

d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniquement de reprendre notre bien : car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique¹⁵.

Musique si l'on veut, à condition de n'y pas voir une simple recherche phonétique mais, métaphoriquement, l'harmonie d'une parole idéale.

Après avoir ainsi dépouillé symboliquement toute une panoplie musicale, strictement référentielle, qui encombre quelques-uns de ses premiers poèmes (viole, flûte, mandore ou clavecin), Mallarmé découvre, au delà d'un vain jeu « d'inanité sonore »¹⁷, l'exigence d'une poésie qui mette en œuvre sa propre réflexion¹⁸ et surpasse ainsi l'exaltation mystérieuse de la musique, sa sœur obscure dans l'Idée :

L'écrit, envol *lacie* d'abstraction, reprend ses droits en face de la *chute des sons nus*¹⁹.

L'art du poète, en tout cas, ne relève plus d'un magistère prophétique ou social, et renvoie dos à dos réalistes et instrumentistes ; il n'est plus qu'un art d'écrire, rendu au silence du papier.

José Costa, 1985

TOAST FUNÈBRE¹

Écrit en hommage à celui qui fut reconnu, par Baudelaire et Mallarmé, comme un Maître, ce *Toast funèbre*, bien qu'il soit encore tributaire d'une certaine rhétorique — ou simplement lié par les conditions strictes de ses commanditaires² —, inaugure en quelque sorte la glorieuse série des *Tombeaux* et dépasse alors le cas personnel de Gautier pour énoncer le *Credo* poétique de Mallarmé.

Dès le premier vers est ainsi proclamé le caractère emblématique du destin de Gautier :

O de notre bonheur, toi, le fatal emblème !³

1. OC, 1470-1472 ; Noulet I, 378-387, II, 3-35 ; Mauron I, 84-86, II, 151-154, III, 180-181 ; Gengoux, 77-85 ; Davies I, 13-88 ; Fowle, 171-189 ; Delfel, 55-60 ; Goffin, 95-105 ; Cellier, 135-158 ; Richard, 246-247, 271 ; Chisholm, 58-62 ; Chadwick, 61-69 ; Walzer, 177-181 ; Cohn, 96-110 ; Lund, 124-128 ; Michaud, 99-103 ; A. Adam, « Pour l'interprétation de Mallarmé », *Mélanges D. Morlet*, Nizet, 1951, pp. 221-226 ; A.R. Chisholm, « A study of Mallarmé's *Toast funèbre* », *ULMLA*, n° 17, mai 1962, pp. 53-61 ; J.-Cl. Chevalier, « Quelques remarques sur le vocabulaire du *Toast funèbre* de St. Mallarmé », *CATIF*, n° 16, mars 1964, pp. 9-19 ; A. Fischler, « The ghost-making process in Mallarmé's "Le vierge, le vivace", *Toast funèbre*, and "Quand l'ombre menaça" », *Symposium*, winter 1966, vol. XX, pp. 306-320 ; J. Lawler, « Mallarmé and the "Monstre d'or" », *The language of French symbolism*, Princeton Univ. Press, 1969, pp. 3-20 ; Ll. J. Austin, « Mallarmé and Gautier : new light on *Toast funèbre* », *Mélanges H. J. Hunt*, Leicester Univ. Press, 1972, pp. 335-351 ; A. Gill, « Mallarmé's use of christian imagery for post-christian concepts », *Mélanges C.A. Hacker*, Oxford, 1973, pp. 72-88 ; A. Gill, « Mallarmé : "La vie et les œuvres" », *Colloque Mallarmé de Glasgow*, Nizet, 1975, pp. 135-149 ; P. Parker, « Mallarmé's *Toast funèbre* : some contexts and a reading », *ROR*, mars 1980, pp. 167-182.

2. Sur la genèse du poème, voir les OC, pp. 1470-1472.

3. Nous soulignons. Le possessif ne renvoie pas, comme la suite du poème le montrera, à la collectivité humaine, mais à la seule collectivité poétique.

16. *Ibid.*, pp. 367-368.

17. *Ibid.*, p. 68.

18. Cette réflexion est déjà à l'œuvre dans le jeu spéculaire de *Sainte*, comme l'a montré H. Staub.

19. OC, p. 385 (nous soulignons).

Mais, pour couper court à tout malentendu sur la nature de ce bonheur exemplaire, Mallarmé précise aussitôt les limites de son évocation du disparu ; dans un geste qui mime celui du prêtre au moment de l'élévation — où la coupe levée manifeste la présence réelle du Christ —, Mallarmé lève sa coupe, non pour (re)susciter la présence de Gautier, mais pour célébrer son absence :

Ne crois pas qu'au magique espoir du corridor
J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or !⁴

Dans cette élévation négative, la coupe vide manifeste l'absence de Gautier, en même temps que l'agonie d'un rêve doré, celui-là même qui fonde la liturgie eucharistique, miracle toujours renouvelé de la Présence réelle, prodige, « monstre » au sens étymologique du terme, et signe pour les hommes de la résurrection⁵. Mallarmé n'est pas prêtre, ni thaumaturge ; s'il

4. Nous soulignons.

5. Le vers 4, avec son « monstre d'or », a fait couler presque autant d'encre que le « ptyx » du sonnet en ix. H. Mondor (*Vie de Mallarmé*, p. 473) rapporte l'anecdote selon laquelle Heredia aurait expliqué le vers à Mallarmé qui prétendait ne pas le comprendre. Le monstre d'or serait ainsi pour Heredia, suivi en cela par plusieurs commentateurs, un motif d'orfèvrerie sur la coupe. J.-P. Richard y voit, lui, l'image de l'agonie solaire dans une coupe libatoire (alors que G. Davies, futur champion du symbolisme solaire, reste encore, dans son premier livre, fidèle à Heredia), et R. G. Cohn un symbole plus abstrait : « My cup, paraphrase-t-il, is void of all but the dazzling monstrous awareness of the Absurd, fatality ». Prolongeant cette interprétation, James Lawler, qui a consacré à l'expression tout un chapitre de son livre, y voit, plus qu'une simple image, le symbole de la poésie elle-même et de son glorieux mensonge, poésie souvent associée à l'image du verre (coupe ou miroir) vide, symbole du néant. Ll. J. Austin, enfin rappelle ces vers de *Songe d'hiver*, de Banville :

« Et je voyais s'emplir et se vider les coupes
Qu'ornaient des monstres d'or... »

Mais une source ne dispense pas d'une explication. Toutes les hypothèses que nous venons de citer, dans la mesure où elles ne réduisent pas l'émittive incriminée à une cheville décorative, sont, certes, plausibles. Trouvera-t-on notre interprétation liturgique un peu forcée ? Tout le passage a pourtant une évidente connotation religieuse, et le monstre de la coupe vide évoque « La chimère au rebout d'une illustre vaisselle » des *Voices d'Herodias*, vaisselle évidemment liturgique, dont la désaffectation révèle l'agonie de la religion. Toute l'œuvre trahit en effet une fascination de la liturgie catholique qui devait servir de modèle, dans des textes certes bien postérieurs à *Toast funèbre*, à une espèce de célébration poétique publique dont le poète fût, à l'égal du prêtre, l'officiant anonyme.

se donne des airs d'officiant, c'est pour cet ultime salut qui laisse en quelque sorte le rituel des Requiem, et ne promet pas d'autre liturgie que la célébration de l'œuvre.

Si le poème est à proprement parler un « toast funèbre », c'est que la langue poétique fonctionne comme cette élévation négative qui manifeste l'absence : la coupe vide, c'est aussi le nom de Gautier, et le poème entier, veufs de celui qu'ils nomment.

Il ne s'agit donc pas d'entretenir l'illusion d'une possible résurrection : ce serait là un salut de dément. Il y a beau temps, en effet, que Mallarmé ne croit plus au « magique espoir du corridor »⁶ ; Gautier — et Mallarmé est mieux placé que quiconque pour le savoir, qui doit chanter justement son absence — est tout entier dans son tombeau, comme Verlaine sera, lui, tout entier dans l'herbe.

Mais s'il est vrai que Mallarmé n'énonce jamais de loi fatale que pour mieux détacher une exception, la locution « si ce n'est que », par un tour familier de la syntaxe mallarméenne⁷, préserve, de cette destinée abolie par la mort, un reste glorieux : ce qui reste seul de Gautier, comme surgi du tombeau sur la trajectoire inverse du soleil couchant, c'est la gloire poétique, son œuvre⁸. La gloire de l'œuvre, à défaut de l'immortali-

6. Sur l'origine de cette image et de bien d'autres, dans le poème, voir la recension qu'a faite Ll. J. Austin des souvenirs possibles de Gautier.

7. Cf. *Victorinement fait...*, *Ses purs ongles...*, ou le *Coup de dés*.
8. Au refus de l'élévation religieuse succède l'élévation quasi solaire de la gloire de Gautier. On peut se demander si, là encore, le meilleur commentaire de ces vers ne se trouve pas dans telle page de *Catholicisme* où Mallarmé envisage le culte nouveau comme une espace de culte de la nature : le lever du soleil y remplacerait le rite catholique de l'élévation que le poète a justement récusé dans les premiers vers ; après avoir dit qu'il a voulu « accorder le songe à l'autel contre le tombeau », Mallarmé continue : « Plus, serait entonner le rituel et trahir, avec rutilance, le lever de soleil d'une chape d'officiant, en place que le desservant enguirlande d'encens, pour la masquer, une nudité de lieu. » (*OC*, p. 395).

On peut voir aussi dans ces vers une inversion de l'imagerie solaire des poèmes consacrés à la chevelure : alors que, dans ces poèmes, c'est l'extinction du soleil qui allume la torche de cheveux, c'est ici la torche qui s'éteint, symbole de la vie humaine, pour que se lève enfin le soleil de l'œuvre.

Sur cette image solaire, voir aussi G. Davies (pp. 26 sq.), L. Cellier (pp. 144 sq) et J.-P. Richard (p. 246) ; « l'heure commune et vile de la cendre » est pour G. Davies celle du coucher du soleil ; c'est la fin du monde pour A. Adam, suivi par L. Cellier.

lité personnelle, voilà le seul « orgueil » que le poète peut humainement concevoir, quand une humanité désemparée ne rêve que d'une éternité où l'opacité des corps mortels s'échapperait pour la transparence idéale de spectres radieux, de ces « corps glorieux » que promet la résurrection des morts.

Mallarmé oppose alors deux destins exemplaires, et deux deuils : celui d'un passant anonyme, qui n'a fait que passer sur la terre, et celui de Gautier⁹.

— L'homme de la foule, insensible à la poésie, devient pour les autres, en mourant, le héros dérisoire d'une espérance et d'une attente vaine de l'éternité, quand sa mort ne fait que creuser un trou de néant dans la brume : dans une espèce de dialogue cosmique¹⁰, la candidat malheureux à l'éternité, cet « Homme aboli de Jadis » qui porte l'espérance d'une humanité « hagarde », rencontre seulement le sarcasme d'un néant qui n'est que l'effet de son silence. Et devant ce tribunal du néant, l'homme n'est plus la promesse de son éternité, mais se trouve renvoyé à ses « Souvenirs d'horizon » : questionné sur la Terre, il ne peut même pas témoigner pour elle. Pour gagner l'immortalité, il a en effet joué le ciel contre la terre, et négligé ainsi « le devoir/Ideal que nous font les jardins de cet astre » ; son pari pascalien est un pari perdu :

L'espace a pour jouet le cri : « Je ne sais pas ! »

Ce « Je ne sais pas ! » qui résonne comme un aveu d'impuissance dans la nuit du néant annonce, négativement, la certitude positive que proclamera, dans la même atmosphère de deuil cosmique, le sonnet *Quand l'ombre menaçait* :

Oui, je sais qu'au lointain de cette nuit, la Terre

Jette d'un grand éclat l'insolite mystère,

Sous les siècles hideux qui l'obscurcissent moins.

9. Bien que, pour E. Noullet et G. Davies, « le vierge héros de l'attente posthume » désigne Gautier lui-même, la plupart des commentateurs, depuis A. Adam, sont d'accord pour voir dans ce passage une opposition entre Gautier et l'homme ordinaire qui n'est que l'un de « ces passants, fier, aveugle et muet ».

10. J.-P. Richard (p. 272), suivi par A. Fongaro (« Mallarmé et Victor Hugo », *RSH*, n° 120, oct.-déc. 1965, pp. 515-527), voit dans ce dialogue cosmique un souvenir des *Contemplations* (*Horror*, v. 31-42).

L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie
Roule dans cet ennui des feux vils pour témoins
Que s'est d'un astre en fête allumé le génie.

Pour avoir ainsi méconnu l'humble ou glorieux devoir terrestre, pour être resté aveugle et muet quand la nature entière commandait de voir et de parler, le passant obscur se dissout dans l'anonymat du néant.

— Au contraire, parce qu'il a su voir avec « un œil profond », et su évoquer par sa voix « Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom », Gautier survit, par delà la mort, dans une « agitation solennelle par l'air/De paroles » qui manifeste la présence d'une œuvre, comme « l'irascible vent des mots qu'il [l'homme de la foule] n'a pas dits » en manifestant l'absence. Ainsi, toute la destinée de Gautier, en exaltant l'idéal poétique, illustre-t-elle le dessein haut crié de démentir les vaines illusions d'une « foule hagarde » : à toute une espérance collective qui proclame

... Nous sommes

La triste opacité de nos spectres futurs.

Mallarmé répond, à travers l'exemple de Gautier, que

Le splendide génie éternel n'a pas d'ombre.

Il n'y a de survie que de l'œuvre, dans la mesure où l'on n'a pas été, comme l'homme de la foule, « fier, aveugle et muet », mais où l'on a su voir avec le regard de Gautier.

Voir avec le regard de Gautier, ce n'est pas se contenter de subir l'impression du dehors ; c'est ordonner, par la médiation du regard et du verbe, l'expérience immédiate et profuse de la nature. Si la poésie a pour champ la réalité, elle implique aussi, au sens propre, un « devoir idéal », celui de cueillir, par la grâce d'un « regard diaphane » sur la profusion du jardin réel, la fleur éternelle ou l'idée de fleur qui s'épanouit dans « le mystère d'un nom ».

Il y a, de ce point de vue, une parenté évidente d'inspiration entre *Toast funèbre* et la *Prose* pour des Essentes : à cette fleur que le regard isole « parmi l'heure et le rayon du jour » feront écho les fleurs démesurées qu'un « lucide contour » separe des jardins, tandis que le « devoir idéal », devenu le « nouveau devoir », trouvera son évidence dans une floraison triomphale :

Gloire du long désir, Idées

Tout en moi s'exaltait de voir

La famille des iridées

Surgir à ce nouveau devoir

Voir, ce n'est donc pas, pour le poète, se condamner au réalisme et à l'imitation servile de la nature, dans la mesure où le regard, comme le langage, n'est jamais la pure transparence, sans épaisseur, qui donne à voir les choses dans leur fraîcheur native, mais n'est, pour ainsi dire, que la pointe claire d'un cône d'ombre, le point de contact de la réalité extérieure et des structures mentales inconscientes. Si le regard, comme la langue, ont ainsi un envers obscur, on ne voit jamais que des paysages imaginaires. Dans une lettre à François Coppée, Mallarmé définissait ainsi le thème de son *Toast* :

... je veux chanter en rimes plates une des qualités glorieuses de Gautier : le don mystérieux de voir avec les yeux (ôtez mystérieux). Je chanterai le voyant, qui, placé dans ce monde, l'a regardé, ce qu'on ne fait pas¹¹.

Cette importance reconnue au regard de Gautier peut surprendre, si l'on n'y voit d'abord une conversion à la terre et le refus de tous les rêves d'outre-monde, si l'on ne découvre ensuite, entre le regard et la langue, cette connivence secrète par où ils sont l'un et l'autre instruments de l'Idée. Il est curieux de constater, sur ce point précis, que l'éloge mallarméen rejoint très largement celui de Baudelaire, qui écrivait à propos de Gautier :

Pour parler dignement de l'outil qui sert si bien cette passion du Beau, je veux dire de son style, il me faudrait jour de ressources pareilles, de cette connaissance de la langue qui n'est jamais en défaut, de ce magnifique dictionnaire dont les feuillets, remués par un souffle divin, s'ouvrent tout juste pour laisser jaillir le mot propre, le mot unique, enfin de ce sentiment de l'ordre qui met chaque trait et chaque touche à sa place naturelle et n'omet aucune nuance. Si l'on réfléchit qu'à cette merveilleuse faculté Gautier unit une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore, on comprendra qu'il puisse sans cesse, sans fatigue comme sans faute, définir l'attitude mystérieuse que les objets de la création tiennent devant le re-

11. OC, p. 1470.

gard de l'homme. Il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d'en faire un jeu de hasard. Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire¹².

Et encore, dans un autre article :

Homme doué d'une faculté unique, puissante comme la Fatalité, il a exprimé, sans effort, toutes les attitudes, tous les regards, toutes les couleurs qu'adopte la nature, ainsi que le sens intime contenu dans tous les objets qui s'offrent à la contemplation de l'œil humain.

Sa gloire est double et une en même temps. Pour lui l'idée et l'expression ne sont pas deux choses contradictoires qu'on ne peut accorder que par un grand effort ou par de lâches concessions. A lui seul peut-être il appartient de dire sans emphase : *Il n'y a pas d'idées inexprimables*¹³.

S'il est vrai que Gautier est resté en deçà de la conscience linguistique inaugurée par Mallarmé, il a su au moins prolonger par le verbe cette capacité à voir où se manifeste l'idéalité du regard, et permettre par là, en termes mallarméens, la transposition idéale d'un « fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole [...] pour qu'en émane [...] la notion pure »¹⁴, pour que la fleur ainsi nommée devienne « l'absente de tous bouquets »¹⁵ ; c'est ainsi que la Rose devient « pourpre ivre », et le *Lys* « grand calice clair » par la double magie du regard et du verbe. Dans le regard du poète, pour reprendre une formule de Gautier lui-même, « l'idéal a toujours son rayon »¹⁶.

La couleur édenique de l'évocation ne doit donc pas prêter à confusion : les « jardins de cet astre » ne sont pas les faux paradis des religions peureuses, et il n'y a pas d'autre « éden » que les « vrais bosquets » de notre séjour terrestre, sous le re-

12. *Théophile Gautier, Œuvres complètes* (Pléiade), Gallimard, 1961, pp. 689-690.

13. *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, *Ibid.*, p. 724.

14. OC, p. 368.

15. *Ibid.*

16. *A Claudius Popelin, Poésies complètes de Théophile Gautier*, tome III, Nizet, 1970, p. 202.

Pour apprécier le commentaire de Mallarmé sur l'inspiration florale de Gautier, on pourra se reporter, par exemple, au poème *Camélia et pâquerette*, *Ibid.*, p. 110.

gard diaphane du poète. Il y a ainsi quelque chose de la morale de *Candide* dans le dernier mouvement du *Toast funèbre*, dans la mesure où, à travers l'exaltation d'un regard qui distribue idéalement l'espace, Mallarmé définit, contre toute illusion, le seul devoir poétique — devoir « De vue et non de visions », comme le redira la *Prose* —, qui a la terre pour limite et la terre pour fin¹⁷.

Après l'exaltation, toute la fin du poème sonne ainsi comme un avertissement, dont le deuil présent mesure la solennité. C'est que l'illusion est une hydre toujours renée, et le devoir poétique se trouve toujours guetté par de multiples chimères, par cette « maladie d'idéalité »¹⁸ que Mallarmé résume en ce mot de « rêve » : ce rêve, peuplé de « monstres[s] d'or » et de « spectres futurs », est l'ennemi du poète, dans la mesure où il détourne dans des spéculations d'outrage-tombe la vocation terrestre de l'homme¹⁹. S'il est vrai, pour le poète, que vivre c'est voir et nommer, la mort, rendue à sa banalité, c'est simplement de « n'ouvrir pas les yeux sacrés et de se taire ». Et puisque seule survit une « agitation solennelle par l'air/De paroles », le tombeau de Gautier ne renferme que le « silence » de celui qui désormais se tait et la « nuit » de celui qui ne voit plus, car l'œuvre, elle, demeure, et la gloire.

Le *Toast funèbre* s'achève ainsi sur l'image du « sépulchre solide »²⁰ de Gautier, sépulchre qui n'enferme — dérisoire capture — que le silence et la nuit pour que rayonne, à l'égal du « pur soleil mortel », la pure parole de l'œuvre.

17. On réduit souvent la portée de *Candide* à une morale égoïste en faisant comme si Voltaire avait écrit : « Il faut cultiver son jardin ». La conclusion véritable, avec son possessif collectif (« notre jardin ») qui ne peut renvoyer au sujet impersonnel, désigne ce jardin comme le bien commun par excellence : la terre.

18. *OC*, p. 440.

19. Le « Poète pur », chantre d'un éden qu'il préserve contre le rêve, fait ainsi figure d'archange laïc interdisant le seul du paradis terrestre au dragon religieux.

20. Pour L. Cellier, qui lit dans le premier vers une apostrophe au tombeau plutôt qu'à Gautier lui-même, le poème s'ouvre et se ferme sur la vision du sépulchre. Mais cette apostrophe au tombeau suppose un bien improbable changement de destinataire dans les vers 2-6, où Mallarmé s'adresse manifestement à Gautier :

* Ton apparition ne va pas me suffire :
Car je l'ai mis, moi-même, en un lieu de porphyre ».

PROSE¹

Prose est, avec le sonnet en -ix, le poème le plus souvent commenté de Mallarmé, et celui qui supporte les interprétations les plus différentes, quand elles ne sont pas carrément opposées. C'est que la difficulté en quelque sorte intrinsèque du poème se double d'une difficulté surajoutée sous la forme de

1. *OC*, 1472-1474 : Noullet I, 412-421, II, 97-129 ; Mauron I, 87-91, II, 155-159 ; Gengoux, 25-43 ; Fowlie, 192-209 ; Chassé, 167-184 ; Delfel, 60-63 ; Goffin, 107-138, 175-183, 185-195 ; Cellier, 177-183 ; Richard, 400-403 et *passim* ; Chisholm, 37-51 ; Chadwick, 75-88 ; Walzer, 189-194 ; Cohn, 240-260 ; Lund, 136-140 ; Michaud, 124-129 ; Verdin, 181-206 ; Ll. J. Austin, « Mallarmé, Huysmans et la *Prose* pour des Essenties », *RHLE*, avril-juin 1954, pp. 145-183 ; *id.*, « Du nouveau sur la *Prose* pour des Essenties de Mallarmé », *MF*, 1^o janv. 1955, pp. 84-104 ; D. Boulay, *L'obscurité esthétique de Mallarmé et la *Prose* pour des Essenties*, Nizet, 1973 (1960) ; G. Poullet, « La *Prose* de Mallarmé », *Les Métamorphoses du cercle*, Flammarion, 1979 (1961), pp. 439-457 ; J. Douchin, « La *Prose* pour des Essenties ou l'examen de conscience de Mallarmé », *RSH*, juillet-sept. 1963, pp. 383-400 ; D. J. Mossop, « Mallarmé's *Prose* pour des Essenties », *FS*, 18, 1964, pp. 123-135 ; Ll. J. Austin, « Mallarmé and the *Prose* pour des Essenties », *FMLS*, juil. 1966, pp. 197-213 ; O. Dumas, « Mallarmé, Platon et la *Prose* pour des Essenties », *RSH*, avril-juin 1967, pp. 239-257 ; J. Duchesne-Guillemin, « Sur la *Prose* », *Synthèses*, déc. 1967-janv. 1968, pp. 57-60 ; D. J. Mossop, *Pure Poetry*, Oxford Univ. Press, 1971, pp. 156-166 ; J.-P. Verhoeft, « Anciens et modernes devant la *Prose* pour des Essenties », *RHLE*, mars-avril 1971, pp. 226-246 ; J.-L. Backès, *Poésies de Mallarmé*, Hachette, 1973, pp. 38-42 ; M. Takahashi, « De la *Prose* (pour des Essenties) de Mallarmé », *ELLF*, n^o 22, 1973, pp. 100-117 ; K. Stierle, « Position and negation in Mallarmé's *Prose* pour des Essenties », *YFS*, n^o 54, 1977, pp. 96-117 ; R. Giroux, *Désir de synthèse chez Mallarmé*, Sherbrooke : Naaman, 1978, pp. 144-195 ; M. Bowie, *Mallarmé and the art of being difficult*, Cambridge Univ. Press, 1978, pp. 19-89 ; M. C. Olds, « Desire seeking expression : Mallarmé's *Prose* pour des Essenties », *DAL*, vol. 41, n^o 4, oct. 1980, pp. 1630 A-1631 A (résumé de thèse). Toutes les interprétations antérieures à 1954 sont recensées et analysées par Ll. J. Austin dans son premier article.