son chant à ramener Eurydice du royaume des morts, les mettant de fait en rapport l'un avec l'autre et éclairant ainsi les implications profondes de la légende antique. Tous deux sont, on l'a vu, des points essentiels de sa conception de l'écriture poétique. Comme la présence, la figure mythique ne ressuscite pas, et c'est de là que naît la poésie. Telle est encore la lecture qu'on pourrait faire du «Sonnet en -ix»²⁷, où «le Maître» (le poète), nouvel Orphée, descend aux Enfers poussé par le chagrin («puiser des pleurs au Styx»), où «une nixe» (Eurydice est quant à elle une dryade) meurt et ne revient pas à la vie, car la lyre du poète projette en vain le chant de ses sept cordes; quoique celles-ci reflètent peut-être les sept étoiles d'une constellation, harmonisant du coup l'univers et le langage humain. Dans leur nature de fiction mimétique, ou symbolique, les mots parviendraient ainsi à accorder l'être de l'homme, et dès lors à retrouver les sources de tout orphisme.

Si Mallarmé réassume finalement l'exigence romantique de trouver de nouveaux mythes, c'est pour la déplacer aussitôt. En radicalisant cette volonté, il ne fait que la confronter à sa vérité de création absolue. Il est ainsi le premier à s'attaquer à la tâche de faire un mythe de l'impossibilité même du

²⁵ Mallarmé, *Œuvres complètes*, pp. 55-57.

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁷ *Ibid.*, pp. 68-69.

mythe. Son Orphée — aussi bien que toutes les autres figures de sa poésie, mais comme on l'a vu, Orphée occupe une position cruciale — est un Orphée *critique*, c'est-à-dire qu'il se donne pour *littérature*, littéralisation du mythe qui ramène celui-ci au langage poétique. Et signifiant de ce fait que la littérature est désormais seule en mesure de composer le dessein absolu d'un sens: «l'Idée», qui hante tant de pages de Mallarmé. De même que la recherche métaphysique se transpose pour lui dans un travail sur le langage, la figure mythique devient une figure d'écriture; elle doit se désigner comme telle, si on veut lui conserver une valeur de mythe.

Benjamin voit chez Hölderlin le passage de la «mythologie» au «mythe»²⁸, entendant ainsi la transformation d'un contenu hérité de l'histoire en une cohérence propre à l'œuvre littéraire. Dans un esprit identique, il y aurait avec Mallarmé une transition du *mythique*, ou du *mythologique* (*mythos* et *logos* étant chez lui le signe d'une même réalité, la fiction poétique), au *symbolique*, compris comme ce travail signifiant qui est capable de donner du poids aux mots: les analogies que la tradition garantissait au poète romantique sont à présent à faire surgir du trésor de la langue. La figure, de représentation symbolique qu'elle était, devient ainsi du symbole comme *fragment*²⁹. Le symbolisme mallarméen est en effet un projet essentiellement fragmentaire, dans la mesure où il consiste à établir au sein du langage un réseau rythmique dont la signification se diffracte autour de sa possibilité de créer du sens. Unique façon de faire briller la négativité.

Au-delà du silence historique de Mallarmé à l'égard d'Orphée, nous avons mis au jour dans sa pratique poétique une nécessité ambivalente du mythe — sous la forme d'un «orphisme» — aussi forte que la nécessité du sens. Mythe

²⁸ R. Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 62-63.

²⁹ Il importe d'insister sur le fait que le fragment mallarméen ne s'infinie pas, contrairement au fragment romantique tel qu'un Schlegel par exemple le conçoit (comme le relève M. Hobson dans son article «Dans la caverne de Platon. Heidegger, Derrida», *Littérature*, n° 85, 1992), mais qu'il signifie la productivité qui est à son principe.

d'une absence de mythe toutefois. Il nous faut en effet comprendre le mythe comme l'expression, par la poésie, de l'absolu qui légitime le sens de son entreprise. Le mythe mallarméen, ayant pour enjeu la confrontation à la réalité du langage, ne peut dès lors se reconnaître que dans celui du «poème pur», donc «orphique»; et, nous l'avons vu, toute poésie *orphique* se projette naturellement comme réalisation de ce qu'elle entend par ce mythe. Or un tel absolu est chez Mallarmé hors de toute possibilité — il ne peut être qu'au principe de ce qui crée la possibilité, à l'ouverture du sens. Il s'agirait alors de montrer la formation du mythe comme vérité de chaque mythe, donc comme mythe absolu, si un tel mythe était possible. Il est cependant envisageable dans le miroitement incertain des mythes produit par les mots. C'est pourquoi nous qualifierions ce mythe absolu de *fragmentaire* et que nous préfererions le terme plus général de *pratique symbolique*, en tant que moteur de l'écriture poétique de Mallarmé.

Gauthier Ambrus
Université de Genève

