

qui dominent Bombay et d'où on a une si belle vue sur le golfe». (129) On lit au bas de la page, dans une note, qu'il s'agit des tours où sont exposés à la voracité des vautours les corps des Parsis morts. Ce que Grenier nous a dit dans un langage quotidien nous amène donc au silence même de l'éternité. Et le lecteur est effleuré par le vague sentiment d'avoir eu, lui aussi, cette belle vue sur le golfe qui fait la joie des Parsis morts.

Ces visions ne sont pas celles de Camus. Je me demande pourtant si la poésie de son œuvre, cette exaltation de la tendre indifférence du monde, n'est pas plus apparentée au transcendantalisme de Grenier qu'à l'existentialisme de Sartre. Grenier caractérise sa propre pensée en désignant comme sa source d'inspiration «un ravissement causé par le contact d'un instant avec quelque chose d'impossible à nommer et qui devait être à la fois la Nature et plus que la Nature. Ma porte de sortie donnait sur le non-humain» (A.C. 24). Dans son désespoir de prisonnier, Meursault approuve la remarque de l'infirmière déléguée: «Il n'y pas d'issue». C'est le refus de la sortie offerte par les religions et les sagesse transcendantes. Mais l'œuvre ne s'en tient pas là. Une porte de sortie s'ouvre au prisonnier. «Devant cette nuit chargée de signes et d'étoiles, je m'ouvrais pour la première fois à la tendre indifférence du monde». (T 1209)

Dans son explication de «L'Étranger», Sartre commente ce thème cosmique comme s'il s'agissait d'un sentiment passager et sans grande importance: «La nuit n'a guère de place dans son univers. S'il en parle, c'est en ces termes: «Je me suis réveillé avec des étoiles sur le visage...» (Sit. I, 113). Sartre se montre donc aveugle au thème de la délivrance qui domine à la fin tous les autres thèmes du roman. Ce thème, Camus le développera dans «La Femme Adultère» sans en modifier la signification: «Non, elle ne surmontait rien, elle n'était pas heureuse, elle allait mourir, en vérité, sans avoir été délivrée» (T 1571), et la délivrance à laquelle elle accède enfin est celle de Meursault: «Ses yeux s'ouvrirent enfin sur les espaces de la nuit» (T 1572) Je suppose que Camus doit ce thème de la délivrance à la lecture si importante pour lui à ses propres dires, des «Iles» de Grenier. La différence entre les deux conceptions reste essentielle. La piété cosmique de Camus, héritage de la pensée grecque, ne connaît pas le vide absolu, décrit par Grenier dans «L'Attrait du Vide», le premier des essais des «Iles». Là où Camus cherche l'unité cosmique, son maître aspire à la transcendance. Ils parlent tous deux de l'instant de ravissement. «... plus jamais elle ne connaîtrait le sens (de cet appel), si elle n'y répondait à l'instant» (T 1571). Mais chez Camus il n'y a que ce monde, auquel il ne faut pas échapper, mais s'ouvrir.

Finn Jacobi
ÅRHUS

HANS PETER LUND: *L'Itinéraire de Mallarmé*.
Revue romane, Numéro spécial 3, 1969, 206 p.

Un temps on a pu croire que les études biographiques jointes à l'analyse grammaticale des poèmes parviendraient à expliquer l'œuvre de Mallarmé. Et presque fatalement on arrivait à la conclusion que les poèmes de Mallarmé étaient des poèmes sur la poésie, que l'auteur faisait de l'art pour l'art, que la beauté était son ultime fin. Ces dernières années pourtant, les études sur Mallarmé ont connu un nouvel essor dû, d'une part à l'édition de matériaux nouveaux (*le Tombeau*

d'*Anatole, les Noces d'Hérodiade*), d'autre part à plusieurs ouvrages approfondissant cette notion de beauté à laquelle trop souvent on s'est arrêté. Kurt Wais (précurseur tombé dans un oubli injuste), Charles Mauron (réédité), J.-P. Richard et Gardner Davies, partant d'un point de vue existentiel, psychocritique, thématique ou mythique, abordent l'œuvre de Mallarmé avec des hypothèses qui permettent de l'interroger d'une nouvelle manière. Du coup les analyses syntaxiques, celles d'E. Noulet p.ex., si minutieuses et utiles, deviennent susceptibles de fournir plusieurs sens. Peut-être Mallarmé, qu'on accuse souvent d'hermétisme, a-t-il vraiment hésité, sa forme difficile ne serait ainsi qu'un moyen de sauvegarder la fonction symbolique plurivalente. Maintenant, lire Mallarmé devient autre chose que de faire des mots croisés.

Chez presque tous les mallarméens on trouve des aperçus sur l'évolution du poète. Hans Peter Lund est le premier, que je sache, qui ait misé entièrement sur l'étude diachronique de *l'Itinéraire de Mallarmé*. Il traite les œuvres selon l'ordre chronologique, établissant par des critères, externes d'abord (lettres, documents, etc.), puis internes, la date de rédaction probable de presque tous les poèmes et fragments de l'œuvre de Mallarmé. Dans un cas j'hésite à accepter son argumentation: Lund veut placer la rédaction définitive du *Faune* déjà en 1866-67 et non pas en 1875-76; son argument: Mallarmé n'a pas pu écrire tel mois parce qu'il faisait autre chose me paraît peu probant, de toute façon il reste des trous dans son emploi du temps. Mais l'objection est plutôt d'ordre méthodologique: les «critères extérieurs» ne semblent guère utilisables *négativement* sur une si longue période. La thématique et sa signification paraissent assez peu altérées de la deuxième version à la version définitive. Lund y voit une confirmation de sa thèse mais il peut s'agir d'un simple travail de polissage.

Lund a raison de séparer parfois une première version de la version définitive, les étudiant comme deux poèmes différents, ainsi pour *La Nuit approbatrice* et *Ses purs ongles*. Il résulte de ces examens, placés avant l'étude littéraire de chaque poème, une *Table chronologique des œuvres de Mallarmé* très utile. Par contre on peut regretter de ne pas trouver de table pour les abréviations utilisées, ni d'index des noms cités.

Vu l'importance accordée à *l'Hérodiade*, on s'étonne que l'auteur n'ait pas étudié *les Fleurs*, où Mallarmé mentionne Salomé pour la première fois. De même l'omission de *Sainte*, des *Rondels* et de *Petit Air I* reste problématique dans un ouvrage où le rapport à la femme et au féminin se trouve au premier plan. L'auteur a comblé ces lacunes dans un article: *Les Noces d'Hérodiade, mystère et résumé de l'œuvre mallarméenne*, Revue Romane, tome IV, fasc. 1, 1969.

Dans une première partie l'auteur examine l'*œuvre préliminaire*. Mallarmé y passe de la croyance en une transcendance à un athéisme et, ce qui est plus important, à la confrontation avec une réalité inacceptable. Rien de plus normal. Les efforts pour atteindre à un idéal sont progressivement reconnus comme vains, mais ce qui distingue Mallarmé, c'est la suspension. Ecartelé entre un idéal inexistant et une réalité inacceptable, il ne sait choisir; il ne peut accepter la mort, «mais sans une acceptation de la mort, aucune acceptation de la vie; la mort est l'écroulement de l'intellect, et les affres de la mort sont les affres de l'inconscient de la vie» (p. 24). L'auteur a le grand mérite de distinguer clairement la mort symbolique, leitmotiv dans l'œuvre de Mallarmé, de la mort réelle. L'acceptation de la mort

équivalait à l'acceptation de la vie terrestre, et partant, à l'acceptation de la femme autre que la muse sororale liée à l'univers paradisiaque écroulé dans la chute. Dès ce moment l'azur tend à devenir l'expression d'un état non-terrestre et stérile.

Une seconde partie, *La Crise 1866-69* s'engage par l'étude de la *Scène* et de l'*Ouverture ancienne d'Hérodiade*. L'imagerie qui accompagne (cette vierge froide, pierreries, etc.) devient un point de référence pour l'auteur, lui permettant de situer chaque poème par rapport au complexe fondamental. Il en trouve un autre dans le coucher du soleil avec ses dernières lueurs. On sait que dans nombre de poèmes cette lueur a du mal à s'éteindre et l'auteur y voit la difficulté à surmonter le complexe héroïque, lié à l'image du soleil.

Dans une troisième partie *l'Héritage 1870-98* l'auteur conclut du *Tombeau d'Anatole* que son fils mort, Mallarmé devient en quelque sorte son propre héritier. (Tout le long de l'ouvrage on trouve des remarques pertinentes sur le personnage d'Hamlet – «héritier» lui aussi – et son «mal d'apparaître», problématique qui constitue pour Mallarmé l'essence de tout drame).

Dans l'hyperbole de *Prose pour des Esseintes* l'auteur voit, plus qu'une poétique, le rapport essentiel à la réalité que Mallarmé cherche à instaurer. Un idéalisme athée pourrait-on dire. Ici comme ailleurs l'auteur affirme, non sans raison, que la problématique de Mallarmé ne saurait se réduire à un esthétisme ni à l'art pour l'art. Dans *Prose* il s'agit de l'acceptation de l'enfance jointe à son dépassement; version athée de la répétition de Kierkegaard.

Dans le chapitre sur la femme, Méry Laurant occupe une place centrale et, avec ce nouvel amour, toute l'ancienne problématique se retrouve. L'auteur voit la femme sous l'aspect jungien; il insiste justement sur le fait que sans amour il ne peut y avoir de création. Mais peut-être classe-t-il un peu exclusivement l'anima comme végétative. J'hésite à le suivre lorsqu'il réduit un peu trop la femme de la *Chevelure* à l'*Hérodiade*. Le mouvement du poème ainsi que sa lumière chaleureuse me semble s'y opposer. Mais de nombreuses autres analyses confirment le point de vue de l'auteur: à chaque tournant de la vie de Mallarmé réapparaît la même problématique érotique.

C'est pourquoi l'auteur fait bien de commencer et de terminer l'étude de l'œuvre de la maturité par des fragments de l'*Hérodiade*. On sait maintenant que Mallarmé y travailla toute sa vie, et qu'il ne put jamais en fixer la composition. L'auteur voudrait que la mort de saint Jean soit prise évangéliquement comme la condition de l'avènement du Christ, dieu incarné et qu'Herodiade, symboliquement déflorée par le sang de la tête de saint Jean, passe finalement à l'état de vraie femme. Citant *Les Noces d'Hérodiade* de Davies p. 121 Lund lit «je me suis tué pour elle», attribuant ces paroles à saint Jean, pour «je me suis tue pour elle», phrase énigmatique, il faut bien l'admettre. (p. 164) En faveur de la thèse de l'auteur, on trouve la dernière strophe du *Cantique* où le «principe qui m'élut» pourrait être le Christ (l'auteur ne l'affirme pas, mais le laisse entendre à plusieurs endroits). Les strophes 5 et 6 «qu'elle de jeunes ivre...» sont interprétées comme une possibilité rejetée, lecture admissible après «plutôt» (et un *ne* explétif dans plusieurs versions, cf. Davies p. 181, 182 et 187). Mais un examen des variantes semble indiquer que c'est aussi par incapacité que la tête décollée ne peut pas atteindre «la froidure Éternelle». Enfin il y a dans le texte définitif «solitaire vigie» et le refoulement des «anciens désaccords avec le corps». Si en plus, on étudie le mythe d'Hérodiade fréquemment

évoqué dans la littérature et la peinture contemporaines il faut bien admettre que le sens courant est une destruction (les psychanalystes parleraient de castration) de l'homme. L'auteur aurait dû exposer cette thématique où Mallarmé a pris son bien, quitte à lui conférer progressivement une autre signification. On trouve les matériaux nécessaires dans *M. Praz, L'Agonie romantique*. La décollation peut en plus se présenter comme positivement évaluée, comme retranchement du côté matériel, du «corps». Tel est l'avis de Davies et l'acceptation de son interprétation ramènerait *le Cantique* à l'expression d'un spiritualisme antiphysique, sur le plan esthétique aussi bien qu'existential, ou tout court, à celle de la *beauté*. Lund aussi évalue positivement le retranchement du «corps», mais pour lui si corps veut toujours dire «monde faux» il l'assimile, sans que j'arrive à le comprendre, à la «ancienne pureté» de l'univers d'Hérodiade.

Il est difficile de trancher entre Davies et Lund, d'autant plus que les deux admettent que le sens final de *l'Hérodiade* se perd dans les conjectures. Bien souvent on est tenté de se demander si, après la crise de Tournon, il y a piétinement ou «itinéraire». Lund accentue le développement tout en admettant son échec partiel: les rapports au féminin ne changent guère fondamentalement; l'évolution consiste surtout en l'abolition des croyances et des partis pris. C'est dans ce sens que conclut H. P. Lund: Donc, considéré sommairement et sans tenir compte de la mort prématurée et subite de son auteur, l'œuvre mallarméenne semble suivre lentement une pente qui aboutit à la réalité mortelle. Mallarmé abandonne le Paradis avec *la Scène*, la fausse beauté avec *l'Ouverture*, l'éternité avec *Igitur*, l'idée d'un salut au jugement dernier avec *A la nue accablante tu*, l'idée d'une délivrance de la réalité avec *Un Coup de dés* et celle d'une délivrance dans la réalité avec *Au seul souci de voyager*. Son existence poétique, entrecoupée de rares stagnations, a donc suivi une évolution sensible (p. 198-199).

Il est impossible de rendre compte, sinon sous forme schématique, d'un ouvrage si riche. On aurait pu souhaiter de trouver réunies en un chapitre les remarques suggestives situant Mallarmé entre romantisme et modernité, d'autant plus que les vues de Lund ne manquent ni d'originalité ni de pertinence. Mais elles sont intimement liées aux nombreuses interprétations très poussées (je signale celles de *Prose* et de *Dame sans trop d'ardeur*) qui doivent nécessairement être placées dans l'ordre chronologique: une étude thématique pourrait paraître plus claire, mais manquerait presque fatalement le glissement du sens entre des motifs semblables. H. P. Lund est un lecteur de premier ordre; il réussit à rouvrir bien des poèmes figés dans des interprétations admises, et à nous donner l'image d'une poésie qui, bien qu'«abstraite», reste intimement unie aux problèmes de l'auteur et de son temps.

Michel Olsen
ÅRHUS