

## Le conte(nu) mallarméen

Guy Laflèche

Volume 12, Number 1-2, avril 1976

Conte parlé conte écrit

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036629ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036629ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

### ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Laflèche, G. (1976). Le conte(nu) mallarméen. *Études françaises*, 12(1-2), 135–155. <https://doi.org/10.7202/036629ar>

# L e conte(nu) mallarméen

Guy Lafèche

Et pour finir, quelques notes sur le conte mallarméen : une bizarrerie — ou mieux, une gaminerie — des responsables de ce numéro thématique ; mais peut-être est-ce un tour habile et digne de Merlin pour que le lecteur effeuille encore en pensée les mille et une pages qu'il aurait fallu pour régler dans ce numéro un état définitif ou charmant de la question inépuisable du conte, du moins si l'on ajoute, avec, les derniers mots tracés par le poète : « croyez que ce devait être très beau ». Mallarmé, heureusement, ne se dérobera pas plus ici que devant les questions portant sur le costume féminin à bicyclette ou sur le chapeau haut de forme, ou il se dérobera, ce qui est tout un chez ce poète exquis n'ayant su d'avance contredire ceux qui le contre-citent, ou poussent l'audace jusqu'à la thèse sur le mystère des fragments d'*Igitur* et les éclats du *Coup de dés*. Et si l'on en doutait, on verra qu'il est difficile de tenir un fil assuré dans cette toile d'araignée sacrée où tout élément mène systématiquement à tout ou n'importe quel autre, mais où il faut être bien téméraire pour prétendre tracer un itinéraire qui échappe à

l'empoignade du système : la folie guette, la schizophrénie du Hasard ou la paranoïa de son Absence.

C'est bien des contes mallarméens et non des contes de Mallarmé qu'il sera question ici, puisque ces contes, qui paraîtront bien accessoires et égarés dans la table des matières premières de l'œuvre, ne sont jamais des contes du poète : il les a édités (c'est le *Vathek* de Beckford), il les a traduits (c'est *l'Étoile des fées* de Hope) ou, au mieux, il les a réécrits (et ce sont les *Contes indiens* de Mary Summer). Bien entendu, on se doute bien que ces contes, comme tous les textes qu'a touchés Mallarmé, (en)traînent (dans) le vertige de l'œuvre — ce sera ici le *Coup de dés*, depuis les fragments du seul conte de Mallarmé : *Igitur*. Toutefois, même si l'on sait l'entreprise désespérée, on tentera de s'agripper à une question simple : quelle est la place ou la fonction du conte dans l'œuvre de Mallarmé? en sachant bien que les grands coups d'histoire littéraire, d'analyse technique et de réflexion théorique, par lesquelles je voudrais forcer Mallarmé à collaborer à l'étude du conte, ne sauraient apporter quelque réponse que ce soit, mais l'on se contenterait bien d'une question qui ne soit pas d'avance sans réponse, l'angoisse des matérialistes parmi les lecteurs de Mallarmé — cet idéaliste.

## I

On ne sait comment Mallarmé s'est intéressé au *Vathek*<sup>1</sup> de Beckford, mais il a dit pourquoi en une longue préface qui

1. [William] Beckford, *Vathek*, réimprimé sur l'édition française originale avec Préface par Stéphane Mallarmé, Paris, Adolphe Labitte, 1876, XLIV 195 p. Dans sa préface, Mallarmé fait déjà allusion à « quelque mode de vulgarisation déjà projeté », ce qui n'est qu'un regret discret puisqu'il a écrit à Arthur O'Shaughnessy le 24 mai 1876 : « Je regrette seulement qu'une édition populaire ou à tout le moins courante n'ait pas été faite par mon éditeur immédiatement, car l'œuvre se serait ici acclimatée à coup sûr : au lieu que les bibliophiles pour qui est faite cette réimpression soignée et dispendieuse sont gens qui ne lisent point. Tant pis (*Correspondance*, vol. II, Paris, Gallimard, 1965, p. 119) ». Ce n'est que quinze ans plus tard, en juillet et août 1891 qu'un projet d'édition populaire est refusé par l'éditeur Perrin (*Correspondance*, vol. IV, Paris, Gallimard, 1973, p. 276 et 286) qui l'acceptera deux ans plus tard : Beckford, *Vathek*, réimprimé sur l'original français, avec la préface de

l'a occupé plus d'un mois<sup>2</sup> en juillet et août 1875, dont il a fait paraître 95 tirés à part en plus des 220 exemplaires numérotés de sa première édition du conte arabe, une « petite fantaisie de bibliophile », pour laquelle « j'ai, dit-il [...], cette excuse que la dite *Préface* est un des morceaux de prose que j'aie le plus soignés<sup>3</sup> ». Quel est ce TEXTE (le mot est évidemment de lui<sup>4</sup>) que Mallarmé nous donne à lire ?

Vathek, neuvième Calife de la race des Abbassides, était fils de Motassem, et petit-fils d'Haroun Al-Rachid. Il monta sur le trône à la fleur de son âge. Les grandes qualités qu'il possédait déjà faisaient espérer à ses peuples que son règne serait long et heureux. Sa figure était agréable et majestueuse; mais quand il était en colère, un de ses yeux devenait si terrible qu'on n'en pouvait pas soutenir les regards : le malheureux sur lequel il le fixait tombait à la renverse, et quelquefois même expirait à l'instant. Aussi, dans la crainte de dépeupler ses États, et de faire un désert de son palais, ce prince ne se mettait en colère que très rarement.<sup>5</sup>

Stéphane Mallarmé (1876), Paris, Perrin et Cie, 1893, XLVII-208 p. André Parreaux, spécialiste de Beckford (*William Beckford, auteur de Vathek (1760-1844)*, Paris, Nizet, 1960), a rendu justice à l'étude de l'œuvre et de l'auteur que constitue la préface de Mallarmé : voir « Le tombeau de Beckford par Stéphane Mallarmé » in la *Revue d'Histoire littéraire de la France*, LV, 3 (juillet-septembre 1955), p. 329-338.

2. C'est en effet en 1875 (et non en 1865, comme l'écrivent par erreur en tête de leur notice les éditeurs des *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1596) que Mallarmé est occupé à « quelques études pour la réimpression d'un bouquin, séances à la bibliothèque, recherches et correspondance (Lettre à Alphonse Lemerre du 19 juin 1875, *Correspondance*, vol. II, p. 61) », la grosse « besogne » qui l'a cloîtré plus d'un mois en juillet et août (*Ibid.*, p. 67-68).

3. *Correspondance*, vol. II, p. 118. Son éditeur ne l'a toutefois pas compris de cette façon puisqu'il a cru devoir écrire sur l'exemplaire lors du dépôt légal : « Je remets cet exemplaire à la Bibliothèque Nationale en avertissant le lecteur que la préface est une mystification » (exemplaire n° 211, BVP, *Rés.* p. Y2. 2328).

4. « Quelque chose de l'atmosphère inhérente à l'œuvre saisi peut-être ici avant que tout ne se soit éventé de désuétude, enfin demeure le *Texte* : pour en opérer, dans un futur quelconque, LA RESTITUTION A NOTRE LITTERATURE; moi seul, non, ni à deux (« Préface à Vathek » in les *Œuvres complètes*, p. 563; l'italique et les majuscules sont de Mallarmé) ».

5. *Vathek*, éd. de 1893, p. 5.

Cette ouverture produit à elle seule l'esprit, le ton et la langue de tout le conte de Beckford, c'est-à-dire l'essentiel auquel Mallarmé consacre les premières pages de sa préface, où il a décrit les lignes de force du déroulement des événements narratifs :

L'histoire de Calife Vathek commence au faite d'une tour où se lit le firmament, pour finir bas dans un souterrain enchanté; tout le laps de tableaux graves ou rians et de prodiges séparant ces extrêmes. Architecture magistrale de la fable et son concept non moins beau! Quelque chose de fatal ou comme d'inhérent à une loi hâte du pouvoir aux enfers la descente faite par un prince accompagné de son royaume... <sup>6</sup>

Pour celui qui n'a pas en mémoire le plaisir d'une lecture récente de *Vathek*, je retrace rapidement ce « laps de tableaux [...] séparant ces extrêmes » : au centre de son royaume, Vathek ne quitte le raffinement de son palais que pour la tour gigantesque où s'incarne l'orgueil et sur laquelle les dieux veillent; c'est de son sommet qu'il tirera des constellations le désir de la connaissance absolue qui le conduira aux enfers de la déchéance en quatre épisodes ou tableaux. Un monstre inconnu d'abord, le Giaour, lui donne des merveilles et des sabres qui promettent la connaissance même des « sciences qui n'existent pas » : emprisonnement, raclée infernale, sacrifice de cinquante enfants, rien ne peut convaincre le Giaour de conduire Vathek au souterrain et de finir là l'histoire. Alors, second tableau, la princesse Carathis va prêter main forte à son fils : elle organise, du haut de la tour, le sacrifice sanguinaire, grandiose et agréable aux forces de l'ombre qui promettent à Vathek non seulement les trésors des rois préadamites, mais le trône même de Suheïman, à la condition qu'il prenne en grand cortège la route d'Istakhar et qu'il se garde d'accepter en route aucun asile. Bien entendu, la caravane sera détruite par un orage et brûlée par le soleil, tandis que Vathek, épuisé et affamé, acceptera l'asile de l'émir Fakreddhin pour que s'ouvre un troisième tableau : parce que l'émir à une fille magnifique, Nouronihar, fiancée du minet Gulchenrouz; et même si l'on finit par la lui faire passer pour morte, ce sont des charmes bien vivants qu'étreindra Vathek lors de son séjour dans un paradis de délices. L'histoire finirait bien si la sultane Dilara, jusque là préférée, n'avertissait de ce bonheur Carathis qui ne quittera la tour qu'un instant, le temps de remettre son fils dans le droit chemin. Alors, même l'envoyé de Mahomet ne pourra empêcher le dernier épisode de s'accomplir : l'entrée au royaume souterrain où

6. « Préface à Vathek » in les *Œuvres complètes*, p. 550.

Ethis le sacre, avec Nouronihas et sa suite, adorateur du feu; seule Carathis, qu'on a fait venir magiquement pour figurer l'apothéose, jouira quelques temps du pouvoir des adorateurs, avant que ne s'accomplisse le châtement qui frappe tous les personnages : le cœur de chacun s'embrase et, portant la main à la poitrine, celui pour qui il cesse de battre perd l'espérance et l'amitié, errant pour toujours seul dans le royaume pourtant peuplé des ombres. Cela pour que s'accomplisse la morale : « Tel fut, et tel doit être le châtement des passions effrénées et des actions atroces; telle sera la punition de la curiosité aveugle, qui veut pénétrer au-delà des bornes que le Créateur a mises aux connaissances humaines; de l'ambition, qui, voulant acquérir des sciences réservées à de plus pures intelligences, n'acquiert qu'un orgueil insensé, et ne voit pas que l'état de l'homme est d'être humble et ignorant <sup>7</sup> ».

Cette suite d'événements narratifs, on le voit, n'a rien de contraignant et toute autre aurait pu motiver ces tableaux qui s'enchaînent depuis une situation initiale heureuse jusqu'à la sombre situation finale. On voit la finesse de l'analyse de Mallarmé qui a vu aussi que l'essentiel tenait ici dans ce qu'on appellera la structure actantielle du conte :

L'aventure des antiques dominations tient dans ce drame, où agissent trois personnages qui sont une mère perverse et chaste, proie d'ambitions et de rites, et une nubile amante; en sa singularité seul digne de s'opposer au despote, hélas! un languide, précoce mari, lié par de joueuses fiançailles. Ainsi réparties et entre de délicieux nains dévots, des goules, puis d'autres figurants... <sup>8</sup>

D'un côté les « personnages », de l'autre les « figurants »; d'une part Vathek, une mère adjuvante et une amante opposante dans le mauvais dessein de ce despote auquel seul le mari promis, Gulchenrouz, aurait pu vraiment s'opposer s'il n'avait été cette mauviette à peine dessinée par l'histoire; et d'autre part le Giour, des nains, des goules et jusqu'aux dieux et au souvenir même des rois préadamites, l'inverse de la religion d'État, « des pratiques de magie, alliées au désir insatiable <sup>9</sup> » : le *conte*, son manque et son méfait.

7. *Vathek*, éd. de 1893, p. 205.

8. « Préface à *Vathek* » in les *Œuvres complètes*, p. 550.

9. *Ibid.* p. 550.

*Vathek* est donc un conte tragique ou l'anti-conte, au sens où l'a défini André Jolles<sup>10</sup>, et il n'est même pas significatif, puisque c'est la loi de ce poète, que Mallarmé se soit premièrement intéressé au négatif du conte. La contradiction, ce sera *l'Étoile des fées*, sa traduction de *The Star of the Fairies*<sup>11</sup> de M<sup>rs</sup> W. C. E. Hope, travail qu'il exécute pour l'éditeur Georges Charpentier<sup>12</sup> entre le 16 octobre et le 16 novembre 1880. Dans le seul conte que Mallarmé ne s'est pas refusé à écrire, son autobiographie, on peut lire ce que tout lecteur peut citer de mémoire :

J'ai dû faire, dans des moments de gêne ou pour acheter de ruineux canots, des besognes propres, et voilà tout (Dieux Antiques, Mots Anglais) dont il sied de ne pas parler; mais à part cela les concessions aux nécessités comme aux plaisirs n'ont pas été fréquentes.<sup>13</sup>

La critique mallarméenne a depuis longtemps fait justice de cette affirmation qui déprécie en apparence deux œuvres théoriques et poétiques importantes<sup>14</sup> mais qui n'est qu'une habile

10. « A côté d'une forme où le cours des choses suit un ordre tel qu'elles répondent entièrement aux exigences de la morale naïve, on devrait trouver une forme dans laquelle se cristallise l'univers naïvement immoral du tragique; bref, il doit exister un anti-conte. » André Jolles (*Formes simples*, trad. A. M. Buguet, Paris, éd. du Seuil, 1972, p. 191) précise ensuite que « l'univers du tragique » est celui qui « porte en soi la séparation et la mort ».

11. W.C. Elphinstone Hope, *The Star of the Fairies*, Paris, Charpentier, 1881 et W.C. Elphinstone Hope, *l'Étoile des fées*, traduction de Stéphane Mallarmé, Paris, Charpentier, 1881. Cité deux fois seulement et de biais dans la somme de Jean-Pierre Richard (*l'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, éd. du Seuil, 1961, p. 469 et 487), ce travail a toujours été ignoré par la critique : c'est le moins qu'il méritait.

12. « Considérez l'offre de le traduire comme accepté », écrit-il à Charpentier le 16 octobre 1880 (*Correspondance*, vol. II, p. 213); et le 16 novembre suivant, la traduction achevée, il demande à l'éditeur s'il n'y aurait pas lieu de « retoucher un peu les noms propres » (*Ibid.*, p. 216) et il suppose qu'il a déjà remarqué « les coupures, vraiment très rares que comporte le conte », c'est-à-dire sa traduction : on voit donc que son travail s'est borné à traduire le conte et que les libertés qu'il a pu prendre sont négligeables.

13. « Autobiographie » in les *Œuvres complètes*, p. 663.

14. Les *Mots anglais* surtout, qui depuis toujours ont servi de clé à la critique mallarméenne (à commencer par le travail de R.G. Cohn jusqu'à celui tout récent de Julia Kristéva) et qui viennent d'être étudiés pour eux-mêmes par Jacques Michon (*la Théorie du langage dans les Mots anglais de Stéphane Mallarmé*, à paraître chez Minard).

mise en évidence de l'Œuvre absente (celle dont il a simplement dit que ce devait être très beau<sup>15</sup> et dont la seule absence vaut à coup sûr l'œuvre où pourtant on la lit...); par contre, dès lors que Mallarmé s'est laissé emporter par cette rhétorique de la conversation, il sied de parler de tout, même de *L'Étoile des fées* qui ferme pour son malheur l'œuvre complète et laisse le lecteur interloqué : ce qui sort de l'ordinaire ici, c'est que ce conte soit pire que sans intérêt en dépit du travail de Mallarmé, incontestable représentant de l'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Et je me refuse à porter cette fois au compte de l'ironie l'immoralité de la morale — mais mieux vaut s'en reporter avec sérieux à ce qui en est.

Avec la beauté, la Princesse Blanche a toutes les qualités, mais elle est malheureusement habitée par la Fée Egoïste. Aussi, sous quelque prétexte aléatoire, la Fée Bonté décide de la punir : elle sera aveugle — ou du moins aura besoin de porter à ses yeux un mouchoir magique — jusqu'à ce qu'elle chasse définitivement la méchante Fée; et, à l'inverse de *Vathek*, l'histoire se terminera au firmament : au royaume des fées. Entre les deux extrêmes, deux épisodes et deux histoires qui sont autant de récits enchâssés. D'abord<sup>16</sup>, René, le frère de Blanche, est chargé par la Fée Bonté de récupérer le talisman, ce mouchoir magique, que l'égoïsme fait une fois perdre à la princesse : ce sera, comme pour bien caricaturer le déroulement de *Vathek*, presque une reprise de la légende de saint Georges, un séjour au royaume souterrain du Génie Tempête où le prince, conseillé par une nymphe, combat et vainc le monstre. Ensuite<sup>17</sup>, ce qui a bien l'air d'être l'épreuve réussie, la princesse recueille un jeune adolescent blessé : Beaujeu, le roi de Terre-juste. Il raconte sa chasse, son isolement et l'attaque des Géants qui le laissent pour mort au point où la princesse l'a rencontré. Le roi réapparaîtra en épilogue, pour que le mariage de Blanche s'accomplisse en quelques lignes au retour du Royaume des fées. En tout cas, c'est bien cet épisode qui vaut à la princesse son pardon et d'être transportée au firmament, dans *L'Étoile des fées*, où elle entendra deux histoires pour sa plus belle édification et pour celle du lecteur. C'est premièrement le récit de la Fée Charité<sup>18</sup> : au Royaume de la liberté, un couple misérable,

15. Dans le « Testament » écrit le soir de sa mort : « Il n'y a pas là d'héritage littéraire [...], croyez que ce devait être très beau » cité in Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, éd. en un vol., Paris, Gallimard, 1941, p. 801.

16. « L'Étoile des fées » in les *Œuvres complètes*, p. 1289-1293.

17. « L'Étoile des fées » in les *Œuvres complètes*, p. 1294-1295.

18. « L'Étoile des fées » in les *Œuvres complètes*, p. 1299-1307.



Thomas et Catherine, avec leur fils Jeannot, réduit à la pauvreté par manque de travail, se décide à mendier; d'abord aidés par une laitière et une brave ménagère en matinée, ils essuieront mille refus tout l'après-midi, mais avant la fin du jour ils auront rencontré monsieur Bon-Secours qui leur procurera de l'ouvrage et le bonheur après avoir entendu leur histoire (« L'histoire la voici : — C'avait été un mécanicien, gros travailleur, habitant d'une ville de province où ses camarades s'étaient mis en grève : lui et quelques-uns, très rares, se trouvant satisfaits de leur salaire, avaient continué à travailler, conduite qui rendit furieux les Unionistes, ou ceux de la Grève, et fit tout perdre successivement au pauvre Thomas, du fait de leur méchanceté<sup>19</sup> »). Ce sera ensuite au tour de Fée Justice de raconter une histoire<sup>20</sup>, celle d'Henri le Noble, ministre du roi Beaujeu, amoureux de Rubis Confort et trahi par le seigneur Double-Face, chef des Géants, eux-mêmes « chefs et instigateurs des grèves<sup>21</sup> ». Alors que Rubis rêve l'histoire malheureuse de son amant, la Fée Amour lui donne un talisman qui la rend invisible et lui permettra de le délivrer : elle se rend à la grotte souterraine où Henri est prisonnier, endort les Géants d'une drogue magique et s'abouche avec le capitaine d'un navire qui se rend à la grotte en dépit de la tempête. Là, les matelots ficelleront les géants encore endormis et sauveront le ministre. Oui, parce qu'Henri le Noble n'est pas un prince, mais un ministre, et un réformiste qui va se mettre à l'œuvre « pour établir un gouvernement parfait » : « Au lieu de tavernes, il y eut force clubs de pauvres gens, avec salles pour fumer et lire; on y servait aux pauvres, comme rafraîchissements, toutes les boissons saines qu'ils demandaient, et cela à des prix fixes et modérés. Il y avait des inspecteurs du travail pour voir comment le peuple gagnait sa vie; on fit un tarif des salaires et aussi de la nourriture, ce qui mit fin aux grèves. Il y eut de nombreuses maisons d'aumône pour les pauvres méritants...<sup>22</sup> » Et la morale : « Ainsi le pays fut quitte de la pauvreté, de l'ivrognerie et des grèves<sup>23</sup> ».

Voilà donc l'inverse de *Vathek* : dans ce conte de fée, ce conte merveilleux, ou pour mieux dire dans ce conte pour enfant, le déroulement événementiel se renverse, littéralement pour l'itinéraire de René ou d'Henri le Noble, qui doivent sortir de souterrain ou de la grotte, et métaphoriquement pour la princesse Blanche qui doit vaincre une passion souter-

19. « L'Étoile des fées » in les *Œuvres complètes*, p. 1306.

20. *Ibid.*, p. 1309-1321.

21. *Ibid.*, p. 1309.

22. *Ibid.*, p. 1320.

23. *Ibid.*, p. 1321.

raîne pour accéder au firmament. Il en est de même pour la structure actantielle qui sera seulement chargée de valeurs contraires : en regard de la princesse, la Fée Égoïste est l'opposante et la Fée Bonté est l'adjuvante dans une quête qui la conduira non pas, comme la calife, aux puissances magiques de l'ombre, mais aux forces merveilleuses de la lumière — « la fée au chapeau de clarté<sup>24</sup> » des *Poésies*.

Pourtant, la véritable inversion de *Vathek*, ce sera le travail<sup>25</sup> des *Contes indiens*, la réécriture de quatre des sept *Contes et légendes de l'Inde ancienne* de Mary Summer que Mallarmé exécute en 1892 ou 1893 pour le D<sup>r</sup> Edmond Fournier par l'entremise de Méry Laurent<sup>26</sup>. Ces quatre contes, *La Fausse Vieille*, *Nala et Damayantî*, *le Mort vivant* et *le Portrait enchanté*, peuvent, à un haut niveau d'abstraction être considérés comme des actualisations particulières du déroulement événementiel suivant<sup>27</sup> : un héros perd son royaume et se trouve séparé de la princesse qu'il aime; effrayé par la forêt où il entreprend sa quête, il est métamorphosé et c'est incognito que, loin de là et longtemps après, il arrive au jardin de la princesse qui le reconnaît : transfiguré, il l'épouse et retrouve son royaume, un royaume heureux à jamais. En regard de la concision mallarméenne, on dirait mieux encore en remarquant seulement que le héros passe de la nuit au jour : de l'horreur d'un tombeau dans *le Mort vivant*, d'un palais maudit habité par l'ogre dans *la Fausse Vieille* ou, partout, des ténèbres de la forêt et de l'incognito au jardin éclatant où s'accomplit la transfiguration, où la fausse vieille

24. « Apparition » in les *Œuvres complètes*, p. 30.

25. Ce TRAVAIL, je l'ai appelé la *transformation mallarméenne* et j'ai tenté de le décrire dans le détail, aussi bien au niveau de l'expression (lexique et syntaxe) qu'au plan des contenus (narratifs et thématiques), dans *Mallarmé, Grammaire générative des Contes indiens*, Les presses de l'Université de Montréal, 1975.

26. Voir Claude Cuénot, « L'origine des *Contes indiens* de Mallarmé » in le *Mercure de France*, 15 novembre 1938, p. 117-126, et Henri Mondor, « Les contes indiens » in *Mallarmé plus intime*, 15<sup>e</sup> éd., Paris, Gallimard, 1944, p. 220-233.

27. Voir *Mallarmé, Grammaire générative des Contes indiens*, première section du deuxième chapitre : « L'histoire ou les unités narratives ».

devient cette ravissante jeune princesse, le cocher Vahouka se transforme en Nala, l'ignoble Vikatavarma prend les traits d'Oupahara, ceux du portrait enchanté, et où jusqu'au mort revit. On passe donc du souterrain à la tour et il n'est qu'à inverser la description que Mallarmé nous donne de *Vathek* pour comprendre que le poète n'avait pas à transformer les histoires<sup>28</sup> que Mary Summer tenait des conteurs indiens; car si l'on veut bien ignorer l'immoralité de sa morale, le contenu de *l'Étoile des fées* peut être rabattu sur n'importe lequel des *Contes indiens*, parce que ce contenu est presque indifférent et que seule importe sa fonction, un certain nombre de relais narratifs (« quelque chose de fatal ou comme d'inhérent à une loi<sup>29</sup> ») qui permettent d'inverser les extrêmes, de poser la situation finale comme le contraire du méfait et du manque de la situation initiale; la particularisation de ce contenu n'importe pas autrement, c'est « l'architecture magistrale de la fable et son concept non moins beau!<sup>30</sup> »

## II

Or il me paraît extrêmement troublant que plusieurs éléments de ce contenu reprennent, recourent ou paraphrasent *Igitur*, alors que d'autres, parfois les mêmes (comme justement l'image du jeu de dés), seront introduits dans le *Coup de dés. Troublant*, d'abord parce que ces contes mallarméens ne sont pas, on l'a dit, de Mallarmé, mais ensuite et surtout à cause de leur caractère accessoire et accidentel, sinon badin, en regard de l'impact des textes les plus sérieux et les plus dramatiques peut-être de la littérature occidentale : ces hasards, particulièrement en ce qui concerne *l'Étoile des fées*, ne peuvent paraître qu'une clé injurieuse et blasphématoire en face de textes blindés et cadénassés contre toute entreprise

28. En effet, si Mallarmé a profondément transformé les *récits* de Mary Summer, il n'a rien changé aux *histoires* que ces récits actualisent (cf. *Ibid.*).

29. « Préface à *Vathek* » in les *Œuvres complètes*, p. 550.

30. *Ibid.*, p. 550.

de rationalisation. Et déjà, en août 1870, cinq ans avant la rédaction de la préface du *Vathek*, Catulle Mendès quittait précipitamment Avignon tout simplement effrayé par la lecture que Mallarmé venait de faire, devant lui et Villiers de l'Isle-Adam, de la première version d'*Igitur*<sup>31</sup> — peut-être l'essentiel des fragments<sup>32</sup> publiés en 1925 —, version mise au point entre 1867 et 1870 et qui peut être considérée comme l'aboutissement textuel de la crise de Tournon. Suivent les contes : le *Vathek* en 1870, *l'Étoile des fées* en 1880 et les *Contes indiens* en 1892, quatre ou cinq ans avant la publication dans la revue *Cosmopolis*, en mai 1897, de ce que Mallarmé considérerait lui-même, avec un sourire, comme l'œuvre d'un dément<sup>33</sup> : *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Or Gardner Davies a montré avec beaucoup de vraisemblance que le conte d'*Igitur* apparaît comme une première version de ce que sera le *Coup de dés*<sup>34</sup> :

Le *Coup de Dés*, nous en sommes convaincu, représente l'aboutissement de toutes les ébauches d'*Igitur*, repensées

31. Sur le séjour de Catulle Mendès et de Villiers de l'Isle-Adam chez Mallarmé en août 1870, voir les notes de Henri Mondor et de Jean-Pierre Richard dans *Correspondance*, vol. I, Paris, Gallimard, 1959, p. 331 et 335.

32. Stéphane Mallarmé, *Igitur ou la Folie d'Elbehnon*, éd. E. Bonriot, Paris, Gallimard, 1925, 81 p., repris in les *Œuvres complètes*, p. 421-451. C'est le 14 novembre 1869 que Mallarmé annonce la rédaction de son conte (voir plus loin la note 52), mais le « rêve latent » remonte au moins à 1867, à la célèbre lettre du 14 mai à Henri Cazalis où il écrit : « Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée [...] jusqu'à ce qu'enfin je me sois revu un jour devant ma glace de Venise, tel que je m'étais oublié plusieurs mois auparavant » et poursuit : « J'avoue du reste, mais à toi seul, que j'ai encore besoin [...] de me regarder dans cette glace pour penser et que si elle n'était pas devant la table où je t'écris cette lettre, je redeviendrais le Néant (*Correspondance*, vol. I, p. 240 et 241-242) ». Or dans le troisième fragment d'*Igitur*, qui décrit « la maladie d'idéalité », on lit : « J'étais obligé pour ne pas douter de moi de m'asseoir en face de cette glace (*Œuvres complètes*, p. 339-340) », alors que tout le fragment est construit sur cette « métaphore » de la glace.

33. « Le 30 mars 1897, me donnant les épreuves corrigées du texte que devait publier *Cosmopolis*, [Mallarmé] me dit avec un admirable sourire, ornement du plus pur orgueil inspiré à l'homme par son sentiment de l'univers : « Ne trouvez-vous pas que c'est un acte de démente ? » (Paul Valéry, « Variété » in les *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 625) ».

34. Gardner Davies, *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*, Paris, José Corti, 1953, p. 52-67 et *passim*.

et remaniées sans cesse pendant une période de près de vingt-cinq années. Le texte publié par le Dr Bonniot ne paraît donc pas être celui d'un conte inachevé : il réunit plutôt les différents états intermédiaires d'une œuvre conçue successivement sous la forme d'un conte, d'un drame et d'un poème en prose, et dont le *Coup de Dés* constituerait la version définitive. Tel est, à notre avis, le sens de la mention *Déchet* trouvé sur la couverture du manuscrit d'*Igitur*.<sup>35</sup>

Certes, il ne saurait s'agir d'un travail « matériel » de vingt-cinq ans, mais d'une opération beaucoup plus efficace, celle que Mallarmé a trouvée à la source de *Vathek*, où contredisant Beckford qui a prétendu avoir écrit son conte en trois jours et deux nuits il corrige :

Quelque plan du sujet par nous jugé d'un équilibre parfait, préexista-t-il : point, le croit l'auteur ; omettant ici l'adaptation ancienne à ses instincts tout en grandeur et de beauté déjà, du rêve latent.<sup>36</sup>

et c'était corriger également, avec un demi-siècle d'avance, l'impression de hasard attachée à une définition trop superficielle de l'écriture automatique : car il n'est rien de plus réglé sûrement dans le *travail* de l'écrivain que l'improvisation — elle ne s'improvise jamais.

Le quatrième morceau d'*Igitur* s'appelle « le coup de dés » : c'est une mise en scène de l'Acte suprême, représenté aussi par le geste d'éteindre la bougie ou de boire à la fiole « la goutte de néant qui manque à la mer<sup>37</sup> », autant de motifs qui cohabitent dans les fragments et qui pourraient se superposer dans l'univers imaginaire. Si le résultat est connu (puisque la négation du hasard a quatre occurrences dans ce fragment<sup>38</sup>), on ne sait si ce résultat tient à la réalisation de

35. *Ibid.*, p. 53.

36. « Préface à *Vathek* » in les *Œuvres complètes*, p. 551.

37. « *Igitur* » in les *Œuvres complètes*, p. 443.

38. « L'Acte (quelle que soit la puissance qui l'ait guidé) ayant nié le hasard », « le hasard étant nié, cette folie était nécessaire », « ce hasard nié à l'aide d'un anachronisme » et « cette négation du hasard » (*Œuvres complètes*, p. 441-442).

l'acte ou pas, ou plutôt on ne saurait dire si l'acte a consisté à lancer les dés ou non. Dans le *Coup de dés*, le résultat sera au contraire nié dès le titre : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », mais par contre, si l'acte est esquissé, les dés ne sont pas lancés, car le héros « hésite / cadavre par le bras écarté du secret qu'il détient / plutôt / que de jouer / en maniaque chenu / la partie / au nom des flots » — image du poing fermé sur les dés qui suivra sans se déployer le corps déjà submergé : « la main / crispée / par-delà l'inutile tête<sup>39</sup> ». Or cette image du coup de dés, au centre de ces textes, on la (re)trouve dans un des contes, *Nala et Damayantî*, où elle constitue un thème narratif essentiel puisqu'elle lie les deux histoires du conte : la première où Nala épouse Damayantî contre la volonté des dieux et la seconde où il doit reconquérir son royaume justement perdu aux dés :

La cuirasse de vertu enveloppant Nala cache un défaut, le roi est joueur : passionnément : à tout, son royaume, les cités, les sujets, engager sur un coup de dés!<sup>40</sup>

Dans « l'acte impie », la partie de dés contre son frère Poush-kara, la chance tourne contre Nala : alors, n'est-ce pas l'apparition de l'espace du *Coup de dés* avec le désespoir d'un poing crispé ?

Les dés, en retombant, marquent par un bruit strident leur inimitié envers Nala : son désespoir les lance dans l'espace comme on montre le poing [...]. Ses yeux hagards, dardant les dés, les invoquent, les menace et, tant qu'un enjeu restera, sa main crispée agite la ruine.<sup>41</sup>

39. « Un Coup de dés » in les *Œuvres complètes*, p. 462-463 et 464-465.

40. « Les contes indiens » in les *Œuvres complètes*, p. 621. Mary Summer avait écrit : « Une seule tache venait ternir ce soleil de perfection : Nala était possédé par la passion du jeu ; son royaume, ses sujets, il eût tout engagé sur un coup de dés (*les Contes et légendes de l'Inde ancienne*, Paris, Leroux, 1878, p. 115) ».

41. « Les contes indiens » in les *Œuvres complètes*, p. 621. Le texte de Mary Summer était le suivant : « Ses yeux hagards ne voient que les dés, il les menace, il les invoque, il espère toujours, et, tant qu'il lui restera un enjeu, sa main crispée agitera les instruments de sa ruine [...]. Pour la dernière fois les dés retombent avec un bruit sinistre... (*Contes et légendes*, p. 128) » : par conséquent, si les images importantes de la partie de dés et de la main crispée s'y trouvaient déjà, celles de l'espace et du désespoir, avec la métaphorisation du poing brandi, sont ajoutées par Mallarmé.

On ne trouve en tout cas la réplique exacte dans le *Coup de dés* où

se prépare  
s'agite et mêle  
au poing qui l'étreindrait  
comme on menace un destin et les vents  
l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre <sup>42</sup>

Et ce poing, serrant les dés, brandi par-dessus la tête par le corps qui s'enfonce dans la mer agitée par la tempête est comme la reprise dans le *Coup de dés* de la tempête qu'affronte le capitaine qui conduit Blanche à la rescousse de son amant dans *l'Étoile des fées* où, pour illustrer la morale, un matelot ivrogne a dû sombrer :

... le vent, l'attrapant dans sa course, le lança par-dessus bord. On fila un câble, mais la colère des vagues avait déjà roulé l'ivrogne hors de portée; et, hurlant pour avoir du secours, il disparut dans le gouffre écumant.<sup>43</sup>

« L'Abîme / blanchi / étale / furieux <sup>44</sup> » d'où le héros surgit et où il retourna « COMME SI une insinuation / [...] dans quelque proche tourbillon d'hilarité et d'horreur / voltige(aît) autour du gouffre <sup>45</sup> ». Et l'on se souviendra que cette insinuation (« silence [...] hurlé »), seule trace du Maître englouti, se (con)fond en la « plume solitaire éperdue », l'oiseau et l'aigrette. Or cette noyade est la réplique de celle, sèche, d'Igitur dans sa descente au tombeau où l'ombre, dans

42. « Un coup de dés » in les *Œuvres complètes*, p. 462-463. Ces motifs sont déjà placés, dans les contes mallarméens, au centre des réseaux thématiques que les textes poétiques vont développer. Par exemple, le rapport entre l'image des dés qui ont roulé et la figure de la constellation est déjà toute entière dans l'apostrophe hurlée par Nala : « charbons célestes »; de même aussi le coup de dés est placé en équivalence dans le conte avec le désir puisque après sa défaite, Nala brûle de regret, mais de « désir encore » : « O dés, hurle l'impuissant comme la rage le serre au cœur, noirs combattants qui ne cédez à l'objuration ni aux prières, les rois, si vous les possédez, devant vous courbent la tête : vous me brûlez, charbons céleste, de désir encore et de regrets, vous m'avez tout pris, je vous maudis; ô dés impitoyables! (*Œuvres complètes*, p. 622) ».

43. « L'Étoile des fées » in les *Œuvres complètes*, p. 1319.

44. « Un coup de dés » in les *Œuvres complètes*, p. 460.

45. *Ibid.*, p. 466-467.

tous les fragments, prend conscience d'elle-même à travers les battements de son cœur, ceux des ailes de l'oiseau de nuit :

... rien en effet ne fut plus ouï : que le battement d'ailes absurdes de quelque hôte effrayé de la nuit heurté dans son lourd somme par la clarté et prolongeant sa fuite indéfinie.<sup>46</sup>

Dès lors, cette ombre qui frappe Lakshmi à son entrée au tombeau, celui du *Mort vivant*, n'a plus rien d'étrange :

Elle accepte résolument et sans repousser comme un présage sombre, l'aile d'une de ces grandes chauves-souris appelées vampires ou encore renards volants, qui lui bat le front, si ce n'est sa propre chevelure glacée : ou peut-être, étrangement, la noirceur envolée et obsédante du cyprès gardien.<sup>47</sup>

Enfin, Mallarmé se souviendra-t-il d'avoir écrit dans cet ancien fragment d'*Igitur* la prise de « conscience de soi » de l'ombre par ce battement d'aile,

C'était elle-même qui scandait sa mesure, et qui s'était apparue en ombres innombrables de nuits, entre les ombres des nuits passées et des nuits futures, devenues pareilles et extérieures, évoquées pour montrer qu'elles étaient également finies : cela avec une forme qui était le strict résumé d'elles.<sup>48</sup>

lorsqu'il imaginera, à la fin du *Mort vivant* le ballet de la Péri mimant les nuits d'amour du tombeau ?

... puis ces figures revenues, les mêmes, présentent la moitié nocturne de leurs voiles et simulent, en une rigidité de sommeil, les monotones nuits du tombeau [...]. Alors elles confondent, tel le mariage de chaque nuit avec son

46. « Igitur » in les *Œuvres complètes*, p. 437.

47. « Les contes indiens » in les *Œuvres complètes*, p. 607-608. Mary Summer : « Un escalier extérieur, qui semble s'élancer dans les airs, se présente aux regards de la princesse. Elle monte résolument. Une de ces grandes chauve[s]-souris, appelées *vampires* ou *renards volants*, vient heurter dans les ténèbres le front de Lakshmi... (*Contes et légendes*, p. 39) » ; donc ni l'aile, ni la chevelure, ni la noirceur : le réseau thématique qui nous intéresse ici est un développement du motif de Mary Summer.

48. « Igitur » in les *Œuvres complètes*, p. 447.



jour restauré, leur aspect double, sombre ou clair, dans un tourbillon sur la pointe des pieds...<sup>49</sup>

Mais autant que ces recoupements de motifs narratifs qu'on pourrait sûrement multiplier, les lieux ou les décors des contes mallarméens sont aussi ceux de l'œuvre : ce tombeau du *Mort vivant*, le souterrain où se perdra Vathek et qui lui tiendra lieu de tombeau et jusqu'aux onze mille degrés de sa tour ne ressemblent-ils pas à l'escalier où se perd aussi Igitur et au tombeau où il se rend ? La tempête et le naufrage du *Coup de dés*, n'était-ce pas déjà le royaume souterrain du Génie Tempête qu'affronte René dans *l'Étoile des fées*, la tempête qui poursuit le navire conduisant la princesse Blanche, celle qui désole Lakshmi et motive son entrée au tombeau du *Mort vivant*, celle enfin qui détruit la caravane de Vathek ? Encore : si dans *Vathek*, la fable, on l'a vu, conduit du haut d'une tour au bas d'un souterrain, n'en est-il pas de même, ou plutôt, comme on l'a déjà dit de *l'Étoile des fées* et des *Contes indiens*, l'inverse de l'itinéraire que suit non seulement le *Coup de dés* (du fond d'un naufrage à la constellation), mais plus encore tout le geste poétique, depuis la descente au tombeau d'Igitur jusqu'à l'inscription du Nombre au firmament du dernier poème ? Or l'équivalence des deux lieux, le firmament et le souterrain, des deux extrêmes entre lesquels s'écrit *Vathek*, est nettement posée dans la description du tombeau de Tandra-Rajah :

Fantastique architecture, avec un escalier extérieur où quelqu'un d'absent paraît inviter l'intrus qui, monté, s'élancerait vers le ciel.<sup>50</sup>

Toutefois, si plusieurs motifs des contes se retrouvent dans l'œuvre<sup>51</sup> et si même l'itinéraire y est reproduit, alors

49. « Les contes indiens » in les *Œuvres complètes*, p. 615. Ce ballet ne se trouve pas dans le conte de Mary Summer.

50. « Les contes indiens » in les *Œuvres complètes*, p. 607. On trouvera le texte correspondant de Mary Summer plus haut, à la note 47.

51. Ce recoupement de motifs n'a évidemment rien d'exceptionnel : on sait bien que la thématique du *Coup de dés* est souvent reprise dans les *Poésies* (le thème du naufrage dont il vient d'être question, par exemple, se retrouve dans *Salut, A la nue accablante tu* et *Au seul souci de voyager*). Le seul relevé auquel je m'en tiens ici suffirait à illustrer la cohésion de l'univers imaginaire de Mallarmé si elle n'intégrait par ailleurs des textes apparemment aussi accessoires que les contes mallarméens qui n'échappent par conséquent pas à la visée du langage poétique.

la question se pose, au delà de ces hasards : qu'est-ce que le conte dans l'œuvre de Mallarmé? D'abord, et c'est évident, le droit à la simple détente : *Igitur* devait être un conte qui aurait permis au poète de terrasser le monstre de l'impuissance<sup>52</sup>, fonction d'extériorisation et de représentation. Et du conte de Mallarmé aux contes mallarméens, la fonction s'accroît : comme *la Dernière Mode*, le jeu et le badinage des contes sont bien cette « concession aux plaisirs » dont parle l'Autobiographie : la rapidité du travail de mise au point, aussi bien pour *l'Étoile des fées* que pour les *Contes indiens*<sup>53</sup>, d'autant qu'il s'agit de besognes propres et rémunérées, contraste fortement avec la lenteur de l'élaboration propre à Mallarmé (un mois pour *l'Étoile des fées* et plus de vingt-cinq ans peut-être pour le *Coup de dés*). Détente et jeux, extériorisation et représentation, bref libération, voire sublimation et dévouement. À cette valeur — ou non — des contes, qu'on ne saurait nier, on peut pourtant en ajouter une autre que les travaux actuels sur ce genre, tout provisoires et embryonnaires qu'ils soient, peuvent nous permettre d'en-trevoir.

Le conte est généralement une histoire sans récit<sup>54</sup>, c'est-à-dire que, contrairement au roman et peut-être à la nouvelle, ce qu'on raconte a infiniment plus d'importance que

52. « ... Je te dirai un seul mot de mon travail que je te porterai l'été prochain : c'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance [...]. S'il est fait (le conte), je suis guéri; *simila similibus* (Lettre à Henri Cazalis du 14 novembre 1869, *Correspondance*, vol. I, p. 313) ».

53. Sur l'élaboration de ces derniers, voir l'introduction à *Mallarmé, Grammaire générative des Contes indiens* et sur celle de *l'Étoile des fées*, plus haut, note 12.

54. La dichotomie histoire/récit, adoptée par Gérard Genette (voir la note suivante) est un aménagement de la dichotomie Fable/Sujet jadis établie par B. Tomachevski (voir « Thématique » dans *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, trad. T. Todorov, Paris, éd. du Seuil, 1965, p. 267 et suiv.). On sait qu'une même *histoire* peut s'actualiser de plusieurs manières, c'est-à-dire qu'on peut en faire plusieurs *récits* : par exemple, on peut commencer à la raconter par le début ou la fin, insister plus ou moins sur tel ou tel événement, faire un portrait ou une description plus ou moins étendue de tel ou tel lieu ou personnage, etc., ce qui, semble-t-il, ne se produit jamais pour le conte qui n'est jamais raconté que d'une seule façon : la *vraie!*

la manière ou la façon de raconter et, à la limite, si cela était possible, il n'y aurait même pas de narrateur. C'est peut-être la raison pour laquelle Gérard Genette, qui étudie le récit, s'est intéressé au roman (et au roman le plus « raconté » qui soit, celui de Proust<sup>55</sup>), tandis que Vladimir Propp, qui lui s'était intéressé à l'histoire véhiculée par les contes<sup>56</sup>, ne s'est pas préoccupé une seule fois du récit : il n'est jamais question, dans son livre, ni du narrateur, ni de l'actualisation particulière de l'histoire par le récit de chaque conte. Au contraire, il a cru pouvoir définir le conte merveilleux comme une suite typique d'événements narratifs en faisant justement abstraction des éléments secondaires qui seuls varient d'un conte à l'autre. Plus que ça, des théoriciens comme A. J. Greimas, Claude Bremond et d'autres, à partir de la généralisation de Propp, ont mis au point des modèles théoriques abstraits de tout conte quel qu'il soit. Or il est remarquable que ces modèles recourent sur plusieurs points la description du conte faite d'un tout autre point de vue, celui d'André Jolles qui le définit parmi les quelques formes simples dont le système serait à la base de toutes nos représentations artistiques « savantes » ou complexes<sup>57</sup>. Sans entrer dans les détails de

55. Gérard Genette, « Discours du récit, essai de méthode » in *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 1972, p. 65-282. De même que Roland Barthes a renoncé à structurer les « actions » de *Sarrasin* de Balzac (*S/Z*, Paris, éd. du Seuil, « Tel quel », 1970) et la suite des actions donnée en annexe ne se laisse pas formaliser d'emblée.

56. Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, trad. Derrida, Todorov et Kahn, Paris, éd. du Seuil, « Points », 1965 et 1970.

57. Peut-être parce qu'elles ont été conçues sous forme de cours enregistrées, les analyses d'André Jolles dans les *Formes simples* (*op. cit.*) sont toujours des travaux pratiques d'une acuité irréprochable, tandis que le développement théorique n'est pas très net, et, en particulier, les notions de formes *savantes* (p. 137), *artificielles* (p. 178) ou *littéraires* (p. 26) subissent de nombreuses fluctuations. Or c'est justement le chapitre sur le conte qui souffre le plus de ces perturbations. En particulier, Jolles se laisse entraîner dans un débat qui n'est pas le sien, celui d'Arnim et de Jacob Grimm sur la transcription « vraie » du conte oral, et plus encore son paragraphe sur la nouvelle toscane l'amène à adopter une définition tranchée de la nouvelle comme forme savante que contredit explicitement toute son analyse. Il a montré plus de rigueur théorique à propos de la légende : la *forme simple* est un modèle théorique ou virtuel qui ne s'observe nulle part (p. 54) ailleurs que dans les *formes simples actualisées* (p. 42-43 et 49) que l'on peut seules observer, tandis que la *forme savante* (littéraire ou artificielle)

son analyse, on dira seulement que, pour lui, le conte se distingue des autres formes simples en ce qu'il présente une « disposition mentale<sup>58</sup> » qui s'incarne dans un récit indéterminé, moral et merveilleux, obéissant toujours à une logique qu'il appelle « naïve » déterminant l'enchaînement des événements narratifs. On voit dès lors pourquoi il a été possible d'en construire un modèle théorique efficace : tout simplement parce que le conte, contrairement aux récits qu'on trouve dans la nouvelle, le roman ou encore au théâtre (qui tous peuvent intégrer dans une certaine mesure cette forme simple), peut être défini comme une suite d'événements narratifs convenus qui font évoluer une situation initiale vers une situation finale entre lesquelles des valeurs simples se renversent : par exemple un prince séparé de son royaume et de la princesse qu'il aime finit par l'épouser et retrouve finalement son royaume. Or il suffirait, pour rendre compte de la plupart des grands poèmes de Mallarmé, de supprimer le « déroulement événementiel », c'est-à-dire de ne retenir que les situations initiale ou finale, tout en conservant l'indétermination et les caractères moraux et merveilleux des récits. Soit *Igitur* : il s'agit bien de la situation finale d'un conte, et d'un conte merveilleux — plus précisément de la situation finale de *Vathek*, la descente du héros au souterrain enchanté. Il manque évidemment tous les événements (l'histoire) qui ont conduit là le héros; or c'est ce qui, justement, fait la difficulté, sinon l'impossibilité, de la lecture. Autrement, tous les caractères du conte sont respectés et d'abord l'indétermination (*Igitur*, *le Maître*, et l'évacuation systématique de sa poésie de tout réalisme historique, le *créaturel* défini par

est beaucoup plus qu'une actualisation : c'est la personnalisation d'une forme ou de plusieurs par un artiste dans une œuvre d'art (p. 54, 137 et 144). Par conséquent, en toute rigueur et pour être conforme à ses propres données théoriques, il fallait dire que la forme savante du conte est celle que personnalise un écrivain (Ferrault, par exemple) et que cette forme simple peut s'intégrer à n'importe quelle forme savante (on dirait mieux « complexe » en ce sens), la nouvelle, mais aussi bien le roman, la pièce de théâtre ou, comme nous le dirons, la poésie.

58. Antoine Marie Buquet, dans sa traduction des *Formes simples* (p. 34) précise que Jolles emploie le néologisme : « *Geistesbeschäftigung*, littéralement : le fait que l'esprit soit occupé d'une certaine façon, tourné dans une certaine direction ».

Auerbach, qui fait de *l'Étoile des fées* un si méchant conte). Mais aussi, bien évidemment, le merveilleux, celui de l'Acte : vous pouvez bien souffler des bougies, boire des gouttes de néant ou lancer des dés, vous ne poserez pas pour si peu des bornes à l'infini et les constellations n'en seront pas marquées. Enfin, et cela importe peut-être beaucoup plus, le caractère éminemment moral du récit est remarquable : abolir ou non le hasard, racheter la race ou atteindre sa notion, et toutes les propositions catégoriques du *Coup de dés*.

Dès lors, on peut penser que la fonction du conte dans l'œuvre de Mallarmé ne s'arrête pas au travail d'édition, de traduction et de réécriture où on serait tenté de la confiner : elle s'étend de proche en proche à l'œuvre entière ; non pas que celle-là l'y réduise, mais elle lui donne son caractère d'indéniable simplicité et d'économie qui opère presque entièrement l'impossibilité d'une lecture cursive, sinon d'une lecture tout court. En revanche, toute l'œuvre, et plus particulièrement la réflexion de Mallarmé sur le *Vathek* de Beckford, pourrait rendre compte d'un grand plaisir de cette forme simple que Jolles décrit comme la loi du merveilleux et qui n'est autre que le rêve. Voilà peut-être la loi de tout contenu mallarméen, mais c'est surtout le conte nu, dépouillé de tout ce qu'il recèle d'accidentel et qui fait pourtant la particularité de chacune de ses actualisations. Mallarmé, avant de nommer Beckford, veut, dans sa préface, « séduire le rêveur<sup>59</sup> » par le contenu de ce conte, « cette approche du rêve<sup>60</sup> » ; et l'auteur, c'est dès sa majorité que, « libre et le rêve à lui<sup>61</sup> », il jette son conte sur le papier, ne l'improvisant pas autrement, on l'a vu, que sur le « rêve latent » ; tandis que *Vathek* qui marque « la naissance de l'imagination moderne<sup>62</sup> » n'a pas « contribué peu à aviser le réveil imaginatif d'alors<sup>63</sup> ». En effet, qu'est-ce que le rêve, celui qu'ouvre le conteur, que déploie le texte et que recueille le

59. « Préface à *Vathek* » in les *Œuvres complètes*, p. 549.

60. *Ibid.*, p. 551.

61. *Ibid.*, p. 551.

62. *Ibid.*, p. 562.

63. *Ibid.*, p. 561.

lecteur, sinon le conte, cette contrefaçon bien mieux réussie que l'interrègne qu'à toutes les époques contemporaines on nomme réalité? Ce que Jolles définit justement comme l'essence même de la disposition mentale de cette forme simple : le merveilleux. Or c'est aussi la loi de la poésie. Et pour commencer, celle du *Faune* et d'*Hérodiade*, ces deux héros de conte de fée.