

Mallarmé lecteur de Banville

Barbara BOHAC
Université de Lille 3
ALITHILA

De « Symphonie littéraire » en 1864, jusqu'à l'article de 1892 qui deviendra, dans les *Divagations*, le médaillon « Théodore de Banville », l'admiration de Mallarmé pour son aîné n'a pas faibli : Banville représente à ses yeux le poète lyrique par excellence auquel il a « voué » toute sa vie « un culte¹ ». En juin 1887, faute de pouvoir rendre compte de *Lohengrin* de Wagner, le chroniqueur de *La Revue indépendante* consacre à la pièce en vers de Banville *Le Forgeron*² son article, « la moins mauvaise des études [qu'il a] publiées³ » dans la revue, dira-t-il à Dujardin. L'essentiel en sera intégré aux *Divagations* sous le titre de « Solennité ». Plus encore que les deux autres textes sur Banville, la chronique sur le *Forgeron*, parce qu'elle est centrée sur une œuvre précise dont Mallarmé livre une interprétation, permet de cerner la pratique mallarméenne de la lecture. La critique tend à faire de cette pratique une simple « divagation », une rêverie entraînant le lecteur loin de l'œuvre initiale, vers des préoccupations propres à Mallarmé. Bertrand Marchal remarque que dans des chroniques telles la future « Solennité », le poète « semble plus souvent se contenter de prolonger idéalement quelques-uns des fils qui font la trame consciente ou non de modèles réels – ici *Le Forgeron* de Banville – à partir du moment où le poète y retrouve quelque chose, si peu que ce soit, de son rêve⁴ ». La justesse de la lecture de Mallarmé risque de se réduire à un presque « rien » ou un « si peu que ce soit » et l'œuvre de Banville à un pur prétexte. Yuko Matsumura, auteur d'une récente thèse sur la place de Banville dans la pensée et la poétique de Mallarmé, note quant à elle que ce dernier « interprète *Le Forgeron* d'une manière arbitraire pour le réintégrer dans son cadre de pensée⁵ ». Et elle expose de manière assez détaillée à quoi tient l'arbitraire de son interprétation.

Nous voudrions montrer, non pas que Bertrand Marchal et Yuko Matsumura ont entièrement tort sur le fond, mais que Mallarmé s'appuie sur le texte de la pièce plus

¹ Stéphane Mallarmé, « Théodore de Banville », *Divagations*, dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, tome II, p. 142 (titre abrégé ci-après en *OCM II*).

² Théodore de Banville, *Le Forgeron, Scènes héroïques*, Paris, Maurice Dreyfous, 1887. L'argument de la pièce est simple : Vénus née des flots est amenée à Jupiter, qui lui impose le joug du mariage. Elle refuse tous les prétendants divins pour ne s'intéresser qu'à celui qui est l'auteur de leurs attributs, Vulcain. Elle va trouver le dieu forgeron à Lemnos et, ayant reçu de lui de riches bijoux et une ceinture merveilleuse, elle décide de l'épouser.

³ Lettre de Stéphane Mallarmé à Édouard Dujardin, 24 mai 1887, *Correspondance III 1886-1889*, éd. Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1969, p. 116.

⁴ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988, p. 265.

⁵ Yuko Matsumura, *Banville, poète spiritualiste, dans la pensée et la poétique de Mallarmé*, thèse de doctorat en littérature française, Université de Paris IV-Sorbonne, 19 octobre 2012, (455 p.), p. 372.

qu'il n'y paraît, en l'éclairant au besoin par ce qu'il sait de la poétique de Banville, et que les « mots à côté » de la divagation prolongent « les mots » de « l'œuvre d'art », ses « traits d'or vibratoire⁶ », selon un jeu d'échos par lequel le « poème critique » entre en résonance profonde avec le texte de Banville.

Une lecture allégorique qui dégage de la fable un art poétique

Contrairement à certains critiques de l'époque (Auguste Vacquerie dans *Le Rappel*⁷ ou Pierre Véron dans *Le Charivari*⁸), qui se contentent de résumer la pièce sans se mettre en peine de l'interpréter, Mallarmé adopte d'emblée une lecture allégorique. La fable est là pour déployer, non une leçon morale comme chez Charles de Larivière, qui y voit « l'irrésistible puissance de l'amour et le déchaînement des mœurs du vieil Olympe⁹ », mais un « spectacle intellectuel qui [...] passionne » Mallarmé et tel que « l'autre, tiré de l'affabulation ou le prétexte, lui est comparable¹⁰ ». Toute lecture allégorique repose sur un système de comparaison, ou plutôt de correspondance, entre les éléments concrets de la fable et les notions abstraites, intellectuelles, auxquelles elle renvoie. L'originalité de la lecture de Mallarmé est qu'elle ne se contente pas, comme celles de la majorité des commentateurs de l'époque, de faire de la pièce de Banville une allégorie globale de la création artistique, « de l'Art, victorieux de tout¹¹ » (Paul Ginisty et Auguste Dorchain¹²), du « Travail humain épousant l'Idéal qui le sollicite, et le rend fécond » et de « la rédemption de l'Humanité par la révélation du Beau » (Jules Lemaître), de « l'union de la Beauté avec le Travail et le Génie¹³ » (Jules Tellier et Maurice Bouchor¹⁴). Cette lecture est d'entrée de jeu métapoétique : « Un soir vide de magnificence ou de joie, écrit Mallarmé, j'ouvrais, en compensation, le radieux écrit *Le Forgeron* pour y apprendre de solitaires vérités. / Que tout poème composé autrement qu'en vue d'obéir au vieux génie du vers, n'en est pas un¹⁵. » Plus loin il note : « Chaque page de la brochure annonce et jette haut comme des traits d'or vibratoire ces

⁶ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 201.

⁷ Auguste Vacquerie, « *Le Forgeron ; Madame Robert* », dans *Le Rappel*, 27 avril 1887 (reproduit dans T. de Banville, *Théâtre complet, édition critique, tome III 1877-1893*, éd. Peter J. Edwards et Peter S. Hambly, Paris, Champion, 2012, p. 626-627).

⁸ Pierre Véron, « Ceux qu'on lit », dans *Le Charivari*, 8 mai 1887 (reproduit dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 631-632).

⁹ Charles de Larivière, « Chronique littéraire. *Le Forgeron, Scènes héroïques*, par M. Théodore de Banville », dans *Revue générale*, 15 septembre 1887, p. 406-407 (reproduit dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 659).

¹⁰ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 201.

¹¹ Paul Ginisty, « Les Livres / *Le Forgeron*, poème par Théodore de Banville — *Madame Robert* par Théodore de Banville, avec un dessin de Georges Rochegrosse (Maurice Dreyfous) », dans *Gil Blas*, 3 mai 1887 (reproduit dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 631).

¹² « l'Art, symbolisé par les bijoux dont il [Vulcain] ordonne de parer la déesse, car l'artiste peut embellir jusqu'à la Beauté elle-même. » (Auguste Dorchain, « Bibliographie », dans *Le Monde poétique*, 1887, p. 238-240 ; reproduit dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 644).

¹³ Jules Tellier, « Théodore de Banville et sa dernière œuvre dramatique », dans *Revue d'art dramatique*, 15 juillet 1887, p. 57-65 ; article repris dans *Nos Poètes*, Lecène et Oudin, 1889 ; reproduit dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 649).

¹⁴ « la sublime union de la Nature et de l'Homme, de la Vie et du Travail, du Génie et de la Beauté » (M. B. [Maurice Bouchor], « Les Livres / *Le Forgeron, Scènes héroïques*, par Théodore de Banville. — Dreyfous, éditeur », dans *Le Passant*, juin 1887 ; reproduit dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 636).

¹⁵ S. Mallarmé, « Solennité », éd. citée, p. 199.

saintes règles du premier et dernier des Arts¹⁶. » La lecture métapoétique, que Mallarmé expose dans les premiers paragraphes qu'il consacre à la pièce, est réaffirmée avant qu'il n'en vienne à résumer enfin très brièvement l'intrigue. Cette façon de ne pas s'attarder sur « l'affabulation ou le prétexte¹⁷ » distingue là encore la démarche de Mallarmé ; le contraste est frappant avec les résumés souvent longs et émaillés de citations à la faveur desquels les autres commentateurs¹⁸ déploient leur interprétation allégorique. Comme si le chroniqueur conviait le lecteur à dépasser la lecture littérale, à ne pas s'arrêter aux séductions concrètes de la fable pour aller tout de suite à l'essentiel, à ces « solitaires vérités » qui touchent à l'art de faire des vers et, au-delà, au sens de notre présence sur terre.

L'infléchissement du sens allégorique indiqué par Banville

En résumant « l'argument » de la pièce, Mallarmé semble suivre l'interprétation allégorique dont Banville a posé les jalons dans sa pièce. « Vénus, du sang de l'Amour issue, [...] subira la chaîne de l'hymen avec Vulcain, *ouvrier latent des chefs-d'œuvre*, que la femme *ou beauté humaine*, les synthétisant, récompense par son choix¹⁹ » (c'est nous qui soulignons). Le terme « chefs-d'œuvre » peut renvoyer aussi bien aux « chefs-d'œuvre » de l'artisan qu'est Vulcain (selon une lecture littérale) qu'aux chefs-d'œuvre littéraires, conformément à la lecture métapoétique développée par Mallarmé et imposée par Banville lui-même à certains endroits de la pièce, notamment dans le discours que tient Vulcain à Vénus à la scène 5 :

Alors dans le feu pur sous mes mains sont écloses
Mystérieusement *les œuvres* et les choses.
Je les achève sous le jour de l'atelier ;
Je soumets l'ornement au *rhythme régulier* :
Avec tous les outils, esclaves de mon zèle,
Je repousse l'airain, je lime, je cisèle,
Je grave, curieux, ardent, inassouvi,
Seul avec mon cerveau plein d'images, servi
Par des figures d'or que j'ai faites moi-même.
Le métal fulgurant *chante comme un poème* :
Il est devenu lyre où dort un chant divin²⁰

Quant à l'expression « beauté humaine », qui figure dans le résumé de la pièce par Mallarmé, elle désigne à la fois la beauté féminine qu'incarne au suprême degré Vénus et la beauté artistique, celle des chefs-d'œuvre qu'en tant qu'allégorie elle « synthétis[e] ». Cette dernière interprétation semble s'accorder avec le sens allégorique suggéré par Banville, qui, à la scène 1 de la pièce, fait dire à la nature entière contemplant Vénus surgie des flots : « C'est elle ! / C'est la Beauté²¹ ! »

Mais en réalité, comme l'a montré Yuko Matsumura, Mallarmé infléchit le sens allégorique indiqué par Banville : « l'adjectif “humaine” ne convient pas [...] pour

¹⁶ *Ibid.*, p. 201.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Voir en particulier les comptes rendus de Jules Lemaître, Maurice Bouchor et Jules Tellier.

¹⁹ S. Mallarmé, « Solennité », éd. citée, p. 201.

²⁰ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 5, v. 1028-1038, dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 222-223 (c'est nous qui soulignons).

²¹ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 1, v. 260-263, dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 187.

Vénus, qui, dans ce poème, protège l'homme du haut de la sphère céleste²² », note la commentatrice. On pourrait ajouter qu'à la fin de sa pièce, Banville donne explicitement à Vénus une valeur allégorique plus générale que celle qu'évoque Mallarmé. Voici en effet comment Vulcain glose, dans sa tirade finale, son union avec Vénus :

Donc le Travail, qui montre une âpre cicatrice,
Épouse avec amour la Force créatrice.
Malgré la nuit qui dort en ses replis hideux,
Ils aviveront la lumière, et tous les deux
Ils sauront, avec une ardeur inassouvie,
Créer la vie et les images de la vie²³.

La « Force créatrice » s'étend, au-delà des « images de la vie » créées par l'art, à la vie en général, animant la nature entière : « L'épanouissement de toute la nature [...] / Et tout ce qui fleurit sur la terre, c'est moi²⁴ ! » déclare Vénus à la scène 2 ; « Elle est le divin souffle et l'immortelle Cause²⁵ » s'émerveille Euphrosyne à la scène 5. De même, le « Travail », dont Vulcain est l'allégorie explicite, dépasse le seul travail poétique, englobant, dans l'esprit de Banville, les ouvrages de la civilisation qui visent au bien-être. Or le chroniqueur de *La Revue indépendante* non seulement restreint la valeur allégorique de Vulcain, mais il l'infléchit de manière décisive. « Quant à Vulcain, observe Yuko Matsumura, il devient, dans l'interprétation de Mallarmé, le principe même du vers²⁶. » En effet, l'exposé des « solitaires vérités » et « saintes règles » qui précède l'argument de la pièce, fait du « Vers » un « dieu jaloux²⁷ » et le « numérateur divin de notre apothéose²⁸ ». C'est lui, et non l'ouvrier du vers, qui est chez Mallarmé le correspondant allégorique du forgeron : « il emprunte, écrit-il, pour y aviver un sceau tous gisements épars, ignorés et flottants selon quelque richesse, et les forger²⁹. » Aux yeux de Mallarmé, « la seule dialectique du Vers³⁰ » opère la transfiguration poétique, et non quelque « enthousiasme » divin propre à l'âme du poète ou quelque « délire commun aux lyriques³¹ » (comme c'était le cas dans « Symphonie littéraire ») : « Lui en dieu jaloux, auquel le songeur cède la maîtrise, il ressuscite au degré glorieux ce qui, tout sûr, philosophique, imaginatif et éclatant que ce fut, comme dans le cas présent, une vision céleste de l'humanité ! ne resterait, sans lui, que les plus beaux discours émanés de quelque bouche³². »

Mais si Mallarmé s'écarte sur ce point du sens allégorique qu'indique Banville, sa lecture reste fidèle aux structures de la fable, comme s'il travaillait à dégager un sens latent pressenti mais non formulé consciemment par son aîné. Dans le résumé de

²² Y. Matsumura, *op. cit.*, p. 385.

²³ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 6, v. 1252-1269, dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 233.

²⁴ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 2, v. 353 et v. 368, dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 191-192.

²⁵ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 5, v. 962, dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 220.

²⁶ Y. Matsumura, *op. cit.*, p. 385.

²⁷ Cette expression, que relève Yuko Matsumura (*ibid.*, p. 385), est employée uniquement dans la chronique de 1887 (voir variante b. de la p. 200, *OCM II*, p. 1641).

²⁸ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 200.

²⁹ *Ibid.*, p. 200-201.

³⁰ *Ibid.*, p. 200.

³¹ *Ibid.*

³² S. Mallarmé, « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, juin 1887 (*OCM II*, p. 297, p. 200 et p. 1641 pour les variantes propres à cette publication)

l'argument, il qualifie Vulcain d'« ouvrier latent des chefs-d'œuvre ». L'adjectif « latent » renvoie au motif de l'invisibilité du dieu forgeron, élément important de la pièce. Jusqu'à la scène 5 en effet, Vulcain est absent, exilé à Lemnos dans sa forge. Vénus, à la fin des stances de la scène 4, souligne l'absence du dieu ouvrier :

Quel est donc ce Vulcain farouche
 Que nomme en vain ma bouche
 Et qui me semble plutôt un ouvrier qu'un Dieu ?
 Il façonna la coupe et la lyre invincible.
 Pourquoi reste-t-il invisible ?
 Quel est ce dieu hardi, maître et vainqueur du feu³³ ?

Dans la pièce, l'absence de Vulcain est due à son bannissement par Jupiter et à son « mépris de la stupidité du vulgaire odieux³⁴ », le dieu forgeron se définissant lui-même comme « l'exilé de la nuit et de l'ombre³⁵ ». Mais elle n'est pas qu'un symbole romantique du statut du poète dans la société bourgeoise fermée au beau. Puisque l'artisan divin représente explicitement le Travail, son invisibilité renvoie logiquement à celle du travail poétique, dont la trace ne doit pas être sensible dans le poème achevé. Or Mallarmé s'empare du motif de l'invisibilité pour en faire un symbole de ce qu'il appellera dans « Crise de vers » la « disparition élocutoire du poète³⁶ », notion plus spécifique que la simple disparition des traces du labeur poétique. La chronique de 1887 définit ainsi le principe du vers : « hors de tout souffle perçu grossier, virtuellement la juxtaposition entre eux des mots appareillés d'après une métrique absolue et ne réclamant de quelqu'un, le poète *dissimulé* ou chaque lecteur, que la voix modifiée suivant une qualité de douceur ou d'éclat, pour chanter³⁷. » (nous soulignons). Comme Vulcain retiré dans sa forge, le poète se dissimule aux regards ; mais s'il « cède l'initiative aux mots », selon la formule de « Crise de vers³⁸ », sa présence est nécessaire pour mettre en œuvre la « dialectique du Vers », pour « appareill[er] » les mots entre eux et faire jaillir le « chant sous le texte³⁹ » par un cratylisme secondaire fondé sur les propriétés articulatoires des mots⁴⁰.

Cette manière de récupérer un symbole parnassien de l'effacement des traces du labeur poétique pourrait sembler tout à fait subjective. Pourtant, à y regarder de plus

³³ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 4 v. 861-866, dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 214-215.

³⁴ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 5 v. 998, dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 221.

³⁵ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 5 v. 989, *ibid.*

³⁶ S. Mallarmé, « Crise de vers », *OCM II*, p. 211. Sur la source de cette expression, voir la note ci-dessous.

³⁷ S. Mallarmé, « Notes sur le théâtre », dans *La Revue indépendante*, juin 1887 (*OCM II*, p. 297, p. 200 et p. 1641 pour les variantes propres à cette publication).

³⁸ « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. » (« Crise de vers », *OCM II*, p. 211). Ce passage se trouve déjà dans la « Divagation première / relativement au vers » de *Vers et prose* (1892, daté de 1893), qui intègre des passages de la chronique de *La Revue indépendante* de juin 1887.

³⁹ S. Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 234.

⁴⁰ Là-dessus, voir Barbara Bohac, « Les Vers de circonstance de Mallarmé : des mots aux choses ? », dans *Elseneur, La Poésie, au défaut des langues*, 2012, n° 27, p. 21-36 (ainsi que « La voix et "le chant, sacré, inscrit aux strophes" de l'Ode, ou "le Drame ordinaire à tout éclat vocal" selon Mallarmé », communication au colloque de Montréal « La Voix et ses échos : autour de Mallarmé » 25-26 octobre 2013, à paraître).

près, la définition mallarméenne du « génie du vers » entre en résonance avec ce qu'écrivit Banville dans son célèbre *Petit Traité de poésie française* en 1872, plusieurs fois réédité⁴¹, que l'admirateur du maître parnassien connaissait inévitablement. Notre hypothèse est que Mallarmé, lorsqu'il formule les « saintes règles du premier et dernier des Arts⁴² », n'invoque pas *Le Forgeron* comme un pur prétexte, mais tente de l'interpréter en se fondant sur ce que Banville a écrit dans le *Petit Traité*. L'expression « métrique absolue », employée par Mallarmé, est un indice de cette réminiscence. Dès l'ouverture du *Petit Traité*, Banville définit en effet « le Poème » « comme une composition dont l'expression soit si absolue, si parfaite et si définitive qu'on n'y puisse faire aucun changement, quel qu'il soit, sans la rendre moins bonne et sans en atténuer le sens⁴³. » Dans cet essai, il défend l'idée qu'on ne peut être un vrai poète qu'à la faveur d'« un don surnaturel et divin⁴⁴ », « un DON spécial, qui ne s'acquiert pas⁴⁵ ». Ce don consiste en une saisie spontanée de l'image mentale et de l'expression verbale : « les impressions et les images se présenteront à lui accompagnées des mots et des sons et des assemblages de sons qui doivent les faire naître dans l'esprit des autres⁴⁶ ». À chaque fois que Banville formule cette idée dans le *Petit Traité*, il donne le sentiment que les mots sont doués d'une vie propre : « si vous êtes poète, note-t-il ailleurs, vous commencerez par voir distinctement dans la chambre noire de votre cerveau tout ce que vous voulez montrer à votre auditeur, et EN MÊME TEMPS que les visions, se présenteront SPONTANÉMENT à votre esprit les mots qui, placés à la fin des vers, auront le don d'évoquer ces mêmes visions pour vos auditeurs. Le reste ne sera plus qu'un travail de goût et de coordination, un travail d'art qui s'apprend par l'étude des maîtres et par la fréquentation assidue de leurs œuvres⁴⁷. » (c'est l'auteur qui souligne). De là au Vers « dieu jaloux, auquel le songeur cède la maîtrise » il n'y a pas loin en apparence.

Toutefois, comme l'a montré Yuko Matsumura⁴⁸, l'écart entre les deux conceptions du vers est en réalité maximal. Il tient aux présupposés des deux poètes, spiritualistes dans un cas et athées dans l'autre. Pour Banville, le « don surnaturel et divin » du poète, qui fait du mot « un mot magique » capable de « faire apparaître devant nos yeux » « les visions⁴⁹ » du poète, lui vient de Dieu. Le lyrisme est défini dans le *Petit traité* comme « l'expression de ce qu'il y a en nous de surnaturel et de ce qui dépasse nos appétits matériels et terrestres [...] ». Et Banville de proclamer : « Ainsi peut-on poser comme un axiome que l'athéisme, ou négation de notre essence divine, amène nécessairement

⁴¹ Du vivant de Mallarmé : à la Librairie de l'Écho de la Sorbonne en 1875, chez Charpentier en 1881, 1883 et 1884, parmi les *Œuvres* de Banville parues chez Lemerre en 1891.

⁴² S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 201.

⁴³ T. de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Charpentier, 1883, p. 5 (désormais : *Petit traité*).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 50.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 262.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 50. La première phrase de ce passage est citée par Ferdinand Brunetière dans un article de 1884 sur le Parnasse que Mallarmé a pu difficilement ignorer puisque ce texte, recueilli en volume en 1885, fait référence à un de ses poèmes (F. Brunetière, « *Le Parnasse contemporain* », dans *Revue des deux mondes*, 1^{er} novembre 1884, p. 211-224 ; recueilli dans *Histoire et littérature*, Calmann-Lévy, 1885, t. 2 ; cet article est reproduit par Yann Mortelette dans *Le Parnasse*, Paris, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 175-189). Brunetière voit dans cette défense de la rime une des principes fondamentaux du Parnasse (*Le Parnasse*, éd. citée, p. 180).

⁴⁸ Y. Matsumura, *op. cit.*, p. 385-387.

⁴⁹ T. de Banville, *Petit traité*, éd. citée, p. 49.

la suppression de tout Lyrisme⁵⁰. » Pour Mallarmé en revanche, depuis les années de crise, Dieu n'existe pas ; la seule chose qui puisse être dite « divine » est le « vieux génie du vers⁵¹ » parce qu'il crée « un nouvel état, sublime », « glorieux » du langage qui nous projette vers un « au-delà⁵² » fictif. S'il qualifie de « céleste » la « vision [...] de l'humanité⁵³ » que présente *Le Forgeron*, c'est en raison de l'« appétit du ciel⁵⁴ » que nourrissent les hommes selon Vulcain dans la pièce, mais cet « appétit du ciel » – que Mallarmé lui-même appellera « l'instinct de ciel⁵⁵ » – surgit en l'absence de Dieu. Au contraire, pour Banville, cet « appétit du ciel » est ce qui relie les hommes aux dieux, ou plutôt au Dieu voué à se substituer à ces dieux conformément à la prédiction de Vénus elle-même.

Un écho des « traits d'or vibratoire » du *Forgeron*

Au-delà de la reprise d'un motif récurrent comme l'invisibilité du dieu, la chronique de Mallarmé entre en résonance avec certaines images du *Forgeron*, celles notamment figurant dans deux passages d'inspiration très parnassienne ayant une valeur métapoétique manifeste : la description de la ceinture de Vénus et l'évocation du moule qui a servi à fondre la coupe de Bacchus. Par ce travail sur les images, la chronique annonce la poétique du « poème critique » pratiquée dans les *Divagations*. Certes, ces images (les feux des pierres précieuses, la fleur, le ciel, le vol de l'oiseau, le métal de l'objet d'art...) correspondent à des *topoi* dépassant les limites de l'esthétique parnassienne. Mais rien n'interdit de penser que Mallarmé, en les exploitant, a à l'esprit les passages du *Forgeron* mentionnés et qu'il infléchit délibérément ces *topoi* dans un sens symboliste. Là encore, nous défendrons l'idée que cet infléchissement n'est pas une trahison de la poétique banvillienne, qu'il est conforme à des principes que Banville avait entrevus dans son *Petit Traité* mais qui, au goût de Mallarmé, ne ressortent sans doute pas assez nettement de l'allégorie déployée dans le *Forgeron*.

La description de la ceinture de Vénus, chef-d'œuvre suprême forgé par Vulcain, atteste le souci plastique qui anime des poètes comme Banville. Elle est typique des emprunts aux arts décoratifs par lesquels les Parnassiens affirment l'importance du travail minutieux de la matière poétique :

EUPHROSYNE

La Ceinture, livrée à l'aile des zéphyr,
Est comme un clair tissu de perles, de saphirs,
D'améthystes, sur un treillage d'or, qu'embrace
La calcédoine et la mourante chrysoprase.

AGLAÉ

Elle est l'enchantement et le signe.

THALIE

Au milieu

⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁵¹ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 199.

⁵² *Ibid.*, p. 200.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 6, v. 1263 dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 233.

⁵⁵ S. Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, dans *OCM II*, p. 74.

De sa rosace d'or est un diamant bleu
Qui, pareil au grand ciel, fait baisser vos paupières.

AGLAÉ
Autour du diamant s'étagent les sept pierres.

THALIE
Sept pendeloques sur le flanc pur de Cypris
Mèlent l'aigue-marine et le fluide iris.

EUPHROSYNE
Et la rosace a pour soutiens, douce et fatale,
Deux oiseaux transparents, deux colombes d'opale
Dont les yeux enflammés sont des diamants noirs, –

THALIE
Pour montrer que Vénus est la reine des soirs.

VULCAIN
Et la riche ceinture est sa gloire éternelle⁵⁶.

Pour symboliser la poésie dans sa chronique, Mallarmé évoque, au lieu d'un « clair tissu » entrelacé d'un « treillage d'or », un ordonnancement plus abstrait : « la juxtaposition des mots appareillés d'après une métrique absolue⁵⁷ ». Les feux tantôt « embras[és] » tantôt « mourant[s] » des pierres précieuses se muent sous sa plume en « les mille éléments de beauté » du « Vers » qui « *brillent et meurent* dans une fleur rapide, sur quelque transparence d'éther⁵⁸ » (nous soulignons). À cette image lumineuse le chroniqueur entrelace l'image de la fleur, qui était présente chez Banville sous la forme de la « rosace » ornant la ceinture de Vénus, ainsi que l'image du ciel, désigné par le terme d'« éther » (Banville, lui, comparait le « diamant bleu » de la ceinture à un « grand ciel »). Mallarmé emploiera d'ailleurs le mot « ciel » plus loin en lui accolant l'adjectif « métaphorique » pour mieux réfuter, on l'a vu, toute interprétation spiritualiste : « Le ciel métaphorique qui se propage à l'entour de la foudre du vers, artifice par excellence⁵⁹ » est chez lui une création du langage humain. Enfin, les « [d]eux oiseaux transparents, deux colombes d'opale » enchâssés dans la ceinture font place dans le texte de Mallarmé à une image plus abstraite, celle de l'« équilibre momentané et double à la façon du vol, identité de deux fragments constitutifs⁶⁰ ».

En travaillant ces images, Mallarmé introduit deux éléments qui n'étaient guère présents dans la fable banvillienne : l'idée de fugacité (exprimée par des adjectifs comme « rapide », « momentané », ou des noms comme « l'instant ») et l'idée de dynamisme (traduite par des verbes tels « attire non moins que dégage⁶¹ », « pressés d'accourir et de s'ordonner⁶² », ou « qui se propage à l'entour »). Ce que le chroniqueur a en vue ici, et que l'image statique et très parnassienne des bijoux composant la

⁵⁶ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 6, v. 1222-1236, dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 231-232.

⁵⁷ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 200.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 201.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, p. 200.

⁶² *Ibid.*

ceinture ne suggérerait pas, est ce qu'il nommera plus tard la « mobilité⁶³ » des mots, c'est-à-dire le jeu de relations à distance entre leurs différentes facettes selon la « dialectique du Vers⁶⁴ ». Or cette dialectique et cette mobilité avaient été entrevues par Banville dans le *Petit Traité de poésie française*, où il décrit la façon dont les mots se combinent et s'harmonisent dans le vers :

le poète [...] entend à la fois, vite, [...], toutes les rimes d'une strophe ou d'un morceau, et après les rimes tous les mots caractéristiques et saillants qui feront image, et, après ces mots, tous ceux qui leur sont corrélatifs, longs si les premiers sont courts, sourds, brillants, muets, colorés de telle ou telle façon, tels enfin qu'ils doivent être pour compléter le sens et l'harmonie des premiers et pour former avec eux un tout énergique, gracieux, vivant et solide⁶⁵.

La seconde description à valeur métapoétique⁶⁶, dont un élément central se retrouve dans la chronique de *La Revue indépendante*, est celle de la coupe de Bacchus, forgée par Vulcain et emplie de vin. Tant la chronique que la pièce convoquent l'image du moule dans lequel est fondu le bel objet (décoratif ou poétique). Dans la pièce de Banville, c'est Bacchus lui-même qui décrit le moule de la coupe, rappelant son origine mythique :

[...] Pour guérir tous les maux, j'ai la Coupe !
 La Coupe glorieuse est le moule d'un sein
 De femme. Elle est sévère et d'un noble dessin,
 Et le vin, dans son or qui l'éclaire, est un fleuve
 De pourpre où la tremblante humanité s'abreuve.
 Celui que le puissant Jupiter exila
 Et qui modela, puis fondit et cisela
 Divinement la Coupe à la courbe immortelle,
 C'est le dieu de Lemnos, qui forge et qui martèle.
 C'est lui, Vulcain, dont le grand cœur s'est réjoui
 De parer sa corolle ouverte⁶⁷. [...]

Le sein de Vénus aurait donné sa forme « immortelle » au moule servant à fondre la première coupe⁶⁸, qui ressemble à une « corolle » de fleur. Or les deux images, moule et fleur, figurent dans la chronique de Mallarmé : après avoir fait du vers une « fleur » destinée à s'épanouir, le poète l'assimile à « quelque suprême moule n'ayant pas lieu en tant que d'aucun objet qui existe : mais il emprunte, pour y aviver un sceau tous gisements épars, ignorés et flottants selon quelque richesse, et les forger⁶⁹ ». Il s'agit d'un moule paradoxal, qui non seulement se forge lui-même, mais qui n'est façonné sur

⁶³ « Le Mystère dans les lettres », *OCM II*, p. 233 : « Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence. »

⁶⁴ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 200.

⁶⁵ T. de Banville, *Petit Traité*, éd. citée, p. 60.

⁶⁶ Le jeu de mots sur le terme « Coupe » est patent chez Banville.

⁶⁷ T. de Banville, *Le Forgeron*, sc. 3, v. 501-512, dans T. de Banville, *Théâtre complet*, éd. citée, p. 199.

⁶⁸ Voir aussi le poème « Érinna » de Théodore de Banville dans *Les Exilés*, Charpentier, 1887, p. 73-76 ; la poétesse y célèbre « Le Rhythme » qui « est tout » et l'assimile à la coupe moulée sur le sein d'Aphrodite : « Qu'il soit aussi pour vous la coupe souveraine / Où, pour garder l'esprit vivant de l'ancien rite, / Le vin, libre pourtant, prend la forme sereine / Moulée aux siècles d'or sur le sein d'Aphrodite ! » (*ibid.*, p. 74)

⁶⁹ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 200-201.

aucun objet. Alors que chez Banville, le moule conservait la « courbe immortelle » du corps de la déesse de la Beauté (c'est-à-dire qu'il portait l'empreinte d'une Beauté d'origine divine), chez Mallarmé le moule n'emprunte sa forme à aucun objet, même divin. Il ne contient que la matière fondue de « gisements épars, ignorés et flottants⁷⁰ », qui semblent le reflet lointain et plus abstrait du « fleuve de pourpre » emplissant chez Banville la coupe et procurant aux hommes l'ivresse. Cette transformation de l'image est significative d'une poétique placée chez Mallarmé sous le signe de la fiction (ce qui n'existe pas) et qui refuse la description directe et minutieuse des choses au profit de leur seule suggestion.

Pourtant, là aussi, Mallarmé a pu trouver la première formulation de la poétique de la suggestion dans le *Petit Traité de poésie française* de Banville, sur laquelle Paul Bourget attire l'attention en 1884⁷¹. En effet, dans son traité Banville écrit : « La poésie a pour but de faire passer des impressions dans l'âme du lecteur et de susciter des images dans son esprit, – mais non pas en décrivant ces impressions et ces images. Un poète qui se borne à écrire les choses comme elles sont ressemble à un peintre qui copierait toutes les feuilles d'un arbre, ce qui ne donnerait à personne l'idée d'un arbre. Il faut, non qu'il représente l'arbre, mais qu'il le fasse voir⁷². » Dès lors, la métamorphose par Mallarmé du moule de la coupe en moule ne portant l'empreinte d'aucun objet existant ne ferait que souligner fortement un principe déjà invoqué par Banville – et que fait oublier quelque peu la fable du *Forgeron*, où sont décrits à plusieurs reprises les objets forgés par Vulcain (coupe, sceptre, épée, foudre etc.). Ce principe n'est autre que le refus de la description minutieuse au profit d'une poétique reposant sur des « moyens beaucoup plus compliqués et mystérieux⁷³ » selon l'expression du *Petit Traité*, en particulier sur le « mot magique » « placé à la rime⁷⁴ » et tous ceux qui s'harmonisent avec lui, c'est-à-dire sur ce que Mallarmé appelle le « vieux génie du vers⁷⁵ ».

Dans sa chronique sur le *Forgeron*, Mallarmé se livre, non pas à une divagation sur le vers oubliée de son point de départ, mais à une vraie interprétation de la pièce de Banville, que, contrairement aux critiques du temps, il lit d'emblée comme une allégorie de la poésie et non de l'art en général. Cette lecture est moins arbitraire qu'on ne pourrait le penser. Certes, elle restreint la valeur allégorique des personnages indiquée par l'auteur du *Forgeron*, et, refusant tout présumé spiritualiste, infléchit le sens allégorique vers une poétique athée. Mais elle est attentive aux structures de la fable en soulignant notamment l'invisibilité de Vulcain, dont elle fait un symbole de l'effacement élocutoire du poète devant le jeu des mots au sein du vers. Surtout, tout en

⁷⁰ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 201.

⁷¹ Paul Bourget, « L'esthétique du Parnasse », dans *Journal des débats politiques et littéraires*, 9 décembre 1884 (reproduit dans *Le Parnasse*, éd. Yann Mortelette, PUPS, coll. « Mémoire de la critique », 2006, p. 205) : « Il a semblé aux adeptes de cette école [l'école du Parnasse] que la vertu essentielle de la poésie était la *suggestion*, entendez par là le pouvoir d'évoquer des images, ou des états particuliers de l'âme, avec des rencontres de syllabes, si étroitement liées à ces images et à ces états de l'âme qu'elles en soient comme la figure perceptible. C'est en vertu de ce principe que ces poètes se sont appliqués à une étude savante et raffinée des rapports de l'expression et de l'impression. » Se fondant sur ce texte, Yann Mortelette pose l'hypothèse d'une influence de Banville sur Mallarmé et les Symbolistes (Yann Mortelette, « Préface », *Le Parnasse*, éd. citée, p. 31-32).

⁷² T. de Banville, *Petit traité*, éd. citée, p. 262.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁷⁵ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 199.

paraissant tirer dans une direction symboliste des images présentes à des endroits typiquement parnassiens de la pièce, cette lecture reste fidèle à des principes exposés par Banville dans le *Petit Traité de poésie française*. Pour Banville comme pour Mallarmé, les mots sont doués d'une vie propre. Ils surgissent et se combinent, s'harmonisent entre eux pour susciter des impressions, des images dans l'esprit du lecteur. S'il veut donner à son vers une puissance magique d'évocation, le poète doit laisser libre cours à cette vie ou cette « mobilité⁷⁶ » des mots, et non décrire minutieusement les choses. Ces principes ont pu sembler à Mallarmé parfois occultés dans *Le Forgeron*, où des symboles importants de la poésie (la ceinture de Vénus, la coupe de Bacchus) sont traités sur le mode descriptif et plastique cher aux Parnassiens. En composant des variations sur des *topoi* poétiques présents dans la pièce (la fleur, le joyau, le vol de l'oiseau ou le moule de l'objet d'art), Mallarmé réaffirme avec force ces « saintes règles du premier et dernier des Arts⁷⁷ » dont il goûte la mise en œuvre en « traits d'or vibratoires⁷⁸ » chez Banville. Il place ainsi sa propre poétique dans la continuité plutôt que dans la rupture avec celle de son aîné.

⁷⁶ S. Mallarmé, « Le Mystère dans les Lettres », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 234.

⁷⁷ S. Mallarmé, « Solennité », *Divagations*, dans *OCM II*, p. 201.

⁷⁸ *Ibid.*