慶應義塾大学学術情報リポジトリ

Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	Ellen, l'Eden, Helenet après: < <dans jardin="" le="">> de Stéphane Mallarmé</dans>
Sub Title	エレン, エデン, ヘレン・・・・・ そしてまた: ステファヌ・マラルメの「庭園にて」
Author	宮林, 寛(Miyabayashi, Kan)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2005
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and
	letters). Vol.89, (2005. 12) ,p.200(117)- 216(101)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	立仙順朗教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00890001-0216

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって 保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Ellen, l'Eden, Helen ... et après :

« Dans le Jardin » de Stéphane Mallarmé

par Kan MIYABAYASHI

Poème de la convalescence, « Dans le Jardin » éveille avant tout un sentiment de repos. C'est, pour son auteur du moins, comme l'assurance d'avoir abordé à un havre de paix : après une expérience professionnelle en province qui avait duré sept ans et demi, somme toute malheureuse, rendue encore plus rude par une crise tant morale que physique, Mallarmé allait enfin s'installer à Paris dans l'espoir d'y mener, comme il l'avoue lui-même, une vie de « littérateur pur et simple⁽¹⁾ ». C'est d'ailleurs d'un voyage d'affaires, entrepris par un reporter novice pour rendre compte de l'Exposition Internationale de Londres, que semble dater le poème : pendant son séjour outre-Manche, il rendit visite dans le Wiltshire au félibre irlandais William Charles Bonaparte-Wyse ; selon toute vraisemblance, c'est alors que Mallarmé composa, en hommage à son hôte, un sonnet qu'il calligraphia dans l'album d'Ellen Linzee Prout, l'épouse de ce dernier.

Mallarmé semble avoir puisé, d'autre part, la substance de son sonnet dans la vie intime de ses aimables hôte et hôtesse qui jouissaient d'un moment de repos bien mérité après une dure épreuve pour l'un comme pour l'autre : gravement malade, Bonaparte-Wyse avait été opéré, quelque deux années plus tôt, d'une tumeur à la gorge dont, subjectivement au moins, il n'espérait plus se remettre. C'est pourquoi « Dans le Jardin » peut se lire aussi comme un témoignage sur l'amour conjugal si touchant, de

telle sorte que tout en profilant sur un fond plus sombre qu'il n'y paraît au premier abord, la scène racontée semble refléter l'intention première du poème, qui aura été justement de célébrer le renforcement de la confiance mutuelle entre les époux.

Venons-en au sonnet sans nous étendre davantage sur les circonstances de sa composition. Voici donc le texte, conforme au manuscrit autographe reproduit en fac-similé par Eileen Holt et Lloyd James Austin en 1975⁽²⁾:

Dans le Jardin

La jeune dame qui marche sur la pelouse Devant l'été paré de pommes et d'appas, Quand des heures Midi comblé jette les douze, Dans cette plénitude arrêtant ses beaux pas,

A dit un jour, tragique abandonnée – épouse – A la Mort séduisant son Poëte : Trépas ! Tu mens. O vain climat nul ! je me sais jalouse Du faux Eden que, triste, il n'habitera pas.

Voilà pourquoi les fleurs profondes de la terre L'aiment avec silence et savoir et mystère, Tandis que dans leur cœur songe le pur pollen :

Et lui, lorsque la brise, ivre de ces délices, Suspend encore un nom qui ravit les calices, A voix faible, parfois, appelle bas : Ellen!

Stéphane Mallarmé

Woolley-Hill House, Août 1871

*

Le texte ne présente pas de difficultés notables d'interprétation, sauf avec l'épithète peut-être un peu déplacée du v. 9 qui pour être justifiée appelle une paraphrase telle que : « les fleurs qui, surgissant des profondeurs du sol, enracinent profondément chez qui les admire une confiance en soi... » et, au v. 2, avec la conjonction du concret et de l'abstrait (« paré de pommes et d'appas ») qui dans la description d'un jardin peut déconcerter. Mais dès qu'on prend le second complément du participe passé pour un élément de la description amorcée au vers précédent, et qu'on le replace en imagination dans la propriété des Bonaparte-Wyse (« Woolley-Hill House ») qui avait à l'époque un jardin (vraisemblablement « à l'anglaise », c'est-à-dire paysager) de 2,4 ha, il n'est pas difficile de voir dans ces « appas » des protubérances à sommet arrondi, couvertes de gazon, que les jardiniers-paysagistes appellent justement *mamelons* — ce que confirme d'ailleurs la description du domaine due à William Charles Bonaparte-Wyse lui-même :

[...] la pelouse à côté de ma maison enveloppée de feuilles. En face, une quantité de hêtres touffus, parsemés [sic] sur des mamelons (vraies mamelles de la Terre) de gazon anglais⁽³⁾!

*

« Dans le Jardin » est peu étudié, mais les rares exégètes qui se sont penchés sur ce texte⁽⁴⁾ s'accordent pour reconnaître, un recensement lexical à l'appui (les mots récurrents : jardin, été, heure[s], midi, pas, poëte, cli-

mat, Eden, fleurs, calice[s]...), son rapport intertextuel – le mot n'est pas prononcé mais la chose y est - avec « Prose (pour des Esseintes) » ou « Toast funèbre », et nous ne pouvons que leur donner raison, tant il est vrai que la thématique du paradis terrestre est commune aux trois poèmes. Il est d'autant plus nécessaire de savoir ce qu'était pour Mallarmé l'Eden – perdu, et peut-être aussi à retrouver – comme thème littéraire tant de fois abordé avant lui, qu'il s'inscrit discrètement dans la définition mallarméenne de la littérature sur son versant téléologique. En effet, l'homme n'écrit-il pas, selon Mallarmé, « pour avérer qu'on est bien là où l'on doit être⁽⁵⁾ [i.e. là où il y a notre séjour terrestre] »? Et c'est la poésie elle-même qui « doue ainsi d'authenticité notre séjour⁽⁶⁾ [terrestre, s'entend] ». Cela, nous ne sommes pas sans le savoir nous non plus. Mais, au lieu de suivre cette piste, exigeant un réexamen de la conception mallarméenne, qui hélas n'a jamais abouti à un énoncé complet, de l'au-delà dans le cas de l'homme en général, et de la postérité ou de l'héritage dans le cas particulier de l'artiste, mieux vaut nous borner à constater qu'avec le thème édénique on est en plein dans la problématique de l'écriture selon Mallarmé, et à considérer quelques-unes de ses implications, que le sonnet de 1871 nous aidera à expliciter.

*

Dans la première lettre connue à William Charles Bonaparte-Wyse, datée du 23 avril 1868, Mallarmé, évoquant son propre « état mauvais et passager dans lequel [il se] débat⁽⁷⁾ », promet à son correspondant de « chanter » ainsi, quand il aura connu lui-même un adoucissement attendu :

Thank Heaven, the Crisis

Is over at last⁽⁸⁾!

Dans ces quelques mots anglais, certains auront reconnu une citation

tronquée, mais exacte, de « For Annie » d'Edgar Poe, que Mallarmé fera connaître au public français quatre ans plus tard dans sa propre traduction. Or « For Annie » est avant tout, comme « Dans le Jardin », un poème de la convalescence qui, tout en laissant flou le sort du protagoniste – est-il mort, ou toujours en vie ? on ne peut le savoir –, dit l'apaisement des souffrances dans une invocation réitérée à la femme aimante et aimée. Le sonnet de Mallarmé ne constitue-t-il pas alors la preuve de sa promesse tenue, et une marque d'estime pleine de sollicitude, puisqu'il associe un ami enfin rétabli à son chant de délivrance en faisant de lui le protagoniste du poème? Mallarmé avait d'ailleurs pris soin de minimiser ses souffrances pour ne pas trop inquiéter son correspondant (dans la lettre du 23 avril 1868, il disait que son malaise n'était que « passager », ce qui est loin d'être vrai, vu son état réel qui allait atteindre la phase paroxystique en février 1869). Donc, un premier intertexte hors du corpus mallarméen, « For Annie » semble avoir déterminé d'avance la tonalité dans laquelle allait baigner le sonnet de 1871.

Un autre indice, mais négatif celui-là, qui invite à une lecture intertextuelle : l'auto-réflexivité du sonnet. Certes, « Dans le Jardin » est essentiellement descriptif à première vue, dans la mesure où l'encadrement paratextuel – le titre qui situe la scène racontée dans un espace circonscrit, une indication de date et de lieu au bas du texte – tend à faire du poème l'expression d'une chose réellement vue et entendue par l'auteur ; mais il n'en reflète pas moins son propre fonctionnement, puisque son système lexical recoupe celui d'autres textes du même auteur comme « Toast funèbre », et que plus d'un vocable sont générés – on s'en aperçoit dans une relecture rétroactive – à partir d'un élément matriciel que constitue le dernier mot du texte : le prénom qui confond en un seul personnage la protagoniste et la dédicataire du poème (« Ellen »). Car l'occurrence, par exemple, du mot quelque peu insolite de « pollen » au v. 11, ne se justifie

que comme rimant avec « Ellen » ; c'est pourquoi, afin d'atténuer l'arbitraire de son apparition à cet endroit précis du texte, il aura été nécessaire de l'étayer par une thématique florale qui ordonne son contexte immédiat (les deux tercets). Le « pollen » ne décrit donc aucune réalité référentielle, n'a de sens que dans le fonctionnement du sonnet auquel il concourt.

« Ellen » a partie liée, d'autre part, avec un autre mot qui, lui, est central non seulement comme thème, mais aussi parce qu'il est pratiquement au centre, ou au point de transition du sonnet (au dernier vers du second quatrain) : « Eden ». Or en tant que tels, « Eden » et « Ellen » ne sont liés que par une similitude graphico-phonétique – les deux mots se prononcent et s'écrivent de façon semblable, mais ne sont pas tout à fait homophones – et c'est la ténuité de ce lien, la faiblesse d'une telle motivation qui suscite l'envie d'aller chercher une justification ailleurs, moins dans la réalité extra-linguistique – une démarche pareille n'est guère adéquate à ce genre de texte affecté d'un fort coefficient d'auto-réflexivité – que dans un réseau d'intertextes, littéraires ou autres, auquel le toponyme aussi chargé de références culturelles (« l'Eden ») ramène sans cesse le lecteur averti. En effet, quand celui-ci arrive dans sa lecture linéaire à l'unique occurrence du mot « Eden » (v. 8), il ne manquera pas, rétroactivement, de reconnaître dans les « pommes » déjà rencontrées au v. 2 une allusion à peine voilée à l'Arbre-du-discernement-du-bien-et-du-mal (*Genèse*, 2 : 9, 16-17).

Le renvoi à la *Genèse* permet de rectifier, par la même occasion, la première interprétation plutôt référentielle du v. 2. On se souvient que le mot « appas » a été identifié ici même au « mamelon » comme un des éléments constitutifs du jardin paysager à l'anglaise. Mais ces « appas » ne seraient-ils pas liés, dans le contexte biblique ainsi rétabli, moins au jardin, fût-il confondu avec son hôtesse, qu'à cette hôtesse elle-même, à Eve responsable de l'acte primordial qui causa la perte du paradis et conséquemment l'entrée de la mort dans la Création ? Sous la poussée de

(106) -211 -

l'imagerie biblique, le lecteur commence à hésiter et à douter qu'il ait affaire à une dame aussi dévouée qu'il ne croyait : ce *locus amoenus*, planté d'arbres fruitiers et plaisamment fleuri n'est peut-être pas un simple reflet de toutes les vertus imaginables, mais comme les jardins magiques de la tradition occidentale (parmi tant d'autres, l'île de Calypso, dans l'*Odyssée*, le jardin d'Armide, dans *La Jérusalem délivrée* du Tasse, ou le « Bower of Bliss » dans *The Faerie Queene* d'Edmund Spenser), il peut abriter une tentatrice aussi redoutable que pleine de charmes. Les *appas* n'évoqueraient-ils pas alors, en même temps que l'attrait trouvé dans le jardin comme chez son hôtesse, un leurre, une amorce, ou un *appât*, comme Eve elle-même en a été un pour Adam ?

*

Mais l'intertextualité biblique ne va pas plus loin : Ellen n'est pas l'Eve de la Genèse. D'après la distribution actantielle des personnages dans le sonnet tout au moins, Ellen n'est pas la beauté tentatrice, bien au contraire, puisqu'elle y apparaît sous les traits d'une « épouse » soumise, peutêtre même éplorée (« tragique abandonnée ») mais qui, se reprenant, affronte courageusement « la Mort séduisant son Poëte », c'est-à-dire la Faucheuse guettant le moment propice pour lui ravir son mari bien-aimé. « Voilà pourquoi », affirme le texte, elle est aimée des « fleurs profondes de la terre », au point que pelouse, massifs, brise, calices, tout dans ce jardin des « délices » concourt à ramener sur les lèvres du convalescent le nom même d'Ellen qui conclut le poème. Fusion euphorique du jardin et de la femme aimante au « nom qui ravit les calices » : dans cette fusion sans le moindre soupcon d'ombre, la part de l'affinité graphico-phonétique entre « Ellen » et « Eden » n'est sûrement pas négligeable, mais une quasihomophonie ne constitue tout de même pas, à elle seule, un facteur pleinement satisfaisant pour faire admettre l'identification de la femme au jardin. La conjonction d'« Ellen » et d'« Eden » ne fait-elle pas partie d'un plus ample système associatif, qui dépasse le cadre du seul sonnet de 1871 ?

Il y a un nom particulièrement cher à Mallarmé dans ses lectures personnelles, qui, prononcé à la française, donne à Ellen un homophone parfait : il s'agit bien entendu de « Helen », une des inspiratrices d'Edgar Poe. Or, l'un des deux poèmes de l'Américain qui portent le même titre (« To Helen ») a pour décor un jardin nocturne où, au milieu de « mille roses⁽⁹⁾ » formant un « parterre, enchanté [...] par la poésie de [sa] présence⁽¹⁰⁾ », se détache celle qui porte ce nom fatidique pour l'auteur. Et dès que le regard de l'amoureux se fixe sur la dame « tout de blanc habillée⁽¹¹⁾ », la fusion se fait d'un coup, « les bancs de mousse et le méandre des sentiers, les fleurs heureuses et les gémissants arbres⁽¹²⁾ » disparaissant comme absorbés par Helen, tandis que toute la personne de celle-ci est réduite à « la divine lumière en [ses] yeux⁽¹³⁾ », comme si l'ange gardien était désormais tout yeux pour veiller sur son protégé.

Cependant, si « To Helen » de Poe est le texte matriciel qui a fourni un canevas au sonnet de Mallarmé, il n'en subsiste pas moins, nous objectera-t-on, des points sur lesquels les deux poèmes divergent et s'éloignent l'un de l'autre : les hommages à Helen constituent un *nocturne* baignant dans un clair de lune, alors que le sonnet relate une scène à laquelle l'auteur aurait assisté en plein midi ; à la position couchée (« à demi gisante⁽¹⁴⁾ ») de l'héroïne poesque s'oppose chez Mallarmé l'attitude plus naturelle dans le jardin de la « jeune dame » qui se tient debout. Cette double divergence peut s'expliquer, bien sûr, par la différence entre les circonstances « réelles » qui auraient été à l'origine de l'un et de l'autre poème, mais plus révélatrice est la façon dont ces écarts apparaissent comme la preuve d'un attachement conflictuel de Mallarmé à Poe, attachement qui marque en profondeur la *confrontation*, au sens fort d'affrontement, des deux textes ici mis en regard.

Car « To Helen » n'est pas l'intertexte du seul sonnet de 1871. Cinq

ans plus tôt, Mallarmé avait choisi de confronter son texte le plus représentatif de la crise (l'« Ouverture ancienne » d'Hérodiade) avec le même poème de Poe, dont la première tentative de traduction par lui date de 1860. Or, la musicalité de « To Helen », comme souvent chez Poe, repose en grande partie sur la technique de la répétition : les 1ère et 2º laisses de l'original (fondues en une seule dans la traduction de 1860) ont ceci de particulier que le même verbe « tombait » est répété quatre fois et conjugué dans toutes ses occurrences aux mêmes temps et personne grammaticaux, produisant ainsi des rimes internes ou des *leitmotive* lancinants. A l'inverse, la 4º laisse de l'« Ouverture ancienne » est caractérisée, dans sa syntaxe, par la pénurie des verbes, et sur le plan sémantique, par l'antonymie du verbe central par rapport au texte poesque : la réduction au minimum de l'élément verbal comme pivot de la syntaxe, contre la quadruple répétition d'un même verbe chez Poe; et le vecteur inversé quant au sens du mouvement – l'ascension chez Mallarmé (« s'élève »), contre la chute dans le texte de Poe (« tombait »). C'est donc contre Edgar Poe que Mallarmé avait construit son « Ouverture ancienne » ; il n'y a rien d'étonnant alors si l'affrontement s'est renouvelé avec le même intertexte qui avait fait la preuve de sa productivité comme modèle, car il avait permis de générer des textes aussi dissemblables que l'« Ouverture ancienne » et, comme le signalera Mallarmé dans les « Scolies » de l'édition définitive de ses Poèmes d'Edgar Poe (1888), « Le flambeau vivant » de Charles Baudelaire⁽¹⁵⁾.

Dès lors, la divergence de « Dans le Jardin » par rapport à son modèle est un indice qui, loin de nier le rôle générateur de « To Helen », tend plutôt à confirmer la solidité du lien entre les deux poèmes. Si « Dans le Jardin » prend le contre-pied du texte poesque dans la distribution posturale des personnages – « To Helen » met en scène un amoureux qui s'arrête « devant la grille du jardin⁽¹⁶⁾ » pour admirer sa dame « à demi gisante », tandis que chez Mallarmé l'héroïne reste debout, et veille sur le convalescent

dont sa « voix faible » laisse supposer qu'il garde encore le lit –, c'est que le sonnet de 1871 est construit, à travers cette interversion en chiasme des protagonistes, comme le négatif discret mais exact du texte poesque. « Tout de blanc habillée », l'image phosphorescente de Helen se découpe sur le fond noir de la nuit ; quant à l'hôtesse du jardin bien arrosé de soleil, elle est, du fait même qu'elle parle (à la différence de son homologue américaine qui reste muette), comme une parole incarnée, ou une allégorie de l'écriture, tant a été décisive l'inscription de son nom dans le poème pour inciter à une lecture intertextuelle de plus en plus élargie : Ellen se laisse lire comme une figure de l'acte d'écrire, qui fait que, dans l'imaginaire mallarméen, « l'homme poursuit noir sur blanc⁽¹⁷⁾ ».

*

L'intertextualité poesque ne se limite pas à la seule poésie ; le motif de la femme confondue avec le paysage (ou le jardin paysager) est également présent dans les textes narratifs de l'Américain. Une illustration éclatante en serait un conte fantastique intitulé « Eléonora » : au fond de « la Vallée du Gazon-Diapré⁽¹⁸⁾ » qui sert de décor à cette idylle serpentait, lit-on bien dans le texte, « une étroite et profonde rivière, plus brillante que tout ce qui n'était pas les yeux d'Eléonora⁽¹⁹⁾ » tandis que « leur [= des arbres] écorce était [...] plus polie que tout ce qui n'était pas les joues d'Eléonora⁽²⁰⁾ » et que la rivière faisait entendre « une mélodie berçante, plus divine que celle de la harpe d'Eole, plus douce que tout ce qui n'était pas la voix d'Eléonora⁽²¹⁾ ». Le charme de l'aimée se réfléchit dans le moindre détail d'un beau décor de verdure ; tout se passe comme si l'auteur cherchait à transposer en prose la veine poétique qu'il exploite de façon exemplaire dans le nocturne pour Helen.

Mais plus significatif encore dans le dialogue intertextuel avec le sonnet de Mallarmé est « Le Domaine d'Arnheim », texte hybride proprement inclassable : ni essai, parce qu'il comporte un minimum d'affabulation, ni

tout à fait fiction, si l'on pense à l'ébauche qu'il offre d'une théorie concernant les « jardins-paysages », il peut servir de relais entre les hommages à Ellen et le chant d'amour à Helen. Car « Le Domaine d'Arnheim » tient pour acquise, par le biais d'un exergue emprunté au poète anglais Giles Fletcher (1588-1623), l'identité de la femme et du jardin :

Le jardin était taillé comme une belle dame, Etendue et sommeillant voluptueusement, Et fermant ses paupières aux cieux ouverts⁽²²⁾.

L'affinité entre ce jardin et celui de Helen est si facilement perceptible que rien n'empêche de voir dans le premier une préfiguration du second : le lecteur, guidé par cette épigraphe, s'attendra donc tout naturellement à rencontrer une belle créature dans le parc privé, que le titre annonce comme le sujet même du texte qui lui est donné à lire. Mais son attente sera déçue : car de quoi s'agit-il, dans la partie descriptive du texte (le dernier tiers), sinon d'une vaste propriété aménagée avec tous les soins imaginables d'un jardinier-paysagiste hors du commun, mais où on ne croise personne en dehors des quelques visiteurs épisodiques ?

Le rapport intertextuel est, ici encore, de *renversement*: à cette vaste propriété qui n'est égayée par aucune présence féminine, répond le jardin d'Ellen qui ne fait qu'un avec son hôtesse. Mais celui-ci n'est pas une simple négation de celui-là, en ce sens que « Dans le Jardin » développe le topos de la fusion femme/jardin, déjà contenu dans l'épigraphe de son intertexte. Il ne faut pas oublier non plus, parce qu'il s'agit là d'un élément qui vient surdéterminer le dialogue entre les deux textes, qu'Ellison, le héros du « Domaine d'Arnheim », exploite le thème édénique pour développer sa théorie des jardins dans leurs relations avec la nature :

Admettons que l'immortalité terrestre de l'homme ait été l'intention première. Nous concevons dès lors un arrangement primitif de la surface de la terre approprié à cet état bienheureux de l'homme, état qui n'a pas été réalisé, mais qui a été préconçu. Les perturbations n'ont été que des préparatifs pour sa condition mortelle, conçue postérieurement⁽²³⁾.

C'est par cette distinction entre les deux états de l'humanité, avant et après la chute d'Adam, qu'Ellison tente d'expliquer le paradoxe selon lequel la nature, critérium de la beauté « dans tous les domaines de l'art⁽²⁴⁾ », présente des défauts, « doit être ennoblie ou idéalisée⁽²⁵⁾ » dès qu'il s'agit de « la composition du paysage(26) » : la nature est défectueuse dans la seule perspective humaine, elle n'a aucun défaut aux yeux de ceux qui auraient regagné l'état d'avant la chute (Poe ne parle pas d'Eden retrouvé, mais les « êtres, appartenant autrefois à l'humanité, invisibles maintenant pour elle(27) » et capables de reconnaître dans la nature « les immenses jardins-paysages des hémisphères (28) » semblent bien en être les habitants privilégiés). Et l'ambition d'Ellison dans la création, puis dans la jouissance d'un jardin de rêve, n'était-elle pas justement de (re)joindre ces bienheureux qui sont « des anges terrestres, doués d'un sentiment du beau raffiné par la mort⁽²⁹⁾ »? Dès lors, il est normal que, quand la visite d'Arnheim est racontée, son créateur ne soit plus de ce monde : c'est à cette condition seulement qu'il a enfin pu embrasser d'un regard aussi serein que possible, car venant du ciel par delà la vie et la mort, ce paradis artificiel, si artificiel qu'un lecteur d'aujourd'hui serait tenté d'y voir une de ces attractions d'un parc de loisirs avant la lettre, mais qui dans l'esprit d'Ellison était bien l'Eden retrouvé.

Ainsi le thème de l'Eden, essentiel dans la confrontation du jardin d'Ellen et de la propriété d'Ellison, fait-il apparaître que chez ce dernier le

(112) -205 -

séjour édénique est assimilé au monde supraterrestre, tandis que la jeune dame aimée des fleurs rejette l'au-delà comme étant un « faux Eden ». Estce à dire que le sonnet de Mallarmé s'inscrit en faux contre « Le Domaine d'Arnheim » ? Il semble que oui, si on s'en tient à l'interprétation du thème édénique, point sur lequel les deux textes divergent indéniablement. Mais dès que l'association est rétablie entre le charme féminin et le jardin, c'està-dire quand la femme évincée est de retour dans le domaine déserté, alors la différence apparaîtra beaucoup moins nette qu'on ne le croyait. Car rappelons-nous que « Le Domaine d'Arnheim » n'est pas un texte isolé; son défaut de personnages féminins est réparé par un autre texte du même genre : « Le Cottage Landor ». En effet, cette nouvelle, composée « pour faire pendant au *Domaine d'Arnheim*⁽³⁰⁾ », nous transporte dans une vallée illuminée par l'éclat du couchant, au fond de laquelle s'élève une maison d'habitation dont la riante figure féminine qui l'occupe n'est pas le moindre des attraits. La jeune femme joue un rôle visiblement compensateur ne serait-ce que pour contrebalancer la cartographie parfois lassante d'un parc aménagé comme une œuvre d'art, et le narrateur voit en elle « la perfection de la grâce naturelle, en antithèse avec l'artificielle(31) ».

La réaction du narrateur poussant à part soi un cri d'amour a de quoi déconcerter dans un texte qui est de l'aveu même de l'auteur purement descriptif (« ce travail n'ayant pas d'autre but que de donner une peinture détaillée de la résidence de M. Landor⁽³²⁾ »). Mais cet « *enthousiasme*⁽³³⁾ » exagérément lyrique n'a rien d'étonnant, puisque la jeune femme devant qui le narrateur reste pâmé d'admiration s'appelle – certains l'auront déjà compris – *Annie*. Peu importe que l'identité ne soit pas prouvée entre cette Annie et la dédicataire homonyme du poème « For Annie », qui le premier a été associé ici comme intertexte au sonnet de Mallarmé ; la rêverie onomastique ayant déjà fait la preuve de son aptitude à l'enchaînement associatif dans le dialogue intertextuel qui vient de nous occuper, il est difficile

(113)

de ne pas ajouter l'Annie du « Cottage Landor » à la série des noms qui va d'Ellen à Helen en passant par l'Eden, et de lire comme en filigrane dans l'exaltation du voyageur à la vue de l'hôtesse du Cottage Landor le monologue de l'amoureux qui voit en esprit « la lumière des yeux de [son] Annie⁽³⁴⁾ ».

« For Annie » face à « To Helen » : de part et d'autre, le salut d'un amoureux par l'aimée, et la focalisation sur les yeux de celle-ci. Ajoutez à cela l'identité possible, que la biographie d'Edgar Poe rend plus que probable, des deux jeunes femmes homonymes, l'Annie du poème sera conjuguée elle aussi avec un quelconque jardin, tout comme celle qui accueille le voyageur dans « Le Cottage Landor ». Or Mallarmé, à propos de « For Annie » qu'il appréciait plus qu'aucun autre poème du maître américain, a noté ses appréciations personnelles qui ne peuvent nous être indifférentes :

Voilà ce que, fermées désormais à la parole, proféreraient les lèvres, où se pose et demeure l'énigmatique sourire funèbre. [...] Si j'osais, une première fois avant de terminer ces notes, une seule! porter un jugement en mon propre nom, je dirais que la poésie de Poe n'est peut-être jamais autant allée hors de tout ce que nous savons, d'un rythme apaisé et lointain, que dans ce chant où se montre, sous un jour de convalescence, l'état d'un esprit aux premières heures de la mort. Triomphe de la délivrance avec besoin de se reprendre tout de suite à quelque chose, même les doux paradis terrestres regrettés: bercements par l'essor et de plus chères hésitations (35)!

A un poème qui laisse planer, on s'en souvient, une incertitude peutêtre intentionnelle sur l'état du narrateur dont il est difficile de savoir s'il est vivant ou mort, Mallarmé réagit avec une assurance inhabituelle, en faisant du convalescent « un esprit aux premières heures de la mort ». C'est

-203 -

dire que, dans l'entrelacement intertextuel du poème « Dans le Jardin », d'une part, et du « Domaine d'Arnheim » qui vient d'être mis en regard, d'autre part, le désaccord sur la situation de l'Eden s'avère moins certain qu'on ne le croyait : il est vrai qu'Ellison situait l'Eden dans l'au-delà, tandis que « Dans le Jardin » en fait un séjour des vivants, mais ce n'est plus une raison suffisante pour exclure toute autre possibilité de lecture. Et même, pris au dépourvu devant la remarque précitée de Mallarmé lui-même, le lecteur n'est-il pas presque forcé de relire « Dans le Jardin » à la lumière de « For Annie », cela d'autant plus que le second des deux poèmes avait joué un rôle décisif, on s'en souvient, dans la genèse du premier ? « Dans le Jardin » devient dès lors, de lumineux poème du séjour terrestre qu'il était, un texte plus complexe, pour le moins équivoque, qui laisse en suspens le dénouement heureux qu'à la première lecture on était en droit d'attendre. Le jardin d'Ellen n'est-il pas au fond une scène reflétée dans le regard, sinon d'« un esprit aux premières heures de la mort », du moins d'un malade potentiellement condamné? Ce n'est donc pas une simple douceur de vivre, ni une prescience uniformément noire de la mort. Irréductible à l'une ou à l'autre, « Dans le Jardin » porte, dissimulé derrière un premier message anodin adressé aux dédicataires immédiats, un autre effet de sens, généré ou rendu perceptible par une espèce de ricochet intertextuel, qu'en 1871 l'auteur s'était réservé pour lui tout seul, et devant l'émergence duquel le lecteur d'aujourd'hui commence à se douter que, là aussi, comme le disait Mallarmé à propos d'Edgar Poe, « la Mort triomphait dans cette voix étrange(36) ».

Notes

Lettre à Henri Cazalis du 3 mars 1871, in Mallarmé, Stéphane, Correspondance complète 1862-1871, suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898. Préface d'Yves Bonnefoy. Edition établie et annotée par Bertrand Marchal, coll.

(115)

- « Folio classique », Paris, Gallimard, 1995 (abréviation : Corr.), p. 496.
- (2) « Stéphane Mallarmé: "Dans le Jardin" », in French Studies, XXIX, octobre 1975. Repris in Austin, Lloyd James, Poetic principles and practice: Occasional papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- (3) Lettre à Frédéric Mistral, in Austin, Lloyd James, op. cit., p. 186.
- (4) A part l'article précité de Lloyd James Austin (en collaboration avec Eileen Holt), il n'y a guère que deux ouvrages qui s'y réfèrent : Gauthier, Michel, Mallarmé en clair ou L'obscurité poétique « vaincue mot par mot ». Saint-Genouph, Nizet, 1998 ; Ducros, Franc, Pour Mallarmé. Trois études : Toast funèbre/Le Tombeau de Charles Baudelaire/Un Coup de Dés. Saint-Maximin, Théétète, 1998.
- (5) « Villiers de l'Isle-Adam », in Mallarmé, Stéphane, Œuvres complètes II. Edition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2003 (abréviation : OC II), p. 23.
- (6) Réponse à l'enquête « Sur la poésie », in OC II, p. 657.
- (7) Corr., p. 382.
- (8) Corr., p. 383.
- (9) « Poëmes d'Edgar Poë [sic] : I. A Hélène ». Traduction de Stéphane Mallarmé, in La Renaissance Littéraire et Artistique, 29 juin 1872, p. 78.
- (10) *Ibid*.
- (11) Ibid.
- (12) Ibid.
- (13) Ibid.
- (14) Ibid.
- (15) Cf. *OC II*, pp. 782-783.
- (16) La Renaissance Littéraire et Artistique, 29 juin 1872, p. 78.
- (17) « L'Action restreinte », in OC II, p. 215.
- (18) « Eléonora », in Poe, Edgar Allan, Histoires grotesques et sérieuses. Préface de Sylvère Monod. Traduction de Charles Baudelaire. Notices et notes de Geneviève Bulli, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1978 (abréviation : HGS), p. 144.
- (19) Ibid., p. 145.
- (20) Ibid., p. 146.
- (21) Ibid., p. 147.
- (22) « Le Domaine d'Arnheim », in HGS, p. 204.
- (23) *Ibid.*, p. 213.

- (24) Ibid., p. 212.
- (25) *Ibid*.
- (26) *Ibid.*, p. 212 et p. 213.
- (27) Ibid., p. 214.
- (28) *Ibid*.
- (29) *Ibid*.
- (30) « Le Cottage Landor », in HGS, p. 229.
- (31) Ibid., p. 245. Nous soulignons.
- (32) Ibid., p. 248.
- (33) Ibid., p. 245.
- (34) « Poëmes d'Edgar Poë [sic] : III. Pour Annie ». Traduction de Stéphane Mallarmé, in *La Renaissance Littéraire et Artistique*, 20 juillet 1872, p. 102.
- (35) « Scolies » des Poèmes d'Edgar Poe, in OC II, p. 784.
- (36) « Le Tombeau d'Edgar Poe », in OC II, p. 727.