

Le (dé)montage de la Fiction : la révélation moderne de Mallarmé

par

Patrick Thériault

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Université de Montréal

et

École doctorale des langages et des cultures

Université Michel de Montaigne (Bordeaux 3)

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal
en vue de l'obtention du grade de Philosophiæ Doctor (Ph.D.)
en littératures de langue française
et à**

**l'Université Michel de Montaigne en vue de l'obtention du grade de Docteur
(Ph.D.) en littératures française, francophones et comparée**

mars, 2007

©Patrick Thériault, 2007



PG

35

U54

2007

V.021

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Page d'identification du jury

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

et

Département, École, Faculté ou Laboratoire
Nom de l'institution française

Cette thèse intitulée

Le (dé)montage de la Friction : la révélation
moderne de Mallarmé

présentée et soutenue à l'Université de Montréal (ou à l'institution française) par:

Patrick Thériault

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Président-rapporteur
et membre du jury

Mme Lucie Bourassa
Nom, titre, Département, Institution

Directeur de recherche
(Université de Montréal)

Mme Ginette Michaud
Nom, titre, Département, Institution

Codirecteur
(Université de Montréal)

Nom, titre, Département, Institution

Directeur de recherche
(Institution française)

M. Dominique Rabaté
Nom, titre, Département, Institution

Codirecteur
(Institution française)

M. Eric Benoit
Nom, titre, Département, Institution

Membre du jury

Nom, titre, Département, Institution

Examineur externe

M. Jean-Michel Rabaté
Nom, titre, Département, Institution

Représentant du doyen
de la FES

Nom, titre, Département, Institution

Résumé

La présente analyse s'inspire de l'interprétation que Pierre Bourdieu a proposée du texte mallarméen. Cette interprétation fait saillir la critique de l'idéal que suggère chez Mallarmé le terme de « Fiction », en y reconnaissant une dénonciation « impie » de l'économie de la croyance sur laquelle repose le jeu littéraire et, plus largement, le jeu social. Nous postulons que cette critique motive l'énonciation réputée obscure de Mallarmé : le poète serait conduit à favoriser un tel type d'énonciation parce qu'il ne pourrait exprimer « en clair », sans pour autant la nier, la vérité selon laquelle le discours littéraire et les différents discours sociaux (théologie, économie, politique, etc.) ne procèdent d'aucune valeur transcendante.

Notre hypothèse est que le texte mallarméen non seulement répond à cette double contrainte mais la place au cœur de son jeu. Son motif caractéristique consisterait tout à la fois à « monter » et « démonter » la Fiction, à énoncer et dénoncer la structure représentationnelle de la vérité. Nous proposons à ce titre de concevoir le texte mallarméen dans la perspective fantasmatique et d'après l'articulation symbolique ambiguë d'une « révélation » qui découvrirait et recouvrirait en même temps la réalité ou le réel de la « chose ». Cette « révélation » serait radicalement moderne, en ce qu'elle ne révélerait rien d'autre que le « rien » ou le « presque rien » du langage, c'est-à-dire le primat du symbolique, tout en présentant un caractère résolument ancien, en ce qu'elle renouerait avec un imaginaire d'inspiration mystérique et se soutiendrait de procédés rhétorico-pragmatiques qu'on peut qualifier, par référence à la ritualité gréco-romaine, d'initiatiques.

Le questionnement qui se remarque au pli de cette « révélation » et qui guide notre analyse est le suivant : au nom de quoi peut-on encore donner créance aux différents discours qui étayent et constituent la réalité commune dès lors qu'on admet que ceux-ci sont infondés ontologiquement, donc purement fictifs ? Autrement dit, en termes plus spécifiquement mallarméens, en quoi peut-on reconnaître le sens de la littérature dès lors qu'on la « sait » en rupture de lien avec l'idéal ? Nous délinéons une piste de réponse en nous appuyant sur la théorie de la jouissance élaborée par Jacques Lacan. Nous sommes amené par ce biais à penser l'obscurité, qu'on associe également au discours lacanien, par rapport à un « savoir » négatif sur la Loi comparable à la critique mallarméenne de la Fiction. Le texte de Mallarmé, mais aussi sa *persona* d'auteur (dont nous trouvons par là même à justifier certains de ces prédicats traditionnels, notamment ceux qui la rapprochent de la figure du grand prêtre ou du grand initié) conditionneraient une « pratique » interprétative qui, en instituant un rapport au sens marqué par la prégnance du désir, viserait à ouvrir le lecteur à ce « savoir » négatif.

Mots clés

Modernité, herméneutique, obscurité, secret, Lacan, jouissance, oracle, mythologie, *Les Dieux antiques*, *Salut*.

Abstract

This analysis draws on Pierre Bourdieu's interpretation of the Mallarmean text. This interpretation brings to the fore the critique of the ideal underlying Mallarmé's use of the term "Fiction." It does so in equating this critique with an « impious » denunciation of the economy of belief on which rests the literary play and, more broadly, the social play. We postulate that this critique explains Mallarmé's notoriously obscure enunciation: because he can neither negate nor express with clarity the truth according to which literary discourse and the different social discourses (theological, economic, political, etc.) do not have any transcendental foundation, the poet is led to privilege such an enunciation.

Our hypothesis is that the Mallarmean text not only responds to this double constraint, it puts it at its very center. Its characteristic motive consists in both "constructing" and "deconstructing" the Fiction, enunciating and denouncing the representational structure of truth. As such, we suggest apprehending the Mallarmean text from the fantasmatic perspective and the ambiguous symbolic articulation of a "revelation," which simultaneously veils and unveils the reality or the real of the "thing." This "revelation" is radically modern because it reveals nothing other than the "nothing" or the "almost nothing" of language, that is the primacy of the symbolic, while presenting a resolutely ancient outlook reviving a mysterically-inspired imaginary and drawing on rhetoric and pragmatic devices, which could be referred to—borrowing on the language of Greco-Roman ritual—as initiatory.

The question emerging in this "revelation" and underlying our analysis is the following: how is it possible to lend credibility to different discourses constituting our common reality once we admit that the latter are not ontologically grounded and,

as such, entirely fictive? Put in more Mallarmean terms: how is it possible to find any sense in literature once we “know” about its rupture with the ideal? In order to delineate an answer to this problem, we draw on Lacan’s theory of “*jouissance*”. This endeavor leads us to reflect on the obscurity also associated with Lacanian discourse against the background of a negative “knowledge” of the Law, which is similar to the Mallarmean critique of Fiction. In arousing and frustrating desire, Mallarmé’s text, as well as his *persona* as author (whose traditional predicates, some of which are analogous to the figure of the high priest or the grand initiate, we thereby acknowledge) incites an interpretative “practice” that initiates the reader to this negative “knowledge.”

Key words

Modernity, hermeneutics, obscurity, secrecy, Lacan, *jouissance*, oracle, mythology, *Les Dieux antiques*, *Salut*.

LE (DÉ)MONTAGE DE LA FICTION : LA RÉVÉLATION MODERNE DE MALLARMÉ

| | |
|---|-----|
| LE (DÉ)MONTAGE DE LA FICTION (à partir de Bourdieu)..... | 1 |
| 1. LA RÉVÉLATION DE LA FICTION : PRATIQUE DU SENS ET ÉCONOMIE DU DÉSIR CHEZ MALLARMÉ | 32 |
| 1.1 La Fiction : l'économie de <i>rien</i> | 33 |
| 1.2 La noyade des sirènes : désir et référence..... | 37 |
| 1.2.1 L'« aspiration océanique »..... | 37 |
| 1.2.2 Vers l'origine..... | 40 |
| 1.2.3 <i>À l'envers</i> de la représentation : la jouissance de l'Autre..... | 47 |
| 1.2.4 Commencer en queue de poisson..... | 56 |
| 1.3 « Divers / Amis » : désir et subjectivité..... | 62 |
| 1.3.1 D'un salut circonstanciel à une poétique générale de l'adresse..... | 62 |
| 1.3.2 Contracter l'amitié..... | 74 |
| 1.3.3 Amis et admis : obscurité et imaginaire..... | 88 |
| 1.3.4 La pro-vocation au salut..... | 100 |
| 1.3.5 Expérience du même et expérience de l'étranger..... | 108 |
| 1.3.6 Ce que le poète « sait »..... | 116 |
| 1.4 <i>De quoi ça retourne</i> : le sens de l'écriture et de la lecture..... | 129 |
| 2. THÉORIE DE LA FICTION ET FICTION DE LA THÉORIE : LA TRAME SECRÈTE DES <i>DIEUX ANTIQUES</i> | 138 |
| 2.1 <i>Peut-être</i> , la Fiction..... | 138 |
| 2.2 <i>Les Dieux antiques</i> : un exposé scientifique..... | 142 |
| 2.2.1 La science en jeu..... | 148 |
| 2.2.2 Trame et théorie : la <i>reprise</i> du traducteur..... | 158 |
| 2.3 Le « doute du Jeu suprême »..... | 170 |
| 2.4 L'avant-propos : la scène de la dette..... | 176 |
| 2.5 « Müller » : un nom malpropre..... | 182 |
| 2.6 Le petit mythe du traducteur..... | 188 |
| 2.7 La lettre volée..... | 197 |

| | | |
|-----|--|-----|
| 2.8 | Le « legs ambigu »..... | 219 |
| | APPENDICE : l' <i>Ode secrète</i> de Valéry (à Mallarmé)..... | 227 |
| 3. | MALLARMÉ <i>BIFRONS</i> : LE SUJET DE LA RÉVÉLATION..... | 235 |
| 3.1 | Subjectivité et écriture : <i>point de fuite</i> | 248 |
| 3.2 | L'intelligence de la gloire : Mallarmé et le secret du Livre..... | 266 |
| | 3.2.1 Le sujet du Livre..... | 272 |
| | 3.2.2 L'adresse de l'épistolier : l'économie mallarméenne de la lettre..... | 281 |
| | 3.2.3 La lettre « autobiographique »..... | 297 |
| 3.3 | L'oracle mallarméen : la « suspension fatidique » du sens..... | 313 |
| | 3.3.1 La question de l'Autre..... | 317 |
| | 3.3.2 Révéler le Langage..... | 326 |
| | 3.3.3 Le compromis oraculaire : la suggestion..... | 334 |
| | 3.3.4 Ouverture oraculaire : les enjeux pragmatiques de l'énonciation mallarméenne..... | 350 |
| | 3.3.4.1 L'effet « impersonnel »..... | 353 |
| | 3.3.4.2 L'effet « formulaire »..... | 372 |
| | CAS DE FIGURE, CAS DE FICTION : LE TEXTE MALLARMÉEN ET L'INTERPRÉTATION..... | 403 |
| | BIBLIOGRAPHIE..... | 430 |

Remerciements

Au seuil de cette thèse, seul un sentiment de retenue polie inspiré par son sujet, Mallarmé, et l'espoir qu'une forme ou une autre de « suggestion » puisse pourvoir à l'essentiel peuvent me convaincre de céder à l'usage et de tenter de fixer dans l'insuffisance de quelques mots toute la reconnaissance que j'ai pour ceux qui l'ont rendue possible : en premier lieu, mes codirecteurs Mme Ginette Michaud et M. Dominique Rabaté, professeurs de haut vol et judicieux conseillers qui ont eu la générosité de guider avec rigueur et attention ma réflexion, tout en me laissant le temps et la liberté de penser un problème qui me fut longtemps, à moi-même, mystérieux ; en deuxième lieu, M. Éric Benoit et M. Michel Pierssens, professeurs exceptionnels que j'ai eu la chance de rencontrer au cours de mon programme de doctorat et qui, par leur enseignement, leur intelligence et leur érudition, ont vivement stimulé mon travail ; enfin, à différents titres, mon ancien professeur et maître de sagesse Maxime Allard, ma sœur Barbara Thériault, mes parents Carole Ouellet et Marcel Thériault, de même que mes nombreux amis. Que soient également remerciés, pour leur soutien financier et logistique, les organismes subventionnaires liés aux gouvernements du Québec, de la France et du Canada.

Le (dé)montage de la Fiction (à partir de Bourdieu)

Artifice que *la réalité*, bon à fixer l'intellect
moyen entre les mirages d'un fait : mais elle
repose par cela même sur quelque universelle
entente.

— Stéphane Mallarmé¹

Quelle représentation ! le monde y tient [...]

— Stéphane Mallarmé (II, 201)

Même si elles sont pour la plupart tardives, les références à Mallarmé qui interviennent dans les travaux de Pierre Bourdieu induisent à penser que la dette du sociologue à l'endroit du poète est considérable. À la fin de la deuxième partie des *Règles de l'art*, comme en introduction des *Méditations pascaliennes*², notamment, elles témoignent d'une avancée théorique de première importance, qui informe et infléchit dans un sens nouveau une problématique cardinale de l'analyse bourdieusienne du fait littéraire moderne, à savoir la reconnaissance ou la non-reconnaissance par l'écrivain de l'économie institutionnelle qui détermine, en l'absence de tout critère transcendantal, la valeur de son art. Le sociologue revient sur les motifs de cette avancée théorique :

Quant à la prise de conscience de la logique du jeu en tant que tel, et de l'*illusio* qui est à son fondement, j'ai longtemps cru qu'elle était exclue, en quelque sorte, par définition, du fait que cette lucidité ferait de l'entreprise littéraire ou artistique une mystification cynique, ou une supercherie consciente. Cela jusqu'à ce que je vienne à lire vraiment un texte de Mallarmé qui exprime bien, quoique de manière fort obscure, et la vérité objective de la littérature comme

¹ *Œuvres complètes*, t. II, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 76. Sauf exception, les emprunts à Mallarmé renvoient à cette édition, dont le premier tome, également préparé par Bertrand Marchal, a paru en 1998. Pour faciliter la lecture, nous nous limitons à indiquer, entre parenthèses et dans le corps du texte, le numéro du tome en chiffres romains (I, II) et celui de la ou les pages du passage auquel il est fait référence.

² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1998, p. 450-455 ; *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, « Liber », 1997, p. 15.

fiction fondée dans la croyance collective, et le droit que nous avons de sauver, envers et contre toute espèce d'objectivation, le plaisir littéraire³.

À partir du cas Mallarmé, Bourdieu enregistre en somme deux faits : d'une part, l'écrivain peut avoir conscience de la facticité de la littérature sans nécessairement renoncer à sa pratique ; d'autre part, et c'est la raison pour laquelle il en est ainsi, la littérature comporte en elle-même une motivation qui est irréductible à la déflation ontologique impliquée par la critique sociologique : elle est source de *jouissance* pour l'écrivain et le lecteur, qui peuvent dès lors se rassurer en affirmant — par une affirmation ayant en quelque sorte valeur de *cogito* esthétique — « oui, la littérature existe, puisque j'en *jouis*⁴ ».

Le texte qui est à l'origine de ce double constat est *La Musique et les Lettres*, dans lequel Bourdieu découpe et met en valeur le passage relatif au « démontage impie de la fiction » :

Strictement j'envisage, écartés vos folios d'études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée. Ainsi toute industrie a-t-elle failli à la fabrication du bonheur, que l'agencement ne s'en trouve à portée : je connais des instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire.

Autre chose... ce semble que l'épars frémissent d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose.

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarter cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela —

À un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes — éperdument les

³ *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 450. Bourdieu a également publié la section dans laquelle se trouve ce passage, ainsi que les quelques autres que nous citons tout juste après, sous la forme d'un article : « Le démontage impie de la fiction : l'esthétique négative de Stéphane Mallarmé », dans *Literature, Culture, and Society in the Modern Age*, Edward J. Brown (éd.), Stanford, Department of Slavic Languages and Literature, « Stanford Slavic Studies », 1991, p. 145-150.

⁴ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 454.

détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires. (II, 67⁵)

Si pour Bourdieu ce passage a l'effet d'une révélation, l'interprétation qu'il en donne représente en retour l'une des contributions les plus précieuses qu'on ait apportées au champ des études mallarméennes ces vingt dernières années⁶. C'est aussi l'une des plus audacieuses, car elle met en évidence un geste d'écriture pour le moins critiquable au plan éthique : celui d'un auteur qui, d'une main, « ruine le sacré poétique et le mythe automystificateur de la création d'un objet transcendant⁷ » et qui, de l'autre, semble donner à fond dans le culte de l'absolu. L'interprétation de Bourdieu est elle-même impie : si elle donne visibilité au penseur lucide qu'il est aujourd'hui courant de reconnaître en Mallarmé, elle ressuscite en même temps des annales de l'histoire littéraire certains traits du poète mystificateur auquel de nombreux contemporains l'ont identifié.

Cette interprétation a toutefois l'originalité de rompre avec le discours polémique et de rattacher la « face d'ombre » de la lucidité mallarméenne, pour reprendre l'expression de Sartre, à un fait de structure. Pour Bourdieu, en effet, ce sont d'abord les déterminations dont le poète est l'objet au plan institutionnel qui expliquent sa duplicité, et qui le placent dans la posture inconfortable d'un *double bind* où il ne peut pas ne pas tirer le voile sur le « mécanisme » littéraire (pour manifester qu'il n'est pas dupe de son propre jeu), tout en restant désireux, à titre d'écrivain, de mettre à profit ce mécanisme (pour jouir de la fiction). Comme tel, le cas Mallarmé trahit les contradictions épistémiques et éthiques auxquelles la

⁵ À la suite de l'énoncé « En vue qu'une attirance supérieure [...] », Mallarmé renvoie à une note : « Pyrotechnique non moins que métaphysique, ce point de vue ; mais un feu d'artifice, à la haute et à l'exemple de la pensée, épanouit la réjouissance idéale » (II, 76). L'italique est de Mallarmé.

⁶ Parmi les travaux consacrés à Mallarmé et inspirés par les recherches de Bourdieu, soulignons d'emblée, avant de les citer en détail, ceux de Pascal Durand, auxquels nous sommes redevable à plusieurs égards.

⁷ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 452.

littérature est confrontée en régime de modernité. Ces contradictions placent l'auteur devant deux options : ou le déni de la facticité de la littérature, c'est-à-dire l'ignorance (feinte ou alors éminemment naïve) de sa conventionnalité, au profit généralement de l'adoption de tel ou tel discours de l'essence — et la modernité, en la matière, a su engendrer un lot considérable de discours potentiellement justificateurs ; ou, à l'inverse, l'assomption de la réalité institutionnelle, humaine, trop humaine, du fait culturel, auquel cas l'auteur reconnaît les « règles de l'art », au risque d'abandonner une vocation qu'il découvre n'avoir plus grand-chose d'inspiré et de transcendant.

Mallarmé permet de saisir cette alternative dans le mouvement même où il essaie de la déjouer. S'il choisit de dénoncer le « rien » à partir duquel s'échafaude le discours littéraire, ce n'est jamais que sous le mode de la dénégation, c'est-à-dire, selon le jugement du sociologue, « dans des formes telles qu'il ne le livre pas, puisqu'il n'a à peu près aucune chance d'être réellement entendu⁸ ». Sans doute est-il exagéré d'affirmer que le texte mallarméen (Bourdieu fait exclusivement référence à la prose) n'est pas « réellement » compréhensible. Cependant, force est d'admettre que quelque chose dans ce texte complique un tant soit peu sa lisibilité, et le complique de telle sorte qu'on ne puisse y lire noir sur blanc la vérité scandaleuse de la fiction. Cette finalité ressort d'ailleurs assez clairement de certains passages métadiscursifs des *Divagations* où l'énonciateur mallarméen manifeste son peu d'intérêt à faire le jour sur le « central rien » de la littérature, en excipant du préjudice que cela pourrait causer à lui-même ou à son lecteur. L'exemple le plus convaincant, à ce chapitre, est fourni par le passage de *La Musique et les Lettres* où le poète avoue qu'il « répugn[e] à opérer, en public, le démontage impie de la fiction

⁸ *Ibid.*, p. 455.

et conséquemment du mécanisme littéraire ». Les énoncés de semblable nature qui apparaissent çà et là dans sa prose critique se donnent sous la forme d'incises plus ou moins longues, sur le modèle de ceux-ci :

[...] n'est-ce, moi, tendre trop haut la tête [...] que d'interroger jusque-là le mystère. (II, 99-100)

Le sot bavarde sans rien dire, et errer de même à l'exclusion d'un goût notoire pour la prolixité et précisément afin de ne pas exprimer quelque chose, représente un cas spécial, qui aura été le mien : je m'exhibe en l'exception de ce ridicule. Cela ne convient pas même de dénoncer par un verbiage le fonctionnement du redoutable Fléau omnipotent.. (II, 165)

À plus vouloir, on perd sa force qui gît dans l'obscur des considérants tus sitôt que divulgués à demi, où la pensée se réfugie, or décréter abject un milieu de sublime nature, parce que l'époque nous le montra dégradé : non, je m'y sentirais trop riche en regrets de ce dont il restait beau et point sacrilège de simplement suggérer la splendeur. (II, 180)

Le nuage autour exprès : que préciser.. Plus, serait entonner le rituel et trahir, avec rutilance, le lever du soleil d'une chape d'officiant, en place que le desservant enguirlande d'encens, pour la masquer, une nudité de lieu. (II, 242)

La pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale : mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de la monnaie ! Avec quel désordre se cherche cela, autour de nous et que peu compris ! Il me gêne presque de proférer ces vérités impliquant de nets, prodigieux transferts de songe, ainsi, cursivement et à perte. (II, 251)

[...] je l'énonce ici et peut-être personnellement me suis-je complu à le marquer par des essais, dans une mesure qui a outrepassé l'aptitude à en jouir par mes contemporains. (II, 251)

De tels énoncés thématisent ce que le discours des *Divagations*, de façon générale, semble s'appliquer à faire : dire, tout en ne la disant pas, la vacuité ontologique de la Fiction. Le titre sous lequel Mallarmé réunit ses proses critiques semble d'ailleurs, en lui-même, indicatif de cette fonction énonciative.

L'interprétation de Bourdieu n'a pas seulement l'avantage d'expliquer la question du style « obscur » des *Divagations* sur ces bases structurelles ou institutionnelles, elle permet aussi de reconsidérer objectivement, en faisant saillir la part de vérité qu'il supporte, un type de personnage auquel on a longtemps associé, soit pour la condamner, soit pour la vénérer, la figure de Mallarmé : celui du « grand initié ». Il est vrai que si l'enjeu du discours réside ici dans un certain savoir relatif à la nature même de ce discours, et plus fondamentalement à la nature de la

discursivité, il est normal que l'énonciateur qui compromet la lisibilité de son texte, en laissant par là même croire qu'il y a « *autre chose* » qu'il ne révèle pas, apparaisse sous les traits d'un tel personnage. Ceci ne signifie toutefois pas qu'il soit légitimé d'agir ainsi, comme le suggère le jugement réprobateur que Bourdieu prononce finalement à l'égard du poète et de son choix d'énonciation consistant à mi-dire, plutôt qu'à dire, la vérité de la fiction :

La solution de Mallarmé apporte à la question de savoir s'il faut énoncer — ce qui, en ce cas, revient à dénoncer — les mécanismes constitutifs des jeux sociaux les plus entourés de prestiges et de mystères, comme ceux de l'art, de la littérature, de la science, du droit ou de la philosophie, et dépositaires des valeurs communément tenues pour les plus sacrées, les plus universelles, est moins satisfaisante que sa manière de la poser. Prendre le parti de garder le secret sur le « mécanisme littéraire », ou de ne le dévoiler que sous la forme la plus strictement voilée, c'est préjuger que seuls quelques grands initiés sont capables de la lucidité héroïque et de la générosité décisive qui sont nécessaires pour affronter dans leur vérité les « impostures légitimes », comme dit Austin, et pour perpétuer, contre l'attente illusoire d'une garantie transcendante, la foi dans les valeurs auxquelles les grandes supercheries humanistes rendent au moins l'hommage de leur hypocrisie⁹.

La sévérité du jugement que formule Bourdieu témoigne de la gravité de l'enjeu que pose le texte mallarméen : si cet enjeu est étroitement lié à la littérature, il oblige à penser la littérature autrement que comme une activité de pur délassement, fût-elle la plus noble ; il en fait le révélateur exemplaire d'un savoir qui, pour concerner également l'art, la science, le droit et la philosophie, porte encore le sceau universel de la Vérité, même s'il en signifie en même temps la vacance. Ce savoir que Mallarmé engage dans son écriture tout en semblant opposer une certaine résistance à le dévoiler, et par rapport auquel il en vient à se profiler dans la posture d'un « grand initié », concerne l'univers social du discours dans son ensemble ou, plus exactement, il consiste à dénoncer l'illusion référentielle en vertu de laquelle on est amené à croire que l'ensemble de l'univers social est « *autre chose* » — autre chose que du discours, du langage, de la représentation. Savoir critique, il ne pose proprement rien, sinon le *presque rien* de la convention, de la règle, des

⁹ *Ibid.*, p. 455.

« mécanismes constitutifs des jeux sociaux ». Sans faute d'anachronisme aucune, on peut affirmer que le savoir dont le texte mallarméen est l'index renvoie à la reconnaissance de la structure en tant que « fondement » de la représentation, par référence à quoi, comme on sait, les noms des figures emblématiques de la modernité tardive — les Marx, Nietzsche, Freud, Saussure — trouvent à communiquer, en dépit de tout ce qu'ils connotent par ailleurs de singulier.

C'est précisément parce que le texte mallarméen implique le primat de l'ordre symbolique que Bourdieu peut placer sa propre entreprise critique à l'enseigne du « démontage impie de la fiction » et se considérer, d'une manière plus ou moins avouée, non seulement comme l'héritier du savoir secret du poète, mais aussi comme son théoricien et son démocratique divulgateur. Aussi le sociologue ne manque-t-il pas de souligner la dimension conventionnaliste à laquelle s'indique la modernité du texte mallarméen :

Rompant avec la *mimésis* musicale, très proche encore du mythe ou du rite, la poésie [mallarméenne] quitte ce qui est de l'ordre du naturel pour se situer, consciemment, dans l'ordre proprement humain de la convention, de l'« arbitraire du signe », comme dira Saussure, de l'« artifice humain », comme dit Mallarmé¹⁰.

À une époque où il est devenu courant de dénoncer le « mirage linguistique¹¹ » auquel toute une génération de critiques aurait eu la naïveté de céder, on pourrait croire que l'interprétation bourdieusienne représente l'ultime avatar d'une mode qui, pour s'être épanouie de manière extraordinaire dans le texte mallarméen, n'y paraît que plus surannée aujourd'hui. Or ce serait une méprise : car s'il est indéniable que les lectures théoriciennes inspirées par le structuralisme et radicalisées par les thèses matérialistes, en leur forme telquellienne tout particulièrement, ont pu pécher par aveuglement idéologique, elles ne sont pas pour

¹⁰ *Ibid.*, p. 451.

¹¹ Cf. Thomas Pavel, *Le Mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Minuit, « Critique », 1988.

autant à rejeter. En réalité, par leur excès même, elles ne font que mieux ressortir ce qui constitue l'intérêt de Mallarmé aux plans philosophique et historique, à savoir, justement, le primat du symbolique. S'il y a lieu de parler d'erreur à si vaste échelle, on peut penser qu'elle aura plutôt consisté à projeter sur une trop large partie du corpus littéraire certains traits de l'épistémologie dont participe sans conteste la poétique mallarméenne, mais dont le caractère radicalement avant-gardiste, de fait, ne pouvait pas ne pas paraître étranger à la plupart des autres poétiques, même modernes. Il semble que la critique des années soixante et soixante-dix ait adopté ou contracté son démon, le « démon de la théorie¹²», dans le texte de Mallarmé, bien plus, en tout cas, qu'elle y ait été conduite par lui.

Le passage de *La Musique et les Lettres* sur lequel repose l'interprétation de Bourdieu offre la meilleure illustration du caractère conventionnaliste de la poétique mallarméenne, et de la compréhension du réel qui y est inhérente : ce qui s'y présente sous le nom de fiction, ce n'est ni tout à fait la fiction au sens anglais (la littérature), ni tout à fait la fiction au sens cartésien (la mise en suspens imaginative, à des fins critiques, de la réalité) ; c'est rien moins que l'économie de la représentation à laquelle on associe généralement l'ordre de la structure, ou la structure comme ordre signifiant. En effet, la notion de fiction y renvoie, par le truchement de l'évocation du « jeu » en apparence immotivé de la littérature, au jeu de la structure, en sa forme la plus élémentaire et la plus fondamentale. S'il est vrai que le langage est le paradigme d'un tel jeu, alors on peut affirmer que ce dont il retourne dans ce passage décisif, c'est la vérité économique du langage ou le langage en tant que vérité de « nature » économique. Il est vrai, du reste, que Mallarmé n'affirme sensiblement pas autre chose lorsqu'il construit et théorise son poème

¹² Cf. Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « Couleur des idées », 1998.

comme l'espace d'autoréflexion du langage (I, 504). En son sens le plus typiquement mallarméen, telle qu'elle apparaît le plus souvent dans le discours critique, la fiction désigne même cet espace poétique intransitif. Seulement, le passage de *La Musique et les Lettres* permet de passer de cette conception en quelque sorte restreinte de la fiction à cette autre où elle apparaît qualifier, au-delà de la représentation littéraire, la représentation en général ; il conduit ainsi au plan d'universalité où les différents discours sociaux (économie politique, philosophie, mode, etc.) se découvrent inscrits dans la même économie signifiante (dans le même « domaine de Fiction » [II, 76]), selon l'expression de Mallarmé) et gouvernés par la même Loi que la poésie, celle, précisément, du symbolique.

Plus encore, et là est son principal foyer d'intérêt, le passage sur le « démontage impie de la fiction » permet de dégager ce qui, pour constituer le corrélat obligé de la Loi, et incidemment la donnée première du jeu paradigmatique du langage, représente, chez les critiques mallarméens comme dans la critique en général, l'élément le moins bien circonscrit du texte, à savoir le *désir*. Sa particularité est de faire saillir les principales articulations d'une économie en laquelle il importe de reconnaître l'économie du désir ou, si l'on préfère, l'économie de la jouissance. Si le rien n'est pas rien, en l'occurrence, s'il est la « pièce principale » d'un « mécanisme » qui continue à tourner « désespérément », c'est bien parce qu'il est posé par rapport au désir, c'est-à-dire à la fonction du *manque* : « en vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide » (II, 67). C'est à ce titre seulement qu'il se révèle *faire sens*, qu'il apparaît constituer l'origine et la fin de la logique appropriative qui est à l'œuvre dans la lecture, l'écriture et, de façon générale, dans tout acte sémiotique.

Selon sa conception la plus fondamentale et la moins étudiée, celle qui en fait l'objet du « démontage impie », la fiction mallarméenne correspond donc à l'ordre de la représentation en tant qu'économie où est mis à profit le désir. Un désir tout aussi impossible à satisfaire qu'à annihiler, dont la dynamique paradoxale explique seule qu'on soit porté contre tout bon sens — et à plus forte raison contre la « formule absolue » selon laquelle « n'est que ce qui est » — à projeter un « au-delà » inaccessible, « à quelque élévation défendue et de foudre ». En plus de cette économie de la signification et de la jouissance, il faut noter que la fiction désigne, dans le même passage de *La Musique et les Lettres*, le produit de cette économie : elle renvoie sous ce rapport à la représentation, non pas cette fois en tant que structure, mais en tant qu'effet de la structure (en termes lacaniens : non pas sous la dimension du symbolique, mais sous celle de l'imaginaire). Le poète traduit cet effet par une expression qui semble capturer l'essence ou la forme universelle du fantasme : « autre chose¹³ ». La fiction se dit de l'« autre chose » de la réalité conventionnellement admise et de l'être, de « ce qui est ». Elle est rêve, virtualité, potentialité, hypothèse, bref ce en vertu de quoi les « choses solides et prépondérantes », comme l'écrit Mallarmé, peuvent se « douer de resplendissement ». De cette fiction, la littérature est la manifestation sociale par

¹³ En plus d'être employée deux fois dans le passage sur le « démontage impie de la fiction », et d'être soulignée à sa première occurrence, cette expression revient assez souvent dans le discours de l'essayiste pour qu'on puisse préjuger de son importance au plan conceptuel. Qu'on pense seulement au passage introductif de *Crayonné au théâtre*, où l'« Idée », personnifiée sous la figure du double féminin du poète, manifeste en ces termes son peu d'intérêt devant une représentation théâtrale contemporaine : « Allons-nous-en (signifie-t-elle) cependant — on ne s'ennuierait même pas et je craindrais de ne pouvoir rêver autre chose » (II, 160, nous soulignons). Dans le même article, l'expression est utilisée au plus près de l'équivoque : « Autre chose paraît inexact et en effet que dire ? » (II, 161, nous soulignons). Cette occurrence est d'autant plus signifiante qu'elle lie « autre chose » à la question de la possibilité du dire (de la représentation « exacte »), question qui, comme nous le verrons, est inhérente à la problématique du fantasme et de la « chose » du désir (cf. aussi II, 162). Enfin, dans le même esprit, notons que, à l'exemple du mot « or », dont Mallarmé investit souvent la forme conjonctive du sens hautement symbolique qu'il revêt sous la forme nominale, la locution conjonctive « autre chose » semble parfois garder, comme virtuellement, le sens du syntagme nominal qu'il prend dans *La Musique et les Lettres*, où il en vient ainsi à désigner le fantasme en tant que fantasme (cf. II, 170, 183 et 200).

excellence, sans en être évidemment la seule ; au niveau institutionnel, elle est le discours dont la propriété est précisément de donner carrière au désir d'« *autre chose* », de pouvoir s'énoncer librement, sans qu'il ait à répondre, du moins dans les conditions idéales, de la conformité de ce qu'il énonce avec l'état des choses existantes ou avec le consensus social qui tient lieu de vérité. C'est pourquoi « nous avons droit » à ce jeu, comme l'écrit encore Mallarmé — suivant une formule, il est vrai, qui semble tout aussi bien constatative et générale (c'est un fait légal que nous, collectivement, y avons droit) que revendicative et individuelle (nous devons nous donner à nous-même, à titre personnel, ce droit¹⁴).

Ainsi, comme on le constate, l'auteur de *La Musique et les Lettres* ne se contente pas — ce qui serait déjà fort appréciable pour une entreprise qui se révèle être sociologique avant la lettre — de faire saillir les composantes conventionnelles et institutionnelles de la littérature, le « mystère vain » de son être social, il en dissipe aussi le mystère jusqu'à ce point critique de la représentation où son échafaudage structurel n'apparaît plus obéir qu'à l'économie d'un désir lui-même révélé dans son élan vers le *rien*, et fixé avec un indice de *réalité* tel que seul peut-être le texte d'un théoricien de la psychanalyse comme Jacques Lacan pourra en donner une figuration aussi originale, faute d'être jamais, là pas plus qu'ailleurs, originaire. Plus précisément, le passage sur le « démontage impie de la fiction » témoigne d'une manière éloquente du rapport d'insatisfaction à la réalité qui est constitutif du sujet, en tant que sujet désirant. En affirmant connaître « des instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire », Mallarmé énonce plus qu'une

¹⁴ Nous orthographierons à l'avenir le mot « fiction » avec une majuscule chaque fois que nous renverrons à cette conception, de façon à bien la distinguer des autres conceptions de la fiction auxquelles renvoie le texte mallarméen. Du reste, ce mot apparaît lui-même orné de la majuscule dans le passage des *Divagations* (relatif au « domaine de Fiction, parfait terme compréhensif » [II, 76]) qui s'avère être le plus représentatif de la conception de la fiction que nous mettons en valeur. Nous analysons ce passage en I.1.

vérité factuelle ; la « disposition secrète » qu'il évoque traduit plus qu'un sentiment passager : c'est l'expression du désir — pour autant qu'on peut l'exprimer. Il suggère par cette expression que le désir est tout à la fois explicatif de la disposition du sujet à la littérature et de son indisposition foncière face au réel ; autrement dit, il fait du jeu du désir la chose ou la cause principielle de la réalité humaine, en considération de laquelle, comme le laisse penser la suite du passage, il est possible de conjointre dynamiquement les catégories fondamentales de l'être et du paraître, de la présence et de l'absence, de la matérialité et de l'imaginaire, de l'actualité et de la potentialité, etc.

La conception du désir à laquelle Mallarmé donne ainsi accès est vraiment originale : la « disposition secrète » à laquelle il réfère n'est nullement réductible à une sorte d'instinct qui agirait sourdement le sujet et infléchirait, comme de l'extérieur, sa pensée (le cas échéant, elle ne représenterait qu'une flexion parmi tant d'autres du modèle vitaliste qui marque l'histoire des idées du XIX^e siècle). L'originalité du point de vue mallarméen, en l'occurrence, est qu'il définit le désir, non par un trop-plein ou un excédent d'énergie, mais comme un manque, en termes économiques donc. Si bien que le régime du sens et de l'imaginaire (du sens en tant que produit imaginaire, signifié, fantasme, etc.) ne s'oppose pas au corps et à la jouissance (du moins à une certaine jouissance, qui n'est pas toute la jouissance... ou la jouissance comme Tout). Les deux ordres qu'on distingue traditionnellement, l'intellectuel et le corporel, sont plutôt imbriqués dans une même économie, qui se révèle être l'économie du désir, ou le désir en tant que principe économique. Dans la note qu'il annexe au passage sur le « démontage impie », tout juste après avoir évoqué l'« attirance supérieure » à laquelle le sujet est soumis par analogie à l'aspiration créée par un « vide » (la vocation de l'au-delà prenant ainsi la forme d'un

appel d'air), Mallarmé précise son propos en ces termes : « Pyrotechnique non moins que métaphysique, ce point de vue ; mais un feu d'artifice, à la hauteur et à l'exemple de la pensée, épanouit la réjouissance idéale » (II, 76). Il apparaît assez clairement que ce que le poète met au compte des effets de la « disposition secrète » du sujet, donc du désir, tient tout à la fois de la légèreté de la pyrotechnie et de la gravité de la thèse métaphysique. Cela, la jouissance (le « feu d'artifice »), est du même ordre (« à la hauteur et à l'exemple ») que l'idée, l'un et l'autre éléments se montrant pleinement solidaires dans la « réjouissance idéale » où culmine phénoménalement la pratique du sens¹⁵.

Original, ce point de vue l'est donc au sens fort : il ouvre à ce qui motive primordialement et secrètement la Fiction. Pour Mallarmé, au principe de la littérature comme de toute autre production imaginaire, il y a le désir. Quel qu'il soit, le discours n'est jamais que l'effet du désir. Qu'il assume une fonction cardinale dans l'« arrangement social » (II, 161), comme c'est le cas pour le (méta)discours du droit, ne change rien à sa « réalité » strictement structurelle, conventionnelle : il n'en participe pas davantage de l'être. Voilà ce que le démontage de la Fiction révèle. Voilà ce qui lui confère le statut de révélation *moderne*. Cette opération est critique en ce qu'elle conduit à prendre acte de la *crise* du fondement dont Mallarmé s'est efforcé par ailleurs, comme on sait, de tracer le diagnostic. Or si elle relève la « carence générale de totalisation, de totalisateur¹⁶ », comme on s'accorde unanimement à le reconnaître, elle ne se limite pas à signer un constat matérialiste ou athéiste, contrairement à ce qu'on soutient habituellement. Car même révoqué en

¹⁵ Si la jouissance a ici la tonalité du plaisir, notons toutefois qu'il suffirait d'appuyer un peu sur les termes de l'expression « réjouissance idéale » où elle est évoquée, en leur conférant un surcroît d'intensité et un sens en quelque sorte moins actuel, plus improbable, pour y reconnaître l'adéquation que le texte mallarméen, par ailleurs, ne cesse de suggérer : à savoir celle de la jouissance (en tant qu'inattingible) et de l'Idée (en tant qu'irreprésentable).

¹⁶ Pierre Champion, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Paris, PUF, « Philosophies », 1994, p. 115.

doute, l'absolu garde, pour employer une expression du *Nietzsche* de Heidegger qui traduit très exactement la pensée du poète, une « force d'éveil et d'élévation¹⁷ ». La singularité du texte mallarméen réside dans le fait qu'il donne à penser cette « force » comme la réalité humaine indépassable, et qu'il suggère incidemment, par-delà tous les soubresauts de l'histoire de la pensée, la pérennité de l'idéal ou, autrement dit, dans les mots d'un autre philosophe, la présence des dieux jusque dans la conscience même de leur absence¹⁸. Le savoir que livre le démontage de la Fiction est autrement plus décisif que n'importe quel savoir régional, bien qu'à proprement parler il n'enveloppe aucune vérité : car ce qu'il fait apparaître, c'est le désir du sujet en tant que *rappor*t obligé — *désespéré* — à la Vérité. Rapport transcendantal ou quasi transcendantal en ce qu'il engage encore de l'universel, même si c'est dans l'absence d'universaux. Rapport théologal ou quasi théologal en ce qu'il engage encore la foi, même si c'est d'une manière toute formelle, qui substitue « *autre chose* » à Dieu.

* * *

Étant donné l'importance qu'elle acquiert ainsi dans le texte de Mallarmé et, à travers lui, dans tout le contexte épistémique de la modernité, l'économie du désir que révèle le « démontage impie de la fiction » doit être placée au centre de l'attention critique. Ceci implique qu'il faille aller au-delà de l'interprétation de Bourdieu, tout en sachant gré au sociologue d'avoir insisté sur la dimension conventionnaliste de la poétique mallarméenne à une échelle, celle des institutions et

¹⁷ Cité par Éric Benoit, dans *De la Crise du sens à la quête du sens : Mallarmé, Bernanos, Jabès*, Paris, Cerf, « Cerf littérature », 2001, p. 13.

¹⁸ Cf. Martin Heidegger, *Approche de Hölderlin*, Paris, Gallimard, « Classiques de la philosophie », 1962.

des dynamiques sociales, où les lectures textualistes des années soixante et soixante-dix l'avaient peu ou pas abordée.

Or continuer sur la voie de la structure jusqu'au point de compréhension où la structure apparaît s'articuler à la logique du désir demande aussi qu'on interroge, et à terme qu'on révise, un aspect déterminant de l'interprétation de Bourdieu. Cet aspect concerne la décision présumée de Mallarmé d'inscrire la vérité impie de son démontage dans un texte trouble, d'accès difficile, de sorte qu'elle se trouve énoncée sans l'être univoquement. Ce qu'il y a lieu de mettre en doute, ce n'est pas la difficulté ou l'obscurité du texte mallarméen, ni même l'effet de voilement que celle-ci exerce par rapport à la vérité de la Fiction ; ce sont plutôt les raisons qui conduiraient le poète à « prendre le parti de garder le secret sur le “mécanisme littéraire”, ou de ne le dévoiler que sous la forme la plus strictement voilée¹⁹ ». Sans être inexacte, la proposition de Bourdieu est incomplète : la prise en compte du passage de *La Musique et les Lettres* sous le point de vue économique du désir induit en effet à penser que, si Mallarmé est réticent à énoncer de but en blanc la vérité, c'est non seulement parce qu'il ne le *veut* pas, mais aussi, et surtout, parce qu'il ne le *peut* pas. À sa volonté de faire secret semble étrangement et paradoxalement s'ajouter l'impossibilité foncière de faire autrement. D'ordre épistémologique, cette impossibilité semble tenir à la nature même de ce qui est en jeu dans la Fiction : qu'on associe cet élément fondamental au *rien*, à la *convention* ou bien à la *jouissance*, de fait, il n'y va jamais que d'une chose irréprésentable, ou, précisément, de la « Chose » / Loi qui soutient la représentation mais qui est en elle-même irréprésentable. Chacune de ces « réalités » renvoie à la limite de la parole et, comme telle, y échappe. Certes, à la suite de Bourdieu, on pourra toujours affirmer que le

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 455.

démontage de la Fiction fait signe vers le primat du symbolique ou, de manière équivalente, en suivant la piste ouverte par la théorie psychanalytique, que le savoir de la révélation moderne de Mallarmé est savoir de la jouissance. Mais, pour autant, on n'aura pas *proprement* dit ce qu'il en est : le rien en tant que rien, la convention en tant que convention, la jouissance en tant que jouissance.

Cette impossibilité affleure à de très nombreux endroits et sous de très diverses formes dans le texte du poète, tant et si bien, en fait, qu'il n'est pas exagéré d'affirmer qu'elle est constitutive de la matrice épistémologico-esthétique à partir de laquelle se détermine la poétique mallarméenne. Comme elle concerne la représentation, cette impossibilité est particulièrement insistante dans les divagations relatives au théâtre. En fait foi cet extrait de *Crayonné au théâtre* où Mallarmé rapproche la « mentale situation » et le monde de la représentation dramatique, tout juste après avoir évoqué la tendance de ceux qui s'efforcent de combler par les moyens d'un art médiocre l'« ouverture de gueule de la Chimère méconnue et frustrée à grand soin par l'arrangement social » (II, 161) (en quoi on reconnaîtra, en passant, une excellente illustration de la vérité de la Fiction en tant que *manque* socialement inadmissible) :

Autre chose paraît inexact et en effet que dire ? Il en est de la mentale situation comme des méandres d'un drame et son inextricabilité veut qu'en l'absence là de ce dont il n'y a pas lieu de parler, ou la Vision même, quiconque s'aventure dans un théâtre contemporain et réel soit puni du châtement de toutes les compromissions [...]. (II, 161)

Aussi allusif soit-il, cet extrait pose de façon exemplaire le problème de l'essence de la représentation en son rapport au dire, aux possibilités et aux limites du dire. En des termes qui prennent, avant la lettre, une résonance toute wittgensteinienne, il évoque cette essence comme une « chose » indicible (« ce dont il n'y a pas lieu de parler »), qui ne peut être appréhendée que visuellement, en tant qu'elle est la « Vision *même* »

(c'est-à-dire la vision en tant que vision — l'expression de Mallarmé montre très bien qu'il y va bel et bien des conditions transcendantales de la représentation et non de quelque forme contingente de représentation). Tant il apparaît fondamental, le problème auquel reconduit ainsi la vérité secrète ou mi-secrète de la Fiction pourrait être traduit dans une variété impressionnante de cadres conceptuels. Tel qu'il se donne à lire dans cet extrait, néanmoins, il renvoie avant tout au problème du métalangage, qui consiste pour l'essentiel à se demander s'il existe un langage tel à ce qu'on puisse, à partir de lui comme d'un point de vue extérieur, parler *objectivement*, donc « *exactement* », sans « *compromission* », de ce qui est ou tient lieu d'être — la Fiction par exemple²⁰.

S'il n'est pas nouveau, comme on sait, le problème du métalangage trouve son expression la plus aiguë en modernité, dans le contexte de la crise du fondement et de la représentation. La théorie lacanienne, tout particulièrement, le place au cœur — déchiré — de sa subjectivité : c'est dans la division introduite structurellement par le langage, entre le dire et le dit, qu'elle pose la question du sujet et, chevillée nécessairement à elle, la question du désir. C'est pourquoi circonscrire la vérité de la fiction dans les termes du désir et de la jouissance, donc dans les paramètres critiques que dessine la relecture lacanienne du texte de Freud, ne rend que plus prégnante l'impossibilité où semble Mallarmé de l'énoncer proprement, c'est-à-dire, d'un point de vue pragmatique, clairement. Sans doute est-ce en raison de cette impossibilité énonciative que le poète est conduit à qualifier de *secrète* la « *disposition* » du sujet à « *autre chose* ». En tout état de cause, l'ensemble de

²⁰ Mallarmé pose d'ailleurs ce problème par référence directe au langage et à la linguistique dans *Les Mots anglais*, quand il évoque une science qui posséderait le « vaste répertoire des idiomes jamais parlés sur la terre », avant d'écarter cette possibilité — et de signifier par là même l'impossibilité du métalangage — en faisant remarquer qu'« il n'y aura plus, dans ce temps, ni Science pour résumer cela, ni personne pour le dire » (cité par Jean-Michel Rabaté, dans « "Rien n'aura eu lieu que le lieu" : Mallarmé and Postmodernism », dans *Writing the Future*, David Wood (éd.), Londres et New York, Routledge, « Warwick Studies in Philosophy and Literature », 1990, p. 41).

l'énoncé où il procède à cette caractérisation (« [...] je connais des instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire ») témoigne admirablement bien, chez lui, de la conscience du désir en tant que détermination principielle du fait sémiotique, d'une part, et en tant que détermination irréductible à l'ordre de la phénoménalisation, d'autre part. Rendre justice à l'originalité de son « point de vue » revient, de fait, à l'interpréter en ces termes, qui sont à la fois les siens et ceux de l'analyse psychanalytique de la pulsion (en son rapport définitoire à la représentation) : c'est « *au nom* » de ça qu'il y a la fiction, c'est « *au nom* » de ça qu'on lit et qu'on écrit, qu'on fait sens, image, fantasme, mais, par là même, qu'il en soit ainsi signifie que ça reste en soi-même secret, comme si ça ne faisait jamais que se dérober sous le nom.

Si on a quelque raison de croire que l'obscurité ou la difficulté de l'énonciation mallarméenne est motivée par la nature même de ce qui est en jeu dans la Fiction, à savoir la jouissance, en ce cas, tout autant qu'elle trahirait une volonté de mystification, comme le soutient Bourdieu, elle manifesterait une exigence de rigueur exemplaire au plan épistémologique. Car énoncer à demi-mot la vérité de la fiction s'impose comme l'option énonciative la plus honnête dès lors que tenter de la dire revient forcément à la trahir, à la « compromettre ». On peut même penser que le motif le plus distinctif de la poétique mallarméenne, la suggestion, constitue l'une des formes d'énonciation les mieux désignées pour traduire ce qu'il en est de la jouissance, dans la mesure précise où Lacan affirme que la jouissance ne peut être que « mi-dite ». La suggestion n'est-elle pas, par définition, mi-dire, et mi-dire de ce que le sujet du langage « abolit » (comme dirait le poète) ou « rate » (comme dirait le psychanalyste) dans le moment même où il essaie de l'élever par sa parole à l'ordre de la représentation ? Suivant cette hypothèse, ce que Bourdieu considère, pour la

condamner, comme la ressource d'équivocation du texte mallarméen, se révélerait également être l'un des moyens les plus appropriés, ou du moins les moins inappropriés, pour « révéler » la vérité de la Fiction en tant que jouissance.

Cela dit, s'il semble prononcer un jugement incomplet, faute de prendre en compte cette dimension critique, Bourdieu ne demeure pas moins fondé de reconnaître dans l'énonciation mallarméenne les traces d'une certaine duplicité : malgré tout ce que cela présente de paradoxal, force est en effet d'admettre que, tout en semblant conscient de l'impossibilité structurale où il est de dire « en clair » la vérité de la Fiction, Mallarmé prétend ne pas vouloir la dire. À la décharge du sociologue, les fragments de métadiscours qui ont été cités (sur le modèle du : « je répugn[e] à opérer, en public, le démontage impie de la fiction ») manifestent un choix d'écriture de la part du poète. Du moins semblent-ils destinés à manifester un tel choix. Étrangement, tout se passe *comme si* Mallarmé s'amusait à faire croire qu'il détient, en se gardant toutefois de l'exercer, et pour cause, le pouvoir d'énoncer le fin mot de la Fiction. *Comme* s'il s'amusait à appâter le lecteur en faisant luire l'illusion que lui, Mallarmé, sait positivement *la* vérité de la Fiction, alors qu'une telle vérité, en toute rigueur, ne saurait être.

Est-il possible que l'opération critique qu'est le démontage de la fiction participe elle-même de la Fiction — du régime spéculatif du *comme si* ? Qu'elle implique elle-même, autrement que pour la dénoncer, la dimension de la semblance et de la luisance, du fantasme et de la croyance, de l'hypothèse et de la virtualité — dimension imaginaire qui est celle, a-t-on dit, de l'« *autre chose* » de la Fiction ? Le postuler, c'est tout autant entamer d'un doute pénétrant la foi qu'on professe plus ou moins consciemment à l'auteur Mallarmé en lui supposant un savoir, qu'accéder au véritable sens, et au sens véritablement génial, faut-il ajouter,

de son geste d'écriture ; c'est, en d'autres mots, comprendre le double mouvement de dévoilement et de voilement qui fait de son texte une entreprise à la fois de démythification et de mystification ou, plus exactement : *qui fait du démontage critique de la Fiction l'objet même du « montage » fictionnel*. Chez Mallarmé, la contrainte que Bourdieu lie au savoir de la modernité — celle de la conscience du primat symbolique, donc de la fictionnalité de l'être et du système de valeurs gagées sur l'être — présente ceci de singulier qu'elle n'a pas un effet dissuasif et dysphorique : plutôt que de décourager le jeu de la littérature et l'enthousiasme pour la littérature, cette contrainte y devient l'occasion même du jouer. En effet, ce qu'il y a d'original, ici, et ce qu'on peut faire grief à Bourdieu de ne pas avoir vu, c'est que la conscience de la symbolicité — donc du néant, du vide, de l'absence, bref de tout ce qui est amené à connoter la négativité de l'être —, n'entrave pas le jeu, mais en définit au contraire le principe et la fin : ce en vertu et en direction de quoi il se met en branle.

Dans son versant poétique aussi bien que prosaïque, le texte mallarméen s'efforce de désigner la règle à laquelle il est soumis. Ne pouvant signifier proprement cette règle, en tant qu'elle correspond à la Loi même de la représentation, il la *suggère*. Ainsi, si elle ne parvient pas à faire apparaître le langage en tant que langage, à céder complètement l'« initiative aux mots », la « disparition élocutoire du poète » aboutit à une forme de compromis énonciatif — la suggestion — qui en donne tout au moins l'illusion. Elle en arrive à donner l'*impression* que l'Autre s'énonce sans support subjectif, comme en sa « nudité de lieu », si bien qu'elle en arrive par la même occasion à suggérer le primat du langage. On voit par cet exemple que la critique mallarméenne de la représentation se soutient bel et bien de

l'imaginaire (le régime de l'illusion et de l'impression), et que l'imaginaire mallarméen trouve en retour à faire sens en assumant cette fonction critique.

Tout en donnant généreusement à rêver (et qu'est-ce qui apparaît plus propre à faire rêver que cette voix impersonnelle, ayant la profonde résonance de l'oracle ?), le texte mallarméen s'applique en somme à remarquer en sous-main la texture du rêve, c'est-à-dire la textualité au vu de laquelle le rêve de la littérature — et, par isomorphie, l'imaginaire inhérent à tout discours — apparaît dans sa vérité de structure : comme effet, illusion, « mensonge »... plus ou moins « glorieux » selon le cas. Il s'énonce comme « *autre chose* » (que la réalité, l'être, l'ici-bas) tout en se dénonçant du même mouvement comme *rien d'autre* (qu'une machine à illusion, qu'un mécanisme de production de la valeur, qu'une économie ou une anti-économie de la jouissance). Au plan matériel, cela signifie qu'il n'y a pas, au rebours de ce que l'interprétation de Bourdieu laisse croire, d'un côté la création poétique (les *Poésies*, les poèmes en prose, etc.), où s'accomplirait le « montage » de la Fiction, et de l'autre la prose journalistique (les *Divagations*), où se révéleraient à demi-mot les principes dont s'inspire le démontage impie de cette Fiction. Montage et démontage s'articulent au même texte. Et c'est dans cette articulation en forme de pivot — à la pointe duquel la lecture est susceptible à tout moment de faire basculer le rêve dans le rien, et le rien dans le rêve — que s'atteste la complexité du génie ou de l'ingénierie de Mallarmé. En quoi il convient de concevoir l'opération textuelle associée à la fiction sous le mode à la fois unaire et duel (qui est celui du pli) d'un « (dé)montage », de sorte qu'elle apparaisse vraiment comme le produit d'un geste ambigu (d')énonciation²¹.

²¹ De cette double dimension mystificatrice et démystificatrice, *La Musique et les Lettres* est également exemplaire. Car, en plus d'être le lieu même de la thématization du « démontage impie de la fiction », sa création renvoie historiquement à l'un des *actes* les plus audacieux et les plus confondants de la dramaturgie socio-poétique de Mallarmé (cf. Bertrand Marchal, « *La Musique et les*

Incidentement, c'est comme tel, en faisant de la critique de l'artifice littéraire son principal enjeu, que le texte mallarméen en vient à refléter les contraintes et les possibilités qui définissent le statut moderne de la littérature, tant il est vrai, comme l'affirme Marthe Robert, que « la désillusion constituée en technique est la dernière chance de la modernité, ou en tant cas la dernière forme d'inspiration dont elle puisse honnêtement se dire favorisée²² ». Au texte mallarméen revient le double mérite de marquer, dans l'histoire de la littérature, l'un des premiers moments où s'impose cette « désillusion » et d'illustrer, au plan de l'esthétique, le degré extrême de raffinement auquel peut être portée cette « technique ».

Ce qui fait violence à la pensée, c'est d'envisager que Mallarmé compromette dans ce jeu moderne sa propre parole d'auteur, qu'il en vienne lui-même, pour ainsi dire, à se fictionnaliser, à prendre rôle. En donnant l'impression qu'il sait quelque chose à propos d'une vérité dont il n'y a rien à formuler, du moins rien comme un savoir positif, c'est un fait que le poète se prend lui-même au jeu de la Fiction, ou s'y révèle pris par son désir : il en vient subrepticement à se placer au lieu du sujet supposé savoir, au lieu de l'Autre où il peut se susciter comme objet de désir. Pour un simple mortel, occuper ce lieu hautement fantasmatique relève de l'imposture.

Lettres de Mallarmé, ou le discours inintelligible », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », 1999, p. 279-294). Il faut se rappeler que ce texte d'un accès *difficile*, même à l'écrit, constituait à l'origine la conférence que le poète prononça *en français* en mars 1894 devant le public *anglophone* des universités de Cambridge et d'Oxford (il est vrai que la traduction de ce texte y avait préalablement fait l'objet d'une lecture par un locuteur anglais). Ces conditions d'énonciation révèlent de manière spectaculaire la fonction d'abord provocatrice de l'acte de parole mallarméen, qui ne vise pas tant, comme nous serons amené à l'affirmer, à transmettre un contenu de sens qu'à mettre en crise l'idée d'une telle transmission. On peut penser que si, à cette occasion, Mallarmé s'est avancé aussi loin dans la voie de la dénonciation du « mécanisme littéraire », c'est que ces conditions d'énonciation étaient telles qu'elles lui donnaient la chance d'être peu ou pas compris... Qu'il ait décidé de publier le texte de sa conférence en faisant retour à ces conditions d'énonciation particulières, dans le cadre d'un préambule assez long (II, 62-63), suggère par ailleurs qu'il a été désireux de conserver le format et l'imaginaire théâtraux qui caractérisaient sa « performance » d'origine. Par là même, il invitait à penser le « démontage impie de la fiction » en regard de ses déterminations pragmatiques, c'est-à-dire sous l'angle où cette opération apparaît engager dynamiquement et économiquement le désir à l'œuvre dans la *pratique* de la lecture ou de l'audition. Tout notre effort d'analyse visera à répondre à cette invitation.

²² Marthe Robert, *Livre de lectures*, Paris, Grasset, 1977, p. 44.

Mais en la rapportant à l'économie du texte mallarméen, on peut penser que l'imposture se justifie ici à s'inscrire paradoxalement dans la *dynamique* de la vérité. En jouant au « grand initié », il est remarquable que Mallarmé n'en invite que plus vivement le lecteur à lire son texte avec attention, et qu'il l'enjoigne par là même à partir à la découverte d'une vérité qui, parce qu'elle ne se donne proprement jamais à découvert, à nu, l'induit dans ce qu'il convient de concevoir, de fait, comme la *dynamique* de la vérité, c'est-à-dire comme le procès de renvois continus à « *autre chose* », le processus d'investissement à perte où est mis en jeu, concrètement, pragmatiquement, le désir. Que la Fiction soit l'économie de la jouissance, après tout, cela ne saurait être exclusivement, ni même prioritairement, une vérité abstraite. Cela doit nécessairement avoir un corrélat au plan de la lecture et du lecteur. Cela ne peut que renvoyer à une vérité d'*expérience*, celle qui consiste, de toute évidence, à « authentifier » le « conscient manque » auquel Mallarmé fait référence dans *La Musique et les Lettres*. Manifestement, la conscience de ce manque ne préexiste pas à la « pratique » de la lecture : elle en est plutôt le « produit ». Et le manque est ce dont il revient au lecteur de faire l'*épreuve*. L'expérience du texte, en tant que traversée de l'illusion, poursuite de la vérité, semble viser à rendre le manque conscient ; elle semble avoir pour objectif de faire accéder le sujet à la lumière de la conscience où la vérité apparaît, tout en disparaissant, dans sa structure de Fiction, comme fiction.

C'est seulement par rapport à cette expérience, semble-t-il, qu'on peut pleinement donner sens à ce que le poète suggère sous le motif du « démontage impie de la fiction », et à tout le mystère dont il entoure étrangement cette suggestion. De ce point de vue, Bourdieu apparaît en somme avoir raison de relever, dans le jeu de Mallarmé, les traces d'une certaine duplicité, en même temps qu'il apparaît avoir tort de supposer quelque chose au-delà de ces traces, ce quelque chose

que le poète déciderait de tenir plus ou moins secret. On pourrait dire, en reprenant une vieille opposition catégorielle, toute désignée pour résumer l'enjeu fondamental que soulève l'interprétation du sociologue, de même que la limite qu'elle rencontre fatalement, que l'erreur de Bourdieu consiste à penser que Mallarmé *dissimule* (qu'il feint de ne pas avoir ce qu'il a), alors qu'en réalité il *simule* (qu'il feint d'avoir ce qu'il n'a pas²³). Cette distinction est déterminante : car c'est dans la mesure précise où il est simulation, où il fait poindre un avoir en forme de « savoir » dont personne ne peut se dire le dépositaire, que le jeu mallarméen a l'effet *salutaire*, au plan critique, d'inscrire le lecteur dans le processus de révélation à la faveur duquel il peut réflexivement se découvrir sujet à l'« *autre chose* » du langage, ou, si l'on préfère, comme *sujet désirant*. La logique de cette simulation est de nature à orienter la relecture du texte mallarméen dans un sens nouveau, sous l'angle original où il apparaît radicalement *moderne* (en ce qu'il ne « révèle » rien d'autre que le *rien*, soit le primat du symbolique et l'économie de la jouissance), tout en présentant un caractère résolument *ancien* (en ce que sa « révélation » renoue avec un imaginaire d'inspiration mystérique et se soutient de procédés rhétorico-pragmatiques qu'on peut qualifier, par référence à la ritualité gréco-romaine, d'initiatiques).

* * *

Notre objectif est de conduire cette relecture.

Le terme de révélation résume d'abord l'articulation symbolique que nous nous proposons d'analyser dans le texte mallarméen. Par où il suggère une certaine solidarité entre le dévoiler et le voiler, ou le re-voiler, il apparaît d'autant mieux

²³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, « Débats », 1981, p. 12.

décrire l'ambiguïté syntaxique de l'opération textuelle de Mallarmé, la dénonciation de l'imposture, l'*operatio* critique, appelant elle-même l'imposture, l'*opus* de l'imaginaire. Plus encore que leur complémentarité, l'image du voile de la révélation indique l'indissociabilité structurale de ce montage / démontage : comme l'avant et l'envers d'une étoffe, on ne saurait isoler, sauf pour des fins démonstratives, encore que ce soit d'une manière à quelque degré imparfaite, la dimension mystificatrice de la dimension démystificatrice du jeu d'écriture mallarméen. Pas plus, d'ailleurs, qu'on ne saurait isoler celui-ci de son « objet », le jeu ayant ici la particularité d'apparaître comme l'objet même, ou l'« objeu²⁴ », de ce qui se donne à la jouissance en se retirant du même mouvement à la compréhension. C'est dire que l'opération de Mallarmé est de part en part textuelle, qu'elle s'enveloppe dans le voile du texte, qu'elle n'en sort pas et n'en fait pas sortir, même si elle a pour effet, au plan imaginaire, de faire croire à une percée au-delà ou à l'envers de ce voile (elle reconduit certes à la réalité des institutions sociales, comme le démontre la critique de Bourdieu, mais sans pour autant faire de la société cet ailleurs de la représentation : elle ouvre au contraire à une compréhension pantextualiste du monde où ce qui se remarque, contre l'évidence commune, c'est l'extraordinaire étendue du « domaine de Fiction » [II, 76]).

Tout autant qu'au plan formel, le caractère ambigu du terme « révélation » est riche d'évocation au plan sémantique, où il apparaît chargé des alluvions de l'histoire et de la sociologie des religions. Sous ce rapport, il renvoie d'abord et avant tout au fantasme immémorial d'une communication immédiate du sujet avec l'au-delà, tel qu'il trouve par exemple à s'illustrer dans la dictée divine sous laquelle on imaginait que Moïse avait rédigé l'Ancien Testament ou, mieux encore, dans l'inspiration de la

²⁴ Cf. Pierre Férida, *L'Absence*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1978, p. 97-195.

prêtresse delphique sous laquelle on pensait que Apollon délivrait ses oracles. La poétique mallarméenne, dans sa tentative d'énoncer l'Autre en tant qu'Autre, de faire parler le texte seul, comme de lui-même (I, 789), cultive ce fantasme. Confinant à la limite du langage, à ce point critique où la parole fait image, à défaut d'être elle-même image, apparition, « Vision », son culte de l'Idée en est l'expression paradigmatique, en contexte de modernité. Dans le même temps, par ses effets de remarques textuels, par ses « plis significatifs » (II, 205), la poétique mallarméenne met tout aussi bien en évidence l'autre dimension du révéler, au vu de laquelle il ne représente pas seulement la mise en rapport idéale et transcendante avec l'Autre, mais également le démenti de cette mise en rapport, la preuve, *de facto*, que la communication, fût-elle placée sous le signe de Dieu ou du dieu, reste toujours prise dans le régime fini du langage, et comme telle sujette à la remise en question virtuellement infinie de l'interprétation, ce que suggèrent à leur façon les générations d'exégètes qui n'en finissent pas de mettre au clair le sens de l'Écriture ou, jadis, les interrogations insatiables des consultants de l'oracle qui n'en finissaient pas, eux non plus, de déchiffrer le sens de leur avenir dans les amphigouris prophétiques de la Pythie.

Du fait de cette finitude, toute révélation s'inscrit dans l'entière dépendance de la voix humaine. Au plan pragmatique, pour rayonner, toute révélation reste aussi comptable de l'action de prophètes. Celle du poète en a appelé une légion, et de toutes les tendances (à un point tel, en fait, qu'il y a lieu de se demander, et nous n'y manquerons pas, si l'extrême diversité de ses appropriations interprétatives ne s'explique pas par quelque principe formel inhérent à l'économie même de son texte, ce qui lui conférerait en quelque sorte une propriété intrinsèque d'adaptabilité ou de versatilité). Pour notre part, si, d'un point de vue plus documentaire que

méthodologique, l'analyse attentive des *Dieux antiques* nous a convaincu de placer en partie notre recherche à la suite et dans le prolongement des travaux de Bertrand Marchal, c'est de la théorie de Jacques Lacan que nous avons tiré l'essentiel de l'inspiration sous laquelle, en nous écartant des paramètres de l'herméneutique, le texte mallarméen nous a paru atteindre une puissance de suggestion digne d'une véritable révélation moderne. Approfondir l'analyse structurale de ce texte dans le sens du désir, suivant la perspective que nous venons d'esquisser, c'est d'une certaine manière faire passer le flambeau (ou le « brandon », pour employer un signifiant qui s'avérera très important) de Bourdieu à Lacan, en ayant soin de garder à l'endroit de celui-ci l'esprit critique que nous nous sommes efforcé de manifester à l'endroit de celui-là. Les raisons qui justifient le recours à la théorie lacanienne, que nous avons voulu le plus souple possible, apparaîtront assez tôt dans l'analyse. Elles permettront incidemment de comprendre en quoi cette théorie retrouve et renouvelle le style de l'entreprise mallarméenne²⁵, et à l'inverse en quoi le poète *annonce* le psychanalyste (du moins dans le cadre d'une certaine logique, qui relève moins de la dialectique téléologique des deux testaments — bien qu'elle implique une sorte de formulation première puis de parachèvement second de la Loi —, que de la configuration épistémique de la modernité²⁶).

S'il est vrai que l'évidence actuelle du lien que le poète noue entre le fait poétique et le fait linguistique voile encore sa nouveauté²⁷, on pourrait concevoir notre tâche critique, en définitive, comme une révélation de la révélation moderne de Mallarmé.

²⁵ Clément Rosset, cité par Daniel Oster, dans *La Gloire*, Paris, P.O.L., 1997, p. 55.

²⁶ En plus de Lacan, nous isolons une autre figure déterminante de la descendance mallarméenne : Paul Valéry, que nous tenons, dans une perspective plus étroitement littéraire, pour le mieux disposé à informer la question de la filiation et de l'affiliation.

²⁷ Mireille Ruppli et Sylvie Thorel-Cailleteau, *Mallarmé. La Grammaire et le grimoire*, Genève, Droz, 2005, p. 17.

L'objectif que nous poursuivons dans la première section de cette analyse est de décrire l'économie du désir telle qu'elle ressort de la pratique herméneutique que conditionne son écriture. Cette description nous permettra d'accéder à la dimension sous laquelle la réflexion poétique du texte mallarméen paraît culminer dans une révélation épistémique engageant à la fois une vérité de portée *universelle* et un mode d'opération à caractère *initiatique*. En outre, la prise en considération de l'économie du désir nous permettra de mettre de l'avant une relecture originale et synthétique du texte mallarméen grâce à laquelle nous espérons notamment rendre justice aux déterminations pragmatiques qui font de l'écriture et de la lecture, en l'occurrence, un *acte* dont la visée signifiante ne concerne pas seulement la référence, le *quid* de la chose, mais aussi, et peut-être d'abord, le *qui* de la subjectivité, à savoir l'instance qui émerge avec le symbole. Dans la mesure où elles renvoient à une problématique tout aussi centrale que peu étudiée de la modernité mallarméenne, nous insisterons sur ces déterminations pragmatiques. Nous le ferons d'entrée de jeu en nous penchant sur un poème, *Salut*, qui, au seuil des *Poésies*, semble avoir précisément pour fonction de dénoter, dans le fragment de langage qu'il « désigne », et comme en creux de la charge sémantique qu'il réduit à néant, à « Rien », littéralement, la place du signataire qu'est le sujet.

En reprenant les principaux éléments théoriques qui motivent l'orientation linguistique et conventionnaliste de la poétique de Mallarmé, notre objectif dans la deuxième section est, dans un premier temps, d'exposer ce qu'on pourrait concevoir comme la base épistémologique de sa révélation. Avec Bertrand Marchal, nous circonscrivons cette base dans le manuel de mythologie *Les Dieux antiques*, là où se

noie le lien conceptuel qui unit d'une manière toute moderne, chez Mallarmé, le langage et le mythe ou, si l'on préfère, en termes plus généraux, la Fiction du langage et l'imaginaire du mythe. Dans un deuxième temps, l'analyse des « anomalies » textuelles qui confèrent aux *Dieux antiques* leur relief si singulier, si mallarméen — pour un ouvrage qui, rappelons-le, se présente officiellement comme la traduction d'un ouvrage de vulgarisation scientifique anglais — nous conduira cependant à émettre une hypothèse qui va à l'encontre, même si elle ne la dément pas formellement, de l'interprétation de Bertrand Marchal selon laquelle le poète endosserait la prémisse naturaliste qui soutient la théorie, à caractère positiviste, qui fait l'objet de son manuel. La lecture rapprochée de la trame des *Dieux antiques* nous amènera en effet à postuler qu'un jeu d'écriture subvertit secrètement cette prémisse, de même que le régime de la *mimèsis* dont la traduction, en tant que forme de représentation, est l'expression paradigmatique. Sous couleur de reconduire le plus fidèlement possible dans le domaine français une théorie faisant sa prétention de réduire tout mythe à un signifié originaire, Mallarmé remarquerait en fait, dans le cadre intertextuel où s'inscrit son jeu d'écriture, une perte de sens par où se dénoncerait négativement l'incapacité du discours de tout dire ou de tout traduire. Du coup, par ce coup de théâtre, *Les Dieux antiques* se trouveraient moins à *exposer* la théorie naturaliste de la Fiction qu'à *révéler* la « nature » fondamentalement fictionnelle de la théorie, de toute théorie. Et cette révélation ambiguë, qui résume le mieux l'opération à la fois mystificatrice et démystificatrice de (dé)montage que nous croyons typique du texte mallarméen, constituerait la « vérité » même de la Fiction.

La troisième section de cette analyse est consacrée à la question de la subjectivité, car ce que nous entendons sous le titre de révélation moderne *de*

Mallarmé, comme le suggère le sens objectif du génitif, renvoie également au mode d'apparition selon lequel le poète se présente sur la scène de son texte et sur la scène institutionnelle de la littérature. Si, d'une scène à l'autre, il y va d'un même type de révélation et d'un même sujet, c'est que tout se rapporte en l'occurrence à l'espace *indivis* de la Fiction. De nombreux indices dans le jeu institutionnel de Mallarmé laissent en effet penser que la réalité sociale participe elle aussi du régime ontologico-sémiotique de la Fiction et qu'elle mérite, à ce titre, d'être considérée dans les catégories modernes de la représentation, donc comme un théâtre... le théâtre de la « comédie humaine ». Le plus intéressant est que ce jeu institutionnel est marqué par la même ambiguïté que le jeu textuel auquel donne motif la « disparition élocutoire du poète » : le dévoilement public de Mallarmé est aussi un voilement ; c'est une apparition en forme de disparition, qui mobilise à l'échelle sociale de la Fiction toutes les ressources du mystère dont peut se prévaloir le texte : allusion, ellipse, esquive, feinte, fuite, etc. De fait, comme il s'agira de le démontrer, le poète ne se présente jamais sans suggérer qu'il n'est pas tout à fait *là*, au lieu où on croirait qu'il *est* ; il induit à penser qu'il est « *autre chose* » que ce qu'il *semble*, si bien que sa révélation ambiguë donne tout à la fois prise à une interprétation critique de la subjectivité (où le moi est réduit à l'inconsistance d'un rôle, d'un personnage) et à une interprétation imaginaire ou fantasmatique de la subjectivité (où le moi est porté au rang extraordinaire d'un autre incommensurable à personne, donc au rang de l'Autre, de la « Figure que Nul n'est » [II, 157]). Ce faisant, en se mettant lui-même en jeu de sorte à mettre le *même* de l'ipséité en question, Mallarmé accomplit le (dé)montage de la Fiction identitaire. Après avoir exposé la dimension critique de cette opération, nous analyserons sa dimension imaginaire et y reconnaitrons l'effet d'une stratégie autobiographique d'inscription et

de légation institutionnelles fondée sur un certain art du voilement, qui met à profit le désir du lecteur en le sommant de « savoir » qui est, véritablement, authentiquement, Mallarmé. Dans cette perspective, nous accorderons une importance toute particulière au Livre, dans la mesure où la référence au Livre — à ce qui se promettait d'être l'« explication orphique de la Terre » (I, 788) —, apparaît comme le principal levier de cette stratégie qui aura contribué à inscrire le nom « Mallarmé » en lettres lumineuses dans le texte de l'histoire contemporaine. Enfin, en se rapportant au lieu fantasmatique d'où passe pour s'énoncer ce sujet du Livre, qui est le lieu du sujet supposé savoir, nous analyserons les effets de voix du texte mallarméen en les comparant à ceux de l'oracle, motif qui donnera toute sa signification au personnage du « grand initié » que Bourdieu identifie au poète.

La révélation de la Fiction : pratique du sens et économie du désir chez Mallarmé

Salut

*Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe ;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.*

*Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers ;*

*Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut*

*Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.*

(I, non paginé)

1.1 La Fiction : l'économie de rien

Le « Rien » sur lequel s'ouvre *Salut*, et par extension l'ensemble des *Poésies*, annonce solennellement de quoi l'écriture et la lecture, en régime mallarméen, *retournent*, comme si, d'entrée de jeu, il donnait le fin mot de l'énigme que semblent composer et recomposer, inchoativement, la plupart des pièces du recueil. Il énonce d'emblée et en toutes lettres le constat que l'entreprise poétique de Mallarmé ne cesse de signer, et qu'elle semble avoir pour vocation fondamentale de signifier : constat de mort, de néant, d'absence, de silence, bref de négativité généralisée, qui apparaît à l'envers ou comme l'envers de la représentation, dès lors que le signe se révèle non seulement distinct de la chose signifiée, mais aussi, dans une certaine mesure, incompatible avec elle et avec l'ordre brut et muet auquel elle appartient.

On a traité, tant et plus, jusqu'à atteindre un degré proche de la saturation, semble-t-il, de la question de la négativité chez Mallarmé. On l'a déclinée sous tous les angles, en lui prêtant des accents tantôt dramatiques, tantôt ludiques. Les commentateurs en ont fait le passage obligé à l'étude de l'œuvre, tandis que les nombreux essayistes et spécialistes de tous les horizons disciplinaires qui s'y sont intéressés, philosophes et linguistes tout particulièrement, lui ont conféré une extension qui dépasse de beaucoup les frontières de la poésie. Mais c'est à bon droit, faut-il croire, dans la mesure où, comme le suggère le « Rien » qui s'érige dès l'initiale du recueil, cette question semble bel et bien représenter l'élément le plus distinctif du texte mallarméen.

Les analyses les plus fines ne se contentent pas de relever les motifs qui, comme ceux de la séparation, de l'isolement, du deuil connotent une forme ou une autre de négativité. Elles s'attachent aussi à démontrer comment, syntaxiquement, le

texte de Mallarmé donne une certaine visibilité au processus d'abolition de la « chose » du réel qui est constitutif — bien qu'il en soit en même temps la face socialement cachée — de la signification. L'analyse d'un Alain Badiou, à ce titre, a valeur d'exemple : en mettant en relief certaines opérations poétiques d'annulation de la référence, dites de « soustraction », elle a le mérite de présenter le négatif dynamiquement, à la fois comme agent et produit du travail du texte¹. Mais il semble possible de creuser plus avant cette perspective, et de concevoir le caractère dynamique du négatif en termes *économiques*, c'est-à-dire dans les paramètres d'une économie qui a la particularité de s'associer, chez le poète, à celle du désir. Là réside d'abord, selon nous, le point d'originalité formel et historique de la question de la négativité qui s'articule dans l'œuvre mallarméenne. Là réside aussi le principal point de négligence ou de méconnaissance qui ressort de tout ce que la critique a pu établir à ce sujet. Dans le passage de *La Musique et les Lettres* sur le « démontage impie de la Fiction », Mallarmé invite pourtant à adopter ce point de vue : son geste critique consiste pour l'essentiel à inscrire le rien dans les rouages de l'économie du désir — en en faisant la « pièce principale » —, et à le placer à la fonction du *manque* fondamental dont se soutient le « jeu » littéraire. En résulte une formalisation de la littérature à caractère très moderne, qu'on peut facilement rapprocher de cette « pratique active² » de l'absence que Roland Barthes posait, en s'inspirant du *fort-da* freudien, en modèle élémentaire du fait sémiotique. En s'exprimant économiquement, de fait, le poète rompt avec la logique disjonctive de la métaphysique et interdit désormais d'affirmer que le rien n'est rien, ou qu'il est l'envers absolu de tout ; il suggère plutôt d'assimiler le rien, *rem*, à la cause ou la

¹ Alain Badiou, *Conditions*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1992, p. 108-129.

² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 21.

chose, *res*, du désir, c'est-à-dire à cela même que les discours de la psychanalyse et du structuralisme, leur tour venu, reconnaîtront au principe du sens et du langage.

Dans le cadre conceptuel où Mallarmé l'intègre, le rien gagne ainsi une certaine réalité, fût-ce sous le motif du trou ou de la trouée. Il acquiert le contour d'une certaine apparence, qui, pour être trompeur — en ce qu'il signale tout autant une disparition, un renvoi à « *autre chose* » d'insaisissable —, n'en permet pas moins d'élaborer un discours critique sur la négativité qui échappe à l'alternative traditionnelle de l'être et du néant. Si les textes en prose comme *La Musique et les Lettres* offrent l'amorce de cette élaboration théorique, c'est pour aiguillonner aussitôt vers le poème, là où Mallarmé s'est vraiment donné le mandat de « prouver [son] postulat » hérétique, consistant à démontrer, en la « démontant » méticuleusement, l'économie du désir dont se soutient la « machine littérature ». En ce sens, l'intérêt du poème réflexif de Mallarmé est qu'il fait de la connaissance ou de la reconnaissance de cette économie — dans laquelle il s'articule, à l'égal de toute production signifiante — l'objet même de son jeu verbal. Il suggère les enjeux symboliques qui définissent en coulisse la lecture et l'écriture, en une sorte d'épure ou de synthèse³. Il ne les met pas à découvert, mais invite plutôt à les découvrir : il demande à ce qu'on retire le voile de la Fiction, par les ressources mêmes de la fiction.

La vérité que Mallarmé donne ainsi à l'expérience informe la modernité. En retour, certains discours modernes permettent, non pas de l'épingler, certes, mais de la mieux circonscrire. C'est particulièrement vrai de la théorie lacanienne, qui paraît à tant d'égards si proche du texte mallarméen. L'accointance du poète et du psychanalyste n'a rien de forcée ni de fortuite : elle s'explique par une configuration

³ Vincent Kaufmann, *Le Livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 11.

épistémique commune, qui voue leur discours à l'énonciation du même « objet » et, de ce fait, à une « révélation » pareillement ambiguë. Dans ces conditions, il est possible et judicieux de reconnaître en Mallarmé le précurseur de Lacan, et inversement de relire Mallarmé dans l'éclairage de Lacan, dans le cadre d'une lecture croisée qui a l'avantage critique de décaler quelque peu les paramètres notionnels de leur texte respectif et par là d'en faire saillir les articulations maîtresses.

Salut offre l'occasion d'une telle lecture. Plus visiblement que dans aucun autre poème, le désir s'y énonce sous les deux aspects où il intéresse la critique : soit, d'une part, comme la vérité de la poétique mallarméenne (ou comme l'élément à partir duquel on peut la ressaisir dans ce qu'elle a de plus général et de plus singulier à la fois) ; et, d'autre part, comme la valeur de vérité ou d'exemplarité de la poétique mallarméenne (ce par quoi elle fait accéder à de l'universel, ce par quoi elle livre un enseignement — sous le motif d'un « savoir » qui, il est vrai, comme nous le vérifierons, résiste à la conceptualisation).

Nous nous autoriserons du statut doublement révélateur de *Salut* pour déterminer ce dont il retourne fondamentalement chez Mallarmé, et, par extension, dans la pratique du sens en général : à savoir la Fiction en tant qu'économie du désir. Les deux dimensions sous lesquelles cette économie fait effet — celle de la référence et celle de l'intersubjectivité — renvoient aux deux *sens* — vertical et horizontal — vers lesquels fait signe, pour le poète, l'acte d'écrire et de lire. Elles renvoient en outre aux deux saluts, sotériologique et amical, que la poétique mallarméenne met en jeu. Nous en prendrons acte en délinéant l'une après l'autre ces dimensions, et ce, à partir des deux difficultés textuelles sur lesquelles le lecteur un tant soit peu attentif de *Salut* ne peut pas ne pas trébucher, et du coup réfléchir, se réfléchir en sa posture d'interprète : la première de ces pierres de scandale, au

premier quatrain, est d'ordre sémantique (la noyade des sirènes), et concerne l'économie du désir dans sa dimension référentielle ; la seconde, au deuxième quatrain, est surtout d'ordre formel (« divers / Amis »), et concerne l'économie du désir dans sa dimension intersubjective. De ce poème aussi riche que travaillé, il va de soi qu'il ne s'agira pas de tout dire, ni même de s'essayer à en dire le plus possible ; il s'agira plutôt, à partir de ces deux points d'insistance, et par un va-et-vient entre le poème et l'ensemble du texte mallarméen, d'articuler la question de la vérité qu'il nous donne à penser, une question qui, ainsi *donnée*, reste encore sienne tout en devenant en partie nôtre.

1.2 La noyade des sirènes : désir et référence

1.2.1 L'« aspiration océanique »

[...] une aspiration simple, vers un point où va
l'esprit [...]

— Stéphane Mallarmé (II, 331)

Sans égard à l'option interprétative que l'on privilégie — de la destination, herméneutique, ou de la « destinerrance⁴ », textualiste —, il n'est pas certain que *Salut* conduise, le long de l'un ou l'autre de ses axes, en quelque lieu. Il se pourrait bien que la voie qu'il ouvre à la lecture du recueil, si ce n'est à toute lecture, en vertu de sa dimension métapoétique, n'aboutisse pas, qu'elle fasse errer, et peut-être même retourner au point de départ, aussi bien dire à « Rien ». Il est au moins une chose dont on est sûr : *Salut* fait flèche, il fait signe comme s'il faisait flèche, il indique plusieurs directions. Les deux premiers quatrains, du fait de la rime en « -vers »

⁴ Jacques Derrida, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, « La philosophie en effet », 1980, p. 341.

initiiée par le vocable « vers », surdétermine cette dimension vectorielle. Ils nouent par l'homophonie le sens du vers, unité métrique, non seulement à celui du verre de vin servant au toast, et par extension au verre de la représentation, mais également au sens de la préposition « vers ». Cette liaison s'accomplit de manière plus spécifique à la suggestion d'« envers » ou de « à l'envers », à la fin du quatrième vers : « *Telle loin se noie une troupe / De sirènes mainte à l'envers* ». On peut reconnaître à la rime soit un nom (la troupe de sirènes se noierait à l'envers de quelque chose de non spécifié, comme on écrit sur l'envers d'une enveloppe), soit une locution adverbiale, complément de manière (les sirènes se noieraient en quelque sorte la tête en bas, cul par-dessus tête, ne désignant du coup que la *coupe* de leur galbe... ou alors, selon l'autre sens adverbial de « à l'envers », elles se noieraient d'une manière désordonnée, anarchique). Si toutes ces options sont envisageables, et si toutes trouvent finalement à s'étayer sur d'autres éléments du poème, la dimension vectorielle impliquée par la locution adverbiale est plus accusée que les autres sens, du fait qu'on peut en outre entendre dans « à l'envers » un « *allant vers* », c'est-à-dire un participe présent accompagné de la préposition « vers », mais employé sans complément, intransitivement, comme s'il y allait d'un mouvement infléchi en une certaine direction mais sans fin déterminée ou déterminable.

Il est difficile de préciser davantage le statut de cet « envers » ou « à l'envers », car il est fonction de l'image de la noyade des sirènes, laquelle représente sans conteste la métaphore la plus déroutante de tout le poème, et un cas d'écartement métaphorique si radical qu'il n'est pas certain qu'on puisse coordonner, à partir d'elle, tous les éléments du passage pour en extraire un ou des sens définis. À moins que ce soit cet écartement, à un degré *critique*, du comparé (« vierge vers ») et du comparant (la noyade des sirènes) que cherche à signifier le syntagme « telle

loin » précédant et annonçant l'image : les deux derniers vers du premier quatrain, dans cette perspective, n'enjoindraient pas tant à restituer coûte que coûte un univers précis de comparaison qu'à remarquer l'impossibilité de le faire, de sorte qu'ils inviteraient à prendre acte de la perte, *au loin*, du sens propre, de la dissémination écumeuse de la substance sémique dans les réseaux tourbillonnants de la signifiante. En mettant à l'épreuve la capacité du « tel » et du « comme » de renvoyer au même, suivant la définition la plus classique de la métaphore⁵, le texte se placerait en faux par rapport au régime poétique traditionnel — auquel la métaphore sert de paradigme — et obligerait ainsi le lecteur à adopter le point de vue flou et embué, « impressionniste », que Mallarmé associe à la suggestion.

En elle-même, détachée du rapport comparatif où elle s'insère, l'image n'en continue pas moins à faire question. Car on ne saisit pas, du moins pas facilement, ce que représente cette troupe de sirènes à l'envers qui se noient. Comment des créatures marines pourraient-elles se noyer ? Cela pose problème, un problème quelque peu similaire à celui qu'évoquait le narrateur joycien lorsqu'il se demandait si les poissons n'avaient jamais le mal de mer⁶. D'un Ulysse à l'autre, on croirait peut-être s'en sauver et sauver charitablement le sens de l'image en y voyant une référence au mythe odysseén, dans le scénario duquel, de fait, les sirènes se noient après que le héros et son équipage eurent résisté à l'envoûtement de leur chant. Mais la voie de l'érudition ne fait-elle pas que reconduire plus avant la question de cette mort paradoxale ou absurde ? Qu'on se tourne vers le mythe ou vers *Salut*, l'énigme que noue une telle image apparaît la même. Elle porte l'idée de mort au-delà de la compréhension, et peut-être a-t-elle justement pour fonction de la désigner comme l'au-delà ou l'envers même de l'ordre de la compréhension, c'est-à-dire non pas

⁵ Cf. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1975.

⁶ James Joyce, *Ulysse*, t. II, Paris, Gallimard, « Folio », 1957, p. 56.

comme la mort « que nous connaissons et dont nous ne cessons de parler, puisque nous avons à la vivre chaque jour », mais plutôt comme l' « inexorable... l'autre, dont il n'y a rien à dire⁷ ». S'il y a lieu de penser, comme nous le postulerons, que la noyade des sirènes est indicative du désir qui conduit le sujet à rêver sa plongée dans le sein de la mer / mère, par le mouvement fantasmatique que Freud invite d'ailleurs à concevoir comme une « aspiration océanique⁸ », l'image que file le premier quatrain de *Salut* suggérerait peut-être ce que la métaphore freudienne dérobe encore sous le couvert de l'origine maternelle, à savoir la vérité du désir en tant que désir de l'« autre » mort, ou de l'Autre qu'est l'« inexorable » mort. Corrélativement, cela signifierait que l'acte d'écriture qui s'inscrit d'entrée de jeu dans le sillon des sirènes, fût-ce de manière lucide, en opposant résistance à l'aspiration océanique du désir, se déploierait irrésistiblement vers « ce dont il n'y a rien à dire ».

1.2.2 Vers l'origine

[...] l'élocution descend au soir des sonorités.

— Stéphane Mallarmé (II, 209)

[...] l'Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots !

— Stéphane Mallarmé (II, 236)

L'image s'articulant autour des sirènes reste énigmatique, et l'est peut-être à dessein. Aussi, la questionnant, chercherons-nous moins à en dénouer l'équivoque qu'à faire sens à partir d'elle. On comprend tout au moins, pour l'instant, que ça, au loin, va vers quelque chose et que ça, là-bas, va verticalement de haut en bas, dans le

⁷ Serge Leclair, *On tue un enfant. Un essai sur le narcissisme primaire et la pulsion de mort*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1975, p. 13.

⁸ Cité par Jacques Lacan, dans *Le Séminaire. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1973, p. 39.

sens d'une noyade. On le comprend d'autant mieux que la verticalité propre au mouvement « allant vers » des sirènes s'oppose à l'horizontalité de la navigation, évoquée au deuxième quatrain. Cette dimension vectorielle, et plus spécifiquement verticale, se recommande à l'attention : elle reflète un trait symbolique déterminant de la poésie mallarméenne, dont la prise en compte permet en retour de préciser ce vers quoi fait signe le premier quatrain de *Salut*. Il n'est pas exagéré d'affirmer, à ce sujet, que toute la poésie mallarméenne s'oriente *vers* quelque chose apparemment *essentiel*, qui se situe à la limite extrême où l'univers du langage *semble* border l'univers indifférencié et insignifiable de l'être, dans un domaine qui semble en deçà de la Fiction et de la représentation, et qu'on peut rapprocher au point de tombée de l'objet « a » lacanien. En ce sens, renouant avec l'étymologie du *versus* latin, la conception du vers qui ressort des *Poésies* et des écrits théoriques des *Divagations* implique une certaine *vectorisation* : l'une des propriétés du vers mallarméen est d'incliner l'écriture et la lecture *vers* un pôle fondamental, ou relatif au fondement, à l'essence, bref à tout ce qui se désigne, sans jamais être l'objet d'une définition précise, et pour cause, sous le nom d'« Idée⁹ ». Que le vers *oriente* vers ces « réalités » premières revient à dire qu'il a pour point de visée sémiotique l'*origine*, une origine que Mallarmé inscrit, sinon dans le langage, du moins par rapport à lui, et qu'il évoque sous le motif très suggestif, entre autres, de l'« or convoité et tu à l'envers de toute loquacité humaine » (II, 118). Cet « or » de l'or-igine symbolise ce à partir de quoi le langage émerge — son *orient* — et ce vers quoi il fait fond interminablement, son horizon toujours déjà évanoui ; autrement dit, il

⁹ Cette dimension vectorielle est d'ailleurs constitutive du jeu intertextuel dans lequel s'inscrit *Prose (pour des Esseintes)*, qui répond historiquement et symboliquement au roman de Huysmans, *À rebours*. En effet, comme l'observe Pascal Durand, qui a accordé une attention toute spéciale à l'économie du don et du contre-don qui soutient plus ou moins secrètement les *Poésies* de Mallarmé, « Prose (de *prorsus* : en avant) désigne un discours linéaire et irréversible, à l'inverse de l'*à rebours*, sens étymologique du vers (de *versus*, part. passé de *vertere*, se retourner). Notons le rapport symétrique entre ces textes et leur titre : *Prose* pour un texte en vers, *à rebours* pour un texte en prose » (*Poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1998, p. 60, note 2).

représente l'alpha et l'oméga de la logique appropriative à laquelle le langage obéit et qui le définit fondamentalement comme mouvement double d'avancée — en tant qu'« allant vers » — et de retournement — en tant qu'il va « à l'envers ». Un poème comme le sonnet en «-yx», de même que de nombreux passages des *Divagations*, font habilement jouer toutes les virtualités sémantiques, connotant les deux faces positive et négative de l'absolu, dont est porteur le mot « origine ». Il y va d'une descente aux Enfers, d'un mouvement *par le fond* donc, qui ne vise toutefois pas à « ressusciter une Eurydice à jamais défunte, ni à retrouver un paradis perdu, mais [qui] fait du poème le lieu d'un ressaisissement en profondeur du langage¹⁰ ». De fait, le langage s'y énonce et dénonce en un « Aboli bibelot d'inanité sonore » qui s'entend et se ressent, par son rythme, comme un babil d'enfant — et semble par là donner une juste représentation de ce que Mallarmé appelle par ailleurs les « primitives épellations » (II, 205).

La vectorisation du dire poétique induit une sorte singulière de lyrisme, de rythme de fond, qu'on peut identifier de manière caractéristique à Mallarmé, en ce qu'il diffère des épanchements auxquels les Lamartine, Musset et Hugo ont habitué le lecteur du XIX^e siècle et en ce qu'il est autrement plus radical, radicalement plus autre : loin d'exprimer la subjectivité du poète, la profondeur intérieure où le sujet croit se retrouver pareil à lui-même, ce lyrisme se donne tout à la fois comme la « cause profonde » (I, 807) du chant poétique et comme la *chose* qu'il ne peut nommer. Il motive d'ailleurs la posture énonciative impersonnelle qui est devenue emblématique de Mallarmé sous l'expression la « disparition élocutoire du poète » (II, 211). De fait, en s'effaçant, le sujet d'énonciation ne veut pas seulement faire place nette, présenter la seule scène du langage, ne donner lieu qu'au lieu pur ; il

¹⁰ Bertrand Marchal (I. 1138).

veut aussi, et surtout, faire écho à l'« *autre chose* » du langage, à cette « chose étrange » (II, 139) que Mallarmé désigne ailleurs, énigmatiquement — mais d'autant plus fidèlement à son référent innommable —, comme un « air ou chant sous le texte » (II, 234)... ou à *l'envers* du texte¹¹. Le poète qui aspire à l'œuvre pure doit mourir en son vers pour faire naître ce chant, de même que son double fictionnel, le cygne, ne peut chanter qu'au moment de mourir. D'un point de vue technique, ceci implique qu'il doive s'efforcer, à la manière exemplaire d'un Théodore de Banville, de « modifier » sa voix « suivant une qualité de douceur ou d'éclat pour chanter » (II, 200), qu'il doive moduler son énonciation de sorte à évoquer de quoi le langage retourne secrètement, à partir de quoi il se déploie et se répète inlassablement, à vide, comme un refrain, ou comme l'« antienne » (I, 136), devenue rengaine, de la Nourrice d'*Hérodiade*.

Le lyrisme radical de Mallarmé découle de ce vide — ou en coule comme les *flots*, « *rutmoi* », du rythme de l'origine¹². Par la référence à l'« hymne des cœurs spirituels », les deux premiers quatrains de *Prose*, où le poète met en abyme son acte d'écriture, donne à penser la *chose* qui fait chanter « sous le texte », et en laquelle il faut reconnaître la *cause* secrète de son lyrisme :

Hyperbole ! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu :

Car j'installe, par la science,
L'hymne des cœurs spirituels

¹¹ Cette « chose étrange » dont le texte mallarméen s'efforce poétiquement de faire miroiter la « splendeur secrète » (II, 104) — ou la « secrète lueur comme la mère », pour le dire avec Freud (cité par Serge André, *Que veut une femme ?*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1995, p. 47, note 32) — entre en résonance avec la « Chose » qui, pour Lacan, est cause du désir (cf. *Le Séminaire. L'Éthique de la psychanalyse*, Livre VII, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1986, p. 65-66). Par ce biais, elle communique également avec *das Ding* de Heidegger (cf. « La Chose », dans *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, « Tel », 1958, p. 194-223).

¹² Sur le rapport étymologique, avéré ou non, entre le rythme et les flots, cf. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 327-336.

Là même où il impose son exigence d'impersonnalité, s'y soumet avec une détermination de « fer », une rigueur méthodique et une apparente objectivité « scientifique », Mallarmé renoue avec un certain lyrisme. Quoi qu'il connote d'éthéré, l'« hymne » mallarméen ne prétend pas s'élever hors du langage et du savoir, même s'il en marque la limite — limite entre le dire et le montrer où la parole se fait répétition, refrain, chant —, car la *chose* à laquelle il renvoie apparaît, sinon comme hors de portée, du moins comme très difficile à atteindre : elle ne s'éprouve qu'à la faveur d'une expérience poétique méthodiquement établie, scientifiquement « installée », qui vise à en authentifier le sens profond, en tant que *res* précisément, dans l'origine qu'elle partage avec le rien, *rem*. De fait, l'expression « hymne des cœurs spirituels », en faisant écho au chant inscrit dans le titre du poème (la prose étant une pièce liturgique latine), évoque exemplairement ce qui unit la composante lyrique de l'écriture de Mallarmé à l'origine : elle fait entendre le battement pulsionnel d'un certain « cœur », et fait sentir la force d'attraction, fusionnelle, qui s'y exerce, comme vers un fantasmatique *chœur*. Par sa condensation extrême, par quoi l'objet et la fin du désir apparaissent sous leur forme la plus épurée, sans doute désigne-t-elle tout lyrisme dans l'orbe de l'origine, comme la réponse vocalisée — le *répons* — au rythme silencieux de l'archaïque. En tout cas, l'origine qui s'y évoque — celle que pointe l'« hymne » et qu'interdit en même temps l'anagrammatique « hymen » — apparaît bien être la *chose* ou la *cause* qui induit à l'imaginaire mallarméen sa référence lyrique.

On dira donc que le vers mallarméen conduit à la limite où s'indique rythmiquement, mais où ne se donne proprement jamais, dans le présent d'aucun énoncé, le cœur du langage. S'il est qualifiable de radical, c'est parce qu'il prétend

plonger à la *racine* de l'humanité et y communiquer avec un mystérieux principe qui animerait souterrainement tous les hommes mais auquel le poète aurait la distinction de donner voix, étant précisément « celui qui cède à l'instinct de rythme qui l'élit » (II, 230¹³). C'est par ce biais que le texte de Mallarmé s'inscrit dans le régime charnière — entre le biologique et le symbolique — de la pulsion. C'est par ce biais que son lyrisme se révèle procéder du « rythme sémiotique interne au langage » que Julia Kristeva désigne sous la catégorie du « sémiotique » et qu'elle définit, en suivant et prolongeant théoriquement l'intuition du poète, comme un « Mystère dans les lettres » : « indifférent au langage, énigmatique et féminin, cet espace sous-jacent à l'écrit est rythmique, déchaîné, irréductible à sa traduction verbale intelligible ; il est musical, antérieur au juger, mais retenu par une seule garantie — la syntaxe¹⁴ ».

Le *Salut* de Mallarmé est tout incliné vers cette « réserve du Discours » d'où émane la « secrète poursuite de musique » (II, 220). Si le vers s'y pose d'emblée comme « vierge » de sens, comme « Rien », c'est pour mieux s'affirmer et se faire entendre comme puissance de rythme, se « désigner » comme scansion pulsionnelle. L'idée de la « coupe » prosodique évoquée à la rime du deuxième vers, et plus particulièrement son affect (le vers suivant est particulièrement nombreux), rapproche la coupe de vin servant au toast du champ notionnel de l'origine. Elle rejaillit sur elle et lui confère une faculté de résonance propre à réverbérer une certaine musique primitive, celle d'un tintement de verre en trois temps : « rien », « loin », « mainte ». La coupe en vient ainsi à s'offrir comme une représentation forte et inaugurale du « pur vase d'aucun breuvage » (I, 42) sur le modèle duquel les

¹³ Yves Delègue conclut dans le même sens : « le sujet de la poésie [mallarméenne] n'est donc rien d'autre que le "rythme", lequel se reconnaît aussi dans ce "quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun", la foule » (« Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 101, septembre-octobre, 2001, p. 1428).

¹⁴ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1974, p. 29. Bertrand Marchal note dans le même sens que le mystère est le « nom mallarméen de l'inconscient » (II, 1649).

Poésies s'appliquent sans relâche à tracer le contour du manque. Comme on sait, le poème mallarméen cherche à signifier la « centrale pureté » (I, 806) de cette coupe matricielle — calice moderne d'un *vain* doux-amer — tout en reconnaissant son impossibilité de le faire : « trop inappréciable trophée pour apparaître » (II, 104). Il s'organise autour du *secret* caverneux et archaïque d'une origine se dérochant dans une forme ou une autre de *creux*, de *croupe* ou de *sépulcre* — de « *chora*¹⁵ », en somme.

Dans *Salut*, accusant et creusant le fond de la coupe à une profondeur insondable, il y a la mer. Et, bien entendu, la *mère*. S'il est vrai que le texte mallarméen ne cesse de mettre en scène l'énigme féminine, alors ce premier quatrain donne vraiment le ton à l'ensemble de l'œuvre. À « qui cherche la *la* » (I, 23), c'est-à-dire le principe rythmique de la poésie, il renvoie en imagination à l'ancre de la mer / mère. Mais seulement en imagination : car ce fond abyssal, siège des fantasmes de l'origine, n'est évoqué qu'indirectement, par la référence à des éléments mixtes, l'écume et les sirènes, faisant médiation, ou hymen, entre l'extériorité et l'intériorité. L'écume s'étend comme une fine mais increvable pellicule sur cette béance, à la fois pour la représenter et la recouvrir, comme un voile sur le *réel*. Elle n'est rien ou, plus exactement, elle est le « presque rien » de la trace, du signe, de ce qui n'est là que pour signifier le manque (elle a d'ailleurs le même statut dans *À la nue accablante tu*, où elle apparaît comme un « blanc cheveu qui traîne » [I, 44] sur la mer où se noie la sirène). La médiation qu'opère le motif de la sirène donne l'impression d'être plus pénétrante, de s'enfoncer plus avant dans la déhiscence de la mer / mère. Mais il ne faut pas s'y tromper : elle non plus ne conduit à aucun terme précis ; le mouvement

¹⁵ Sur la notion de *chora*, cf. Julia Kristeva, « Le Sujet en procès », dans *Polylogue*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977, p. 55-106.

de la noyade, comme nous l'avons noté, demeure indéterminé quant à son but, c'est un « allant vers » sans complément, à destination inconnue.

1.2.3 À l'envers de la représentation : la jouissance de l'Autre

Comme tout se passe à l'envers !

— Stéphane Mallarmé (I, 299)

[...] le meilleur qui se passe entre deux gens, toujours, leur échappe, en tant qu'interlocuteurs.

— Stéphane Mallarmé (II, 262)

Du point de vue métapoétique où prennent relief les enjeux herméneutiques, l'intérêt du premier quatrain réside dans ce mouvement indéterminé, qui conditionne la dimension verticale de *Salut* et, plus largement, de la poésie mallarméenne dans son ensemble. Référé à la figure de la sirène (qui est jumelle de la muse, dans la mythologie), un tel mouvement donne à penser le rapport au signifiant, tel qu'il se joue dans l'écriture, dans les termes et surtout la dynamique de la *séduction*. De la séduction, en effet : car il n'est pas certain que ce soit par un geste raisonné, une décision dûment réfléchie, qu'on écrive, d'autant moins que la *fin* de l'écriture ne s'impose pas d'elle-même — dès lors qu'on s'éloigne de l'activité directement utilitaire, comme le journalisme, ou de l'acte de pur délassement, et qu'on se tourne vers la littérature comme sous l'appel d'une vocation, à l'exemple de Mallarmé. On ne voit pas clairement à quoi répond l'acte d'écrire, ni vers quoi il fait sens, tout en reconnaissant que ça induit en tentation, comme le chant fabuleux des sirènes. C'est là tout le problème auquel Mallarmé et ses contemporains sont confrontés, celui du

sens de la littérature¹⁶. Sous ce rapport, le début de *Salut* rompt avec le credo hérité du romantisme, confessant encore une foi en l'Idéal, fût-il négatif, et revient à l'élémentaire, au *fond* du problème, par un retour qui vaut en même temps pour une avancée, au plan de l'histoire de la pensée : il suggère qu'on se lie au destin du texte par la queue du désir, par le pressentiment à la fois enivrant et angoissant de quelque bénéfice extraordinaire.

Sous le signe de la sirène, apposé sur le fond de la mer, Mallarmé fait du désir le principal vecteur de la pratique du sens. Il fait miroiter, à l'horizon de cette pratique, le mirage d'une mystérieuse jouissance. Jouissance, peut-être, d'un retour odysseén à l'origine, d'une d'un repos plus paisible encore que celui de Cithère, d'un « Néant où l'on ne pense pas » (I, 124¹⁷). Ici comme ailleurs chez Mallarmé, si le féminin s'associe à un motif mythologique, c'est précisément parce qu'il fait signe vers quelque chose de *mythique*, c'est-à-dire de proprement incommensurable avec la réalité. C'est parce qu'il fait signe vers une jouissance qui est l'expression hyperbolique du fantasme. On peut reconnaître dans cette promesse irréalisable la « jouissance de l'Autre » que Lacan place au principe de la représentation, au titre de ce que l'ordre du signifiant interdit constitutivement et dont il fait par là même le manque à gagner, le « plus-de-jour¹⁸ », à partir duquel fonctionne son économie : « Ce à quoi il faut se tenir, c'est que la jouissance est interdite à qui parle comme tel, ou encore qu'elle ne puisse être dite qu'entre les lignes pour quiconque est sujet de la Loi, puisque la Loi se fonde de cette interdiction même¹⁹ ». Cette jouissance radicale se définit à la fois par complémentarité et par opposition à une

¹⁶ Cf. Éric Benoit, *De la Crise du sens à la quête du sens*, op. cit., p. 9-39.

¹⁷ Dans la variante de *Tristesse d'été* où apparaît cette expression, le poète évoque d'ailleurs explicitement la jouissance : « Ta chevelure, est-elle une rivière tiède / Où noyer sans frissons mon âme qui m'obsède / Et jouir du Néant où l'on ne pense pas ? » (I, 124).

¹⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire. L'Envers de la psychanalyse*, Livre XVII, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1991, p. 19.

¹⁹ Jacques Lacan, *Écrits*, vol. II, Paris, Seuil, « Points », 1971, p. 184.

jouissance dite « sexuelle » ou « phallique », que la suite de *Salut* nous conduira également à considérer. Il importe de préciser que, dans l'élaboration de la théorie lacanienne, la jouissance interdite ne se définit par rapport à l'Autre qu'à partir du séminaire *Encore*, tenu en 1972. Avant, soit dans l'article publié en 1960 qui constitue la première contribution vraiment significative du psychanalyste à la question de la jouissance, « Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien²⁰ », la jouissance interdite renvoie à l'Être²¹. Ce qui jouit, alors, c'est l'Être, et, inversement, l'Être n'a pas d'autre définition que la jouissance, en tant qu'il n'est rien (de symbolisable). D'un nom à l'autre, il y va bien d'une même « chose », ou « autre chose », hors représentation, innommable et inaccessible conceptuellement. Cependant, alors qu'en 1960 cette jouissance impossible se rapporte à l'Être comme à une *donnée* qui précéderait en quelque sorte la loi de la castration et l'institution corrélatrice du signifiant (de la même manière, très exactement, que le règne de jouissance illimitée du Père tout-puissant précède l'ordre établi par son meurtre, dans l'hypothèse freudienne de *Totem et tabou*), en 1972 la jouissance de l'Autre est dérivée de l'ordre du langage. Elle n'a pas de statut hors du langage car, pour Lacan, il n'y a pas, il n'y a plus, de réalité prédiscursive²². Toute la réalité humaine se révèle comptable du symbolique, y compris la présomption ou le pressentiment de son au-delà. Rien n'est donné qui ne le soit par le signifiant. Dans ces conditions, la jouissance de l'Autre acquiert le statut d'effet de ce signifiant. Loin d'être antérieure ou extérieure à la castration, elle en est dépendante, étant désormais admis que c'est de la bordure toujours déjà ouverte par le signifiant que naît le fantasme du Tout, de l'Autre en tant que corps entier.

²⁰ *Ibid.*, p. 151-191.

²¹ *Ibid.*, p. 182. Ces quelques remarques sur la définition et l'évolution théorique de la notion de jouissance chez Lacan s'inspirent de l'exposé de Serge André dans *Que veut une femme ?*, *op. cit.*, p. 217-235.

²² Jacques Lacan, *Le Séminaire. Encore*, Livre XX, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1975, p. 43.

En révisant sa conception de la jouissance, Lacan n'évacue pas l'être. Au contraire, plutôt que de le laisser à l'écart de l'ordre de la représentation, il l'inscrit en elle, comme son effet obligé, si bien que l'être en vient, dans la caractérisation qu'il en donne, à se renverser en *paraître* :

Supposer un en-deçà — nous sentons bien qu'il n'y a là qu'une référence intuitive. Et pourtant, cette supposition est inéliminable parce que le langage, dans son effet de signifié, n'est jamais qu'à côté du référent. Dès lors, n'est-il pas vrai que le langage nous impose l'être et nous oblige comme tel à admettre que, de l'être, nous n'avons jamais rien ?

Ce à quoi il faut nous rompre, c'est à substituer à cet être qui fuirait le *par-être*, soit l'être *para*, l'être à côté²³.

Ce renversement de l'être en paraître porte le structuralisme à ses dernières conséquences. Mais, d'une manière plus générale, il traduit une vérité inscrite dans l'*épistémè* de la modernité. Pour être radical, le point de vue qui s'en dégage, donnant sur un monde entièrement référable à l'économie du langage, permet de donner un maximum de visibilité aux implications épistémologiques et métaphysiques de la révélation moderne qu'opère le texte mallarméen sous le motif du « démontage impie de la Fiction ». À la saisir formellement, de fait, la critique du poète n'apparaît pas différer de celle de Lacan : elle consiste à dénoncer comme infondée la croyance à la « possibilité d'autre chose » — à laquelle la littérature donne carrière, mais pas elle seule —, de la même manière que Lacan reconnaît comme une automystification la tendance « inéliminable » par laquelle on est amené à « supposer » l'être. En ce sens, la critique mallarméenne a elle aussi pour conséquence de renverser l'être, en tant que jouissance de l'Autre, en « par-être », et d'y voir le symptôme d'un manque ou d'un vide fondamental, particulièrement sensible, comme l'observe le poète, en ces « instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire » (II, 67).

²³ Jacques Lacan, cité par Serge André, dans *Que veut une femme ?*, *op. cit.*, p. 225.

Ce n'est pas le moindre trait de la modernité de *Salut* que de préciser cette jouissance — l'illusion de jouissance que projette la littérature — par référence à l'ordre du langage. Les allusions à la poésie (au vers, à la coupe, etc.), en renvoyant au régime de l'écriture, y renvoient par là même à l'ordre du langage. Par leur caractère technique, elles suscitent en outre le langage sous l'aspect où il apparaît le plus prégnant, où il se donne le plus visiblement en tant que réalité matérielle et physiologique. Mais *Salut* va plus loin encore : sous le motif féminin de la séduction, il n'invite pas seulement à penser la logique fondamentale de la poésie parallèlement à celle du langage ; il pose l'identité de l'une et de l'autre. Il suggère qu'il y va d'une même structure : celle de la représentation dont l'ordre du langage est le paradigme. La seule distinction qu'on puisse établir entre la logique de la (non-) jouissance à laquelle obéit la poésie, telle que *Salut* la donne à lire, et celle du langage, telle que Lacan la fait saillir, est d'ordre quantitative plus que qualitative : elle tient au fait que le dire poétique, par « certaines dispositions de la parole » propres à susciter un « au-delà » (I, 807), accentue et re-marque les effets de croyance ou de « supposition » que produit par définition tout acte de langage ; il accroît leur visibilité ou leur résonance. En d'autres mots, la fiction, au sens anglais du terme, apparaît ici accuser la Fiction, c'est-à-dire l'illusion générée par le fait sémiotique. Elle donne écho au chant des sirènes que produit toute parole, mais que l'emploi ordinaire du langage tend à assourdir. À s'en tenir à l'essentiel, elle n'apparaît pas répondre à d'autre fonction, si bien qu'il est permis d'affirmer que la singularité de la conception mallarméenne de la poésie réside paradoxalement dans le fait qu'elle ne confère aucune qualité vraiment particulière à l'acte poétique, et qu'elle se contente plutôt de

l'homologuer comme une mise en évidence ou en résonance *réfléchie* de l'acte sémiotique²⁴.

À la lumière de cette réflexion, il apparaît notamment que l'illusion de la jouissance est illusion d'un « en deçà ». Sur ce point encore, *Salut* confirme à demi-mot ce que l'analyse lacanienne énonce en clair : à travers l'image de la noyade des sirènes, le poème fait en effet scintiller quelque chose de mystérieux « à l'envers » du voile de la représentation. Le plus intéressant est que, tout en l'assimilant à quelque fond ou fondement, il donne également à penser ce pôle de jouissance à l'extrémité fuyante de l'horizon sur lequel s'aligne l'« *allant vers* » des sirènes, de même que le « supposé en deçà du langage se révèle être son au-delà²⁵ ». Ainsi, l'image énigmatique qui se file aux troisième et quatrième vers, autour de l'équivoquant « à l'envers », semble traduire le double statut de cause *originelle* et de cause *finale* du désir que le fantasme de la jouissance de l'Autre recouvre dans la description psychanalytique. Cette image fait coïncider dans un même foyer imaginaire l'origine et la fin du désir, et incidemment le mobile premier et le motif dernier de la littérature. Par là même, elle semble également résumer le destin du sujet en tant que sujet du langage (et, à plus forte raison, parce qu'il en est lui aussi la dramatisation, le re-marquage, le destin du sujet mallarméen de la poésie). De fait, tout se passe comme si, « à l'instigation du pas réductible démon de la

²⁴ Au plan théorique, l'exemple de la fleur servant à illustrer le phénomène de la suggestion, à la fin de *Crise de vers* (II, 213), démontre très clairement le rapport d'isomorphie dans lequel Mallarmé pense l'acte poétique et l'acte sémiotique : ce qui s'y présente comme « poétique », observons-le, est un simple acte de langage (« Je dis : une fleur ! [...] »). En cela même, le fait poétique s'y confirme essentiellement comme mise en évidence du fait sémiotique. Son marquage se traduit en l'occurrence par l'opération d'« isolement » à la faveur de laquelle la fleur (chose) peut « s'élever » en tant qu'« absente » (signifié), c'est-à-dire en tant qu'objet inaccessible, et par là désirable. Par cet exemple, Mallarmé exhibe l'abolition de la chose impliquée — mais généralement voilée par la tendance réaliste que commande la croyance à la réalité — dans tout acte sémiotique. En outre, il donne à penser cette abolition dynamiquement, en tant que processus d'« *abolescence* », selon l'heureuse expression d'Éric Benoit (*Les Poésies de Mallarmé*, Paris, Ellipses, « Du mot à l'œuvre », 1998, p. 11). Nous verrons en 1.3.6, en revenant d'ailleurs sur l'exemple de la fleur et de l'effleurement sensuel qu'il implique, comment cette méthodique exhibition du fonctionnement du langage illustre également le type de jouissance que Lacan qualifie de phallique ou sémiotique.

²⁵ Serge André, *Que veut une femme ?*, op. cit., p. 226.

Perversité » (II, 165), un tel sujet était porté à rejoindre les profondeurs ou l'envers du langage, à toucher au « fond des choses », mais que, ce fond se déroband fatalement sous ses pieds, vers un ailleurs toujours plus inaccessible, il encourrait par là même le danger d'être emporté par un mouvement asymptotique comparable à l'« allant vers » indéterminé de la noyade des sirènes.

Notons que ce mouvement semble répéter celui-là même dont Mallarmé fait l'expérience décisive en 1866, lors de la composition d'*Hérodiade*. On se souvient à ce sujet que c'est en « creusant le vers » que le jeune poète affirme dans sa correspondance avoir « rencontré » le « Néant » (I, 696). Ce creusement inscrit donc, au premier temps de son élaboration, la poétique mallarméenne dans la perspective fantasmatique d'une prospection de l'en deçà ou de l'envers du langage²⁶. Toutefois, dans la mesure exacte où il ne conduit proprement à rien, il apparaît lui aussi faire dévier le sujet selon l'axe glissant de l'asymptote, axe qui est celui, non pas de l'Idée, mais du déroband indéfini de l'Idée dans la chaîne signifiante. Tout l'intérêt de ce creusement, au plan où l'histoire personnelle de Mallarmé se révèle informer l'histoire de la pensée, tient au fait qu'il associe l'expérience métaphysique du Néant à un certain travail sur le signifiant, à savoir celui qui s'élabore alors sous le titre de la suggestion. Car ce que le poète « rencontre » au cours de ses essais poétiques sur *Hérodiade*, ce n'est pas un absolu négatif (quoique le terme de « Néant », relevé par la capitale, puisse le faire croire) ; c'est plutôt le pas à pas métonymique des mots qui constitue à la fois la logique appropriative du langage (au bout de laquelle l'Idée se profile pour s'évanouir fatalement) et la logique esthétique de la suggestion (dont l'articulation, sous cet angle, peut être ressaisie comme une mise à profit, à des fins esthétiques, de l'illimitation du sens dans la chaîne

²⁶ Sur le thème du creusement, tel qu'il réapparaît de manière significative à l'autre extrémité de la vie du poète, cf. *Conflict* (II, 104-109).

signifiante). En quoi la rencontre du Néant vaut pour une initiation à l'économie de la signification. Elle est indicative de la prise de conscience par laquelle le sujet mallarméen est amené à s'ouvrir et s'adapter au fonctionnement métonymique du langage, jusqu'à en dériver le principal *mobile* de sa poétique. Réciproquement, la suggestion apparaît solidaire de la négation de l'Idéal en ce qu'elle se soutient du constat qu'il n'y a pas de fondement premier ou dernier à la représentation, pas de « point de capiton²⁷ » où tel signifié viendrait s'épingler à tel référent. Elle s'avère ainsi tabler sur la vérité structurale, évoquée plus haut par Lacan, que le « langage, dans son effet de signifié, n'est jamais qu'à côté du référent », comme si, par ce procédé, Mallarmé tournait à son avantage le fait que, dans l'économie du signifiant — « creux néant musicien » (I, 42) —, ça renvoie toujours à « autre chose » et que, par ce renvoi même, ça trouve à faire rythme, musique, et éventuellement poésie²⁸.

En l'attirant vers un *réel* auquel il lui interdit en même temps l'accès, le langage tient donc le sujet désirant dans une structure de *double bind*. En parfaite continuité avec le début de *Salut*, les textes des *Poésies* et des *Divagations* reproduisent cette structure : ils s'énoncent d'une part comme quête de la jouissance de l'Autre, de l'ex-pression pure et impersonnelle de l'Idée, des « épousailles » sacrificielles de soi et de la « Notion » (I, 629-631) et ils se dénoncent d'autre part, en regard de cette quête, comme entreprise vouée à l'échec, mais vouée par une vocation irrésistible : *désespérée*. Ces textes jouent à l'extrême pointe de

²⁷ Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, vol. II, *op. cit.*, p. 165. Même si c'est dans une tout autre perspective, Yves Bonnefoy résume lui aussi cette expérience du creusement comme l'expérience de l'« impénétrabilité du réel », qui débouche à l'« évidence du non-savoir ». « De quoi se sentir en exil là même, dans la parole, où un jeune poète espère le plus naturellement accéder à l'Être, et éprouver de l'hostilité pour cet univers qui ne se laisse pas pénétrer » (dans la préface à *Vers de circonstance*, Mallarmé, Paris, Gallimard, « Poésie », 1996, p. 10-12).

²⁸ La poésie de Mallarmé procède d'abord et avant tout de la métonymie (cf. Pascal Durand, « Le sens "à côté" : *Petit Air I* », dans *Stéphane Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, André Guyaux (éd.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 175-180).

l'ambiguïté sur laquelle apparaît reposer l'art à la fois mystificateur et démystificateur de la Fiction : ils s'appliquent à laisser percer un rayon ou un écho de l'origine, mais en ayant soin de re-marquer subtilement ce rayon ou cet écho comme un effet du signifiant. À ce titre, l'entrée en matière du poème critique *La Gloire* est exemplaire. À la faveur d'une rêverie inspirée par la contemplation de l'horizon, le narrateur y recourt à l'image de l'or pour évoquer le spectacle du couchant, mais il le fait en des termes qui laissent pour le moins dubitatif quant à la réalité ou à l'accessibilité de la jouissance mystérieuse dont cette image est par ailleurs l'expression, comme nous l'avons souligné : « l'or incompris des jours, écrit-il, trahison de la lettre » (II, 103). Tout en le suscitant à l'esprit, le poète donne ainsi à penser le référent du signifiant « or » comme hors représentation, non symbolisable, littéralement : comme « in-compris ». S'il le présente, c'est pour le placer aussitôt sous la marque de l'interdit, un interdit qui a ceci d'intéressant, en l'occurrence, qu'il est assimilé explicitement à la lettre.

Toutefois, à l'encontre de ce que le motif de la trahison peut ici laisser croire, il n'est pas certain que Mallarmé situe la lettre postérieurement ou consécutivement à ce qu'elle refoule. En fait, à considérer attentivement l'ensemble de ses textes, on incline plutôt à penser que l'or de l'origine est toujours déjà trahi par la lettre, et qu'il revêt donc, pour toute réalité, l'apparence que lui confère le signifiant — à l'exemple, très exactement, de la jouissance de l'Autre par rapport au trait de la castration, dans le modèle conceptuel que Lacan défend à partir de 1972. Si bien que la particularité de ce que nous proposons de concevoir sous le titre de la révélation moderne de Mallarmé s'indiquera dans le primat que le poète semble concéder, mais jamais univoquement, au symbolique. L'analyse des *Dieux antiques*, plus spécifiquement, nous offrira l'occasion de « vérifier » que le statut du signifiant, chez

Mallarmé, est déterminé par sa propriété de voiler *et* de dévoiler, synchroniquement, le mystère de la jouissance. La trahison présumée de la lettre s'y liant à la problématique de la traduction, et la visée de l'investigation philologique à celle d'un référencement ultime du langage à une réalité naturelle à caractère solaire, *Les Dieux antiques* s'imposeront de fait comme le lieu idéal où articuler, dans toute son ambiguïté, la question du rapport du signifiant à la jouissance, et donc celle du naturalisme (ou du conventionnalisme) de Mallarmé. Et là aussi, à partir de quelques « trahisons » particulièrement signifiantes du traducteur, nous relèverons les traces d'un désir qui, tout en portant fantasmatiquement le sujet à « creuser » les profondeurs du langage dans l'espoir de lui faire atteindre l'en deçà du réel, le conduit en fait, dans sa pratique d'écriture, à poursuivre asymptotiquement, métonymiquement, « autre chose » de toujours fuyant.

1.2.4 Commencer en queue de poisson

Insistons-y : qu'elle se tresse à un motif solaire, comme dans *Les Dieux antiques*, ou à un motif marin, comme dans *Salut*, la jouissance qui apparaît présider secrètement à la destinée ou à la « destinerrance » de l'écriture demeure en son fond irréductible à toute représentation. Aussi est-il permis de penser que l'énigmatique image de la noyade des sirènes à laquelle nous l'avons associée n'a pas à être *forcée*, comme une porte devant nécessairement s'ouvrir, et s'ouvrir sur quelque chose de nécessairement figurable. On est en droit de postuler qu'elle est constitutivement, et non seulement accidentellement, énigmatique, et même qu'elle fait peut-être sens, paradoxalement, en opposant une certaine résistance à la compréhension. En la rapprochant de la jouissance de l'Autre lacanienne, du reste, on ne fait rien d'autre

que de la préserver sous ce statut d'énigme. On ne fait rien d'autre, en effet, et pourtant admettre une part d'incompréhensible dans un texte comme celui de Mallarmé — texte qu'on suppose doué non seulement de sens, mais d'une quantité de sens — ne va pas de soi, comme en témoigne le parti pris jusqu'au-boutiste de certains commentateurs ; cela semble si contradictoire avec les habitudes les mieux ancrées dans la tradition herméneutique qu'il faut voir dans cette retenue une véritable tâche critique. Force est en tout cas de constater que l'image de la noyade des sirènes semble faire tout juste assez sens pour indiquer un certain point d'écueil de la signification. En cela, elle apparaît bien répondre à une fonction analogue à celle de la « représentation-limite²⁹ » qui, dans l'analyse freudienne du rêve, est censée border le trou où achoppe la signification et autour duquel se construit le texte onirique. Si une telle image paraît toute désignée à cette fonction, à l'égal du fond de la gorge dans le rêve de l'injection faite à Irma³⁰, par exemple, c'est d'abord parce que le chant tentateur des sirènes s'y combine au motif de la noyade pour conduire en imagination vers un ailleurs dont le poème ne dit rien, si ce n'est qu'il l'évoque, par les réminiscences du mythe ancien, comme un lieu où mort et jouissance entrent en résonance.

L'exemplarité de l'image tient aussi, plus spécifiquement, à la figure de la sirène, qu'on peut isoler théoriquement des autres composantes pour reconnaître en elle un symbole, mais un symbole destiné justement à marquer la *limite* de la symbolicité. Cette figure en vient à tracer le « x » de l'irreprésentable en ceci que, procédant de la féminité, elle signifie l'énigme de la féminité. On se rappellera à ce chapitre que Lacan propose de concevoir la jouissance de la femme comme « pas-tout », sur la base qu'elle n'apparaît pas *toute* réductible à l'économie du

²⁹ Sigmund Freud, *L'Interprétation des rêves*, Paris. PUF, 1971, p. 101.

³⁰ Cf. Michel Ody, « À propos de la notion freudienne de représentation-limite », *Revue française de psychanalyse*, n° 63, 1990, p. 1633-1636.

signifiant³¹. Contrairement à l'homme, dont le développement symbolique se supporte de l'identification au phallus, la femme ne trouve pas de signifiant dans l'Autre, du fait précisément que le manque, auquel renvoie la lacune de son organisation génitale, ne peut y être représenté. En la marquant au coin d'une insatisfaction radicale, Lacan fait de cette jouissance féminine la proche parente — ou descendante, au plan de l'histoire de la théorie — de la jouissance de l'Autre. Les sirènes de *Salut* s'imposent comme l'index de cette « *autre chose* » à parfum de femme qui semble affleurer l'économie du sens, en effleurant entre les dits, sans pour autant trouver à s'y traduire adéquatement, en tant précisément qu'elle est « inter-dite ». Et leur fonction de représentation-limite est d'autant plus saillante qu'elles ne se contentent pas de marquer l'énigme du féminin ou l'énigme en tant que féminin ; elles la *remarquent*, la signifient à la puissance deux : en effet, il est frappant de constater que ces créatures mythologiques extériorisent à même leur corps, par leur nature hybride, ce qui, de la femme, semble se diviser et se soustraire à l'empire du sens, pour s'indiquer dès lors à l'horizon du désir.

Ce serait donc se méprendre gravement sur le sens des sirènes et des autres figures féminines mallarméennes que de se limiter à y lire des signes plus ou moins coquins de la sensualité du poète, destinés en quelque sorte à épicer ou alléger ce que son discours comporterait par ailleurs d'abstrait et de philosophique. Le sens de la femme, ici, dépasse de loin la convoitise de l'acte sexuel, même si cet acte, pour Mallarmé, conserve une valeur archétypale. Il s'avère indissociable de la réflexion métaphysique que nourrit la question de l'Idée, dans la mesure exacte où l'Idée a la particularité de scintiller dans le texte mallarméen comme l'effet du désir : « Gloire au long désir, Idées » (I, 29). Dans cette optique — optique proprement

³¹ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Encore, op. cit.*, p. 92-98.

imaginaire —, on l'aura compris, la femme en vient à dédoubler l'Idée : toutes deux personnifient l'absence ; toutes deux s'évoquent pour disparaître aussitôt, pour se susciter comme manque, à la manière des nymphes dans la conscience troublée du Faune (on aura noté, à cet effet, que le « rien » est inscrit dans « sirène », de même que le « délit », « ce qui fait défaut », étymologiquement, l'est dans « l'Idée »). C'est pourquoi il est préférable en fin de compte de parler de « féminin » plutôt que de « femme », et d'« aspects » plutôt que d'« Idée », car *la femme comme l'Idée*, posées en tant qu'entités, paraissent insaisissables.

Les termes particulièrement suggestifs de ce passage de *Solitude* témoignent du double caractère, féminin et insaisissable, que le motif de l'Idée recouvre chez Mallarmé :

[...] l'idée aux coups de croupe sinueux et contradictoires ne se déplaît, du tout, à finir en queue de poisson ; seulement refuse qu'on déroule celle-ci et l'étale jusqu'au bout comme un phénomène public. (II, 260)

Le sens de cet énoncé rejaillit très opportunément sur l'image de la noyade des sirènes et permet d'en vérifier la fonction d'énigme : sous les allusions aux « coups de croupe sinueux » et à la « queue de poisson », c'est rien moins que le numéro de séduction mis en scène dans les premiers vers de *Salut* qui apparaît s'y rejouer, et par là même se confirmer en tant qu'image paradigmatique du processus de révélation de l'Idée. De ce processus, la référence féminine sert ici à indiquer la limite, en quoi elle revêt un sens d'abord *critique* : l'Idée se disant de ce qui « se refuse » à s'« étale[r] jusqu'au bout ». Le verbe « étaler » conjoint d'ailleurs en une isomorphie parfaite l'action de s'étendre à laquelle la femme est connue symboliquement pour offrir résistance et l'opération de démystification à laquelle renvoie le « démontage impie

de la Fiction », dans la mesure où cette opération consiste, selon l'expression même du poète, on s'en souviendra, à en « étaler la pièce principale ou rien ».

En s'éclairant de cette critique, on est à même d'affirmer que *Salut* « commence » « en queue de poisson »... et que l'image des sirènes — un peu à la manière du « poisson soluble » de Breton, sinon comme la fausse « solution » (*Lösung*) autour de laquelle se construit le rêve freudien de l'injection faite à Irma — renvoie à une problématique qu'on peut qualifier d'*insoluble*³². On peut également la comparer, en se laissant cette fois porter par le jeu des assonances induites par cette paradoxale noyade, à un *noyau* de sens irréductible. De fait, il semble bien que ce soit en échappant au moins en partie à la compréhension que cette image révèle l'énigme de la jouissance et la jouissance comme énigme. Ces deux formules s'équivalent, car ne correspondant à rien de connaissable, la jouissance n'engage pas de contenu qu'on puisse particulariser ; on ne peut la traduire par un énoncé ou la représenter par une image sans l'abolir en tant que « pas-tout ». En cela, elle est un fait d'énonciation : c'est une énigme, un « mi-dire, comme la Chimère apparaît un mi-corps, quitte à disparaître tout à fait quand on a donné la solution³³ ». Voilà, en toute rigueur, tout ce qu'on peut affirmer à son sujet. Semblable affirmation peut paraître bien modeste, et pourtant elle résume le « savoir » vers lequel pointe la révélation moderne de Mallarmé, en ce qu'elle

³² C'est à une semblable problématique herméneutique que Mallarmé associe la compréhension du « vieux Mélodrame », lorsqu'il affirme que « nulle inspiration ne perdra à connaître l'humble et profonde loi qui règle en vertu d'un instinct populaire les rapports de l'orchestre et des planches dans ce genre génial français. Les axiomes s'y lisent, inscrits par personne ; un avant tous les autres ! que chaque situation *insoluble*, comme elle le resterait, en supposant que le drame fût autre chose que semblant ou piège à notre irréflexion, refoule, dissimule, et toujours contient le rire sacré qui le dénouera » (II, 164, nous soulignons). Ce passage abscons *révèle* bien plus que l'« axiome » du mélodrame ; il évoque la vérité imaginaire de la Fiction en tant qu'elle n'est pas « *autre chose* que *semblant* ou piège à notre irréflexion ». En outre, il décrit la « situation » existentielle, à la fois tragique et ludique, que détermine la Fiction, en tant qu'elle confine à l'absurde, qu'elle ne fait rien d'autre que refouler, dissimuler et toujours retenir le « rire sacré » qui la dénoue. Notre analyse de *Salut* — et c'est bien pourquoi elle est aussi, plus fondamentalement, une analyse de la Fiction — nous conduira à un « dénouement » de cette nature.

³³ Jacques Lacan, *Le Séminaire. L'Envers de la psychanalyse, op. cit.*, p. 39.

signifie, et signifie seulement, que quelque chose fera toujours défaut ou faille dans l'économie de la représentation. En fait, ce « savoir » singulier, concluant qu'il n'y a « rien au-delà » (II, 234), apparaît d'autant plus précieux que tout concourt, dans le régime de Fiction, comme nous l'avons dit, à nier la « formule absolue » selon laquelle « n'est que ce qui est » (II, 67), et à « supposer » corrélativement qu'il y a autre chose de plus réel, de plus vrai et de plus fondamental, en deçà de la représentation.

La troupe des sirènes que *Salut* évoque à mi-distance du fond et de la surface de la mer se trouverait ainsi dans un état de *suspension* qui aurait pour corrélat, au niveau métapoétique, le *suspens* généré et entretenu par l'image énigmatique de la noyade. Le poème s'efforcerait de capturer l'Idée ou la jouissance de cette manière, en ayant soin de ne pas la fixer dans quelque représentation où elle trouverait à se résoudre ou dissoudre. Ne l'y « étalant » pas « jusqu'au bout comme un phénomène public », il la mi-dirait, la suggérerait dans sa vérité de « chose » non entièrement symbolisable. En la tressant au motif de la sirène, il la rattacherait au monde des profondeurs abyssales, un monde qui apparaît d'autant plus *monstrueux*, à l'image de la Chimère, que la monstruosité — telle qu'Aristote la définit, en y voyant d'ailleurs un fait caractéristique de la femme³⁴ — désigne structurellement ce qui s'écarte de l'ordre de la généalogie humaine et excède par là même l'institution du signifiant. De là, on peut supposer que le premier quatrain de *Salut*, en présentant les sirènes à *l'envers*, cul, croupe ou queue par-dessus tête, placerait en quelque sorte cette part monstrueuse au premier plan de la Fiction, et chercherait par ce renversement de perspective à mi-dire ce qui normalement reste caché par la représentation. Du même

³⁴ Il est significatif, à ce titre, que la femme sous laquelle Mallarmé personnifie l'Idée soit qualifiée, dans *Crayonné au théâtre*, de « si exquise dame *anormale* » (II, 160, nous soulignons).

mouvement, il hisserait ce morceau de *réel*, pour mieux en montrer la chute, au niveau où il se révèle comme l'objet — petit « a » — de l'écriture et de la lecture.

1.3 « Divers / Amis » : désir et subjectivité

1.3.1 D'un salut circonstanciel à une poétique générale de l'adresse

Ce salut soit le messenger [...]

— Stéphane Mallarmé (I, 40)

Même s'il ne communique rien, le discours représente l'existence de la communication ; même s'il nie l'évidence, il affirme que la parole constitue la vérité ; même s'il est destiné à tromper, il spéculé sur la foi dans le témoignage.

— Jacques Lacan³⁵

Après l'évocation du rêve se profilant comme au loin et à l'envers de la représentation, *Salut* passe brusquement à un état de fait : « *Nous naviguons, ô mes divers / Amis, moi déjà sur la poupe / Vous l'avant fastueux qui coupe / Le flot de foudres et d'hivers* ». La verticalité du fantasme cède le pas à l'horizontalité de l'action, et la fascination exclusive pour l'« objet » de la poésie à la considération du sujet de la poésie. Tout axé qu'il était vers l'Autre, l'imaginaire du texte se tourne alors vers l'autre, ou plus exactement vers la multiplicité d'autres qui apparaissent former, avec le « je » du poète, le « nous » de la navigation.

Du coup, en se réorientant selon l'axe horizontal où se déterminent l'action et la communauté de cette navigation poétique, *Salut* réfléchit une nouvelle fonction du vers-vecteur de Mallarmé. Cette nouvelle fonction se définit à la fois par opposition et complémentarité à celle que nous avons identifiée plus haut, en reconnaissant que le vers mallarméen cherchait *désespérément* à creuser les profondeurs du

³⁵ *Écrits*, vol. I, Paris, Seuil, « Points », 1966, p. 128.

langage, à y plonger comme les sirènes dans l'océan, pour mettre le sujet en relation avec l'Idée. Pris en ce sens, le vers recouvrait encore une fonction de désignation (*Bedeutung*), ne serait-ce que sous un mode subversif, en ne désignant que le « Rien » de sa matérialité ou de son rythme (« À ne désigner que la coupe »). La fonction qu'il prend dans l'autre dimension de la poétique mallarméenne, telle qu'elle se fait jour dans le développement de *Salut*, ne concerne cependant plus au premier chef la logique référentielle du langage, mais plutôt le ou les sujets du langage. Sous cet angle, le vers mallarméen se distingue par sa propriété à faire contact et contrat avec l'autre ; il tire son sens et son importance à mettre en jeu la socialité du discours. Que le langage ait pour fonction de représenter un sujet, tout autant qu'une chose, qu'il formule une demande de reconnaissance, tout autant qu'un énoncé, est un fait fondamental qu'on a tendance à oblitérer, dès lors qu'on le réduit, dans l'emploi qu'on en fait normalement, à sa « fonction de numéraire facile et représentatif » (II, 213). Par la réflexion méta-poétique qu'il opère, le texte de Mallarmé confère à la dimension subjective et sociale du langage la visibilité critique dont elle est habituellement privée. Sur ce point encore, il communique avec la théorie lacanienne, notamment en frappant, comme elle, la modernité de son « numéraire » au coin d'une pragmatique en apparence aussi vieille que la rhétorique des Anciens. De fait, Mallarmé remarque admirablement bien ce qui, pour Lacan, distingue en propre le symbole par rapport au signe, à savoir, l'*intersubjectivité*³⁶. Et

³⁶ C'est au début de son enseignement, comme on sait, que Lacan recourt le plus souvent au terme de symbole. Il lui a préféré par la suite le terme de signifiant, sans doute parce qu'il était moins chargé de connotations anthropologiques et herméneutiques, d'une part, et parce qu'il était plus étroitement lié à la linguistique, d'autre part. Il n'empêche que le signifiant intègre chez lui la dimension intersubjective qui s'associait initialement au symbole, tant et si bien, en fait, qu'il en vient à se définir par référence exclusive à cette dimension : « notre définition du signifiant (il n'y en a pas d'autre) est : un signifiant, c'est ce qui représente le sujet pour un autre signifiant » (*Écrits*, vol. II, *op. cit.*, p. 181). Cette définition, à laquelle Lacan restera fidèle tout au long de sa vie, est tout aussi féconde que complexe. Aussi ne prétendons-nous pas, en recourant au terme de signifiant ou de symbole dans le cadre de la présente problématique, en rendre entièrement compte. Ce que l'analyse du texte mallarméen permettra d'en comprendre tient pour l'essentiel au renversement qu'elle opère dans la

c'est plus spécifiquement à travers le motif de ce qui se recommandera ici sous le nom d'*adresse* que son texte, et très singulièrement *Salut*, met en valeur l'intersubjectivité du langage, de même que c'est en s'adressant à l'autre comme une dédicace, un présent, un signe de reconnaissance, bref comme un salut, que son écriture trouve réciproquement à se définir en ses termes les plus caractéristiques.

La notion d'adresse apparaît ici et là, d'une manière éparse mais transversale, dans presque tous les champs de la pensée contemporaine : en théorie littéraire, où elle sert de base de définition à certains genres dits « de circonstance³⁷ » ; en linguistique, où il n'est pas rare de la rencontrer dans l'analyse pragmatique³⁸ ; en herméneutique, où elle constitue une composante déterminante de la logique question-réponse³⁹ ; enfin, en psychanalyse et en déconstruction, où elle s'impose comme un terme clef de la problématique du transfert et de la destination du discours⁴⁰. En plus de ces occurrences critiques, la notion d'adresse semble se démarquer dans le domaine classique, à titre de sœur jumelle, ou sinon de proche parente, de la *comuenientia*, notion sous laquelle la rhétorique, comme on sait,

conception traditionnelle de la signification en subordonnant le sujet au langage et en le faisant par là même choir de la maîtrise illusoire du moi (chez Lacan, le sujet n'est rien d'autre que cette *déchéance*, cette *chute*, ce *cas* — et incidemment le *cadavre* du moi). Autrement dit, le texte mallarméen met en relief l'aspect du signifiant lacanien qui fait du « destinataire » et du « destinataire » des *effets* du langage (au même titre que le référent et le sens), plutôt que ses *agents* (cf. Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Minuit, « Critique », 1983, p. 27 — en portant à son extrême limite la théorie de la communication, Lyotard éclaire indirectement cet aspect de la théorie lacanienne et permet d'élucider certains de ses points d'obscurité).

³⁷ Cf. *Éloge de l'adresse. Actes du colloque de l'Université d'Artois du 2 et 3 avril 1998*, Anne Chamayou (éd.), Arras, Artois Presses Université, « Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois », 2000.

³⁸ Cf. Béatrice Coffen, *Histoire culturelle des pronoms d'adresse. Vers une typologie des systèmes allocutoires dans les langues romanes*, Paris, Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2002.

³⁹ Cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1996, p. 393-402.

⁴⁰ Cf. Jacques Derrida, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, op. cit., p. 341.

désignaient la propriété d'un discours dûment adapté à l'*ethos* de l'orateur et de l'auditeur⁴¹.

Le texte mallarméen fait intervenir, en les conjuguant les unes aux autres, toutes les significations que ces disciplines et ces techniques attribuent à la notion d'adresse. Il permet par là même de dégager une saisie globale du phénomène. Son rapport à l'adresse apparaît avec le plus d'évidence dans ce qu'on conçoit traditionnellement comme son versant événementiel, et qu'on aime opposer à ce qui constituerait, en bonne logique dualiste, son versant métaphysique. Nombreux sont les écrits mallarméens (quatrains postaux, vers dédicatoires, hommages, tombeaux, etc.) qui participent expressément de la poésie de circonstance, et qui, comme tels, en effet, mettent au premier plan ce que la théorie littéraire, pour s'en tenir d'abord à elle seule, associe à la notion d'adresse : à savoir l'ensemble des procédés formels par lesquels le discours se destine et les instances *subjectives* — ce qui ne veut pas dire *personnelles*, précisons-le d'emblée — qui sont déterminées par cette destination. D'un point de vue quantitatif, les écrits mallarméens consacrés à la célébration ou à la commémoration de l'événement paraissent si importants qu'il est tentant de les rassembler sous une même catégorie critique — pour y reconnaître un « versant » de l'œuvre, par exemple —, et cela, d'autant plus qu'ils semblent à peu près tous appartenir à une même époque, soit celle qui commence, au milieu des années 1870, avec la fin ou la suspension des grandes entreprises poétiques mallarméennes que sont *Hérodiade* et *L'Après-midi d'un Faune*. Sur ces bases, on pourrait déduire, à la suite de plusieurs commentateurs, que ces écrits circonstanciels ou épидictiques manifestent le repli du poète sur les menus événements de son existence (intra)mondaine et, à l'inverse, son désintéressement au moins partiel et

⁴¹ Cf. Cicéron, *De l'Orateur*, Livre premier, Paris, Les Belles Lettres, « Universités de France », 1950, p. 49.

temporaire pour une poétique à caractère métaphysique, ayant l'absolu en point de mire.

Si cette interprétation n'est pas sans vérité (on pourrait y voir une lecture de la modernité, selon la première acception, baudelairienne : « la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable⁴²»), elle rate l'essentiel. Car, à l'examen, la dimension circonstancielle de la poétique mallarméenne, et incidemment le motif de l'adresse qui en est la pointe, s'avère tout aussi bien liée aux « petits riens » de la vie ordinaire qu'à l'imposant « Rien » de la réflexion sur l'Idéal. Elle qualifie l'ensemble de l'œuvre. Plus encore, loin de la diviser, elle l'unifie dans une certaine mesure. Et loin d'obliger à envisager un Mallarmé scindé entre le temporel et l'intemporel, le passager et l'éternel, le factice et l'essentiel, etc., elle invite à reconnaître la cohérence de sa pensée. La raison pour laquelle les poèmes en apparence les plus philosophiques participent également de l'événement et de l'adresse tient à la nature même de leur objectif critique : signifier le rien ou la Fiction de l'Idéal, à quoi se résume cet objectif, conduit à ne rien vouloir signifier. Or l'énoncé qui donne l'impression de ne rien dire, donc de s'abolir en tant que signifié, ne fait pas que mettre en relief sa matérialité de signifiant, il a également pour conséquence de se surdéterminer en tant qu'adresse. En effet, un énoncé n'apparaît jamais aussi clairement dans sa destination de symbole que lorsqu'il n'est pas investi de sens ou, pour le dire en des termes plus nuancés, lorsqu'il n'assume pas d'abord une fonction référentielle. Il se recommande alors expressément comme un signe de reconnaissance. C'est d'ailleurs pourquoi Lacan se tourne vers la forme paradigmatique du signe de reconnaissance, le mot de passe, pour illustrer, par

⁴² Charles Baudelaire, « La Modernité », dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 695.

contraste avec la fonction informative du signe, le mode de représentation subjectif qui s'attache au langage en général, et qui définit sa dimension proprement symbolique :

Pensez au mot de passe. Je choisis exprès cet exemple parce que le mirage, quand on parle du langage, est toujours de croire que sa signification est ce qu'il désigne. Mais non, mais non. Bien sûr qu'il désigne quelque chose, qu'il remplit une certaine fonction sur ce plan. Mais le mot de passe a cette propriété d'être choisi justement d'une façon tout à fait indépendante de sa signification [...]⁴³.

Les procédés poético-rhétoriques que le texte mallarméen déploient pour suggérer l'abolition de la chose de la référence dans le langage, et pour remarquer complémentaiement la « réalité » du langage en tant qu'ordre autonome (la Fiction), ont pour conséquence, quand ce n'est pas pour visée, de mettre en relief la fonction symbolique ; en délestant en partie l'énoncé de sa charge sémantique, ils le remarquent *en lui-même*, dans sa matérialité de signifiant, tout en le remarquant comme représentant du sujet, *pour le sujet*. On se tromperait donc en postulant que des poèmes « philosophiques » comme le sonnet en « -yx » ou *Hérodiade* sont tout repliés sur eux-mêmes, qu'ils obéissent à un mode de discursivité en quelque sorte autiste. De même, on ferait fausse route en croyant que le style impersonnel que Mallarmé y promet est une négation de l'intersubjectivité. Du moins s'il y prétend en principe, il ne l'est pas en pratique. Une chose est de considérer ce que le poète dit, énonce, et une autre d'enregistrer ce que son dire produit en termes d'effets, au plan de l'énonciation où se joue le rapport à la subjectivité. À l'encontre de ce que Mallarmé affirme à plusieurs endroits de ses *Divagations* et de ses différents témoignages en prose (par exemple que le Livre « ne réclame approche de lecteur », « qu'il a lieu tout seul » [II, 217]), le style impersonnel des poèmes philosophiques

⁴³ Jacques Lacan, « Le Symbolique, l'imaginaire et le réel », dans *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2005, p. 27-28.

ne scelle pas l'exclusion de lecteur et l'autonomie de l'œuvre. En fait, il étaye plutôt d'une manière singulièrement efficace un rapport au texte et à son auteur qu'on a plusieurs raisons de qualifier de transférentiel. Ce témoignage de Valéry l'indique très clairement, où référence directe est faite à la pratique antique du *sumbolon* :

L'Hérodiade, *l'Après-midi*, les *Sonnets*, les fragments que l'on découvrait dans les Revues, que l'on se passait, et qui unissaient entre eux se les transmettant des adeptes dispersés sur la France, comme les antiques initiés s'unissaient à distance par l'échange de tablettes et de lamelles d'or battu, nous constituaient un trésor de délices incorruptibles, bien défendu par soi-même contre le barbare et l'impie⁴⁴.

Pour celui-là même qui représente l'admirateur le plus fervent du formalisme mallarméen, l'œuvre pure et impersonnelle, « trésor de délices incorruptibles », n'est pas impropre à l'échange et à la circulation. Bien « défendu[e] par soi-même », elle n'en appelle les « siens » qu'avec plus d'insistance (ou ne leur en donne que mieux l'illusion), jusqu'à les inciter à se réunir autour de son mystère en une microsociété d'« initiés ». En donnant l'impression que le texte parle tout seul, qu'il s'énonce à la manière d'un décret, qu'il ne souffre pas de dialogue avec son lecteur, le style impersonnel de Mallarmé conditionne un type d'affectivité et de socialité marqué paradoxalement par son intensité. L'adresse qu'il formule s'avère particulièrement pressante. Et ce qu'il révèle, si ce n'est pas l'homme, comme le croyait Buffon, du moins est-ce le sujet Mallarmé, en la posture de celui qu'on aime, ou à qui on aime supposer un savoir. Le parallèle avec l'oracle que nous tracerons en fin d'analyse nous donnera l'occasion de circonscrire cette posture et les effets qu'elle détermine.

Ces quelques considérations invitent à relativiser la célèbre distinction entre le « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel » (II, 212). Étrangement, l'image que file Mallarmé pour illustrer la banalisation de la parole dans l'emploi commun, non poétique, du discours, celle de l'échange de la monnaie

⁴⁴ Paul Valéry, *Variété*, dans *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 637-638.

(« à chacun suffirait pour échanger le pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie » [II, 212]), cerne très exactement ce qui ressort avec le plus d'évidence de la pratique interprétative et de la réflexion métapoétique que conditionne son texte. Cette image définit en termes très justes la propriété qu'a le langage de faire réseau, propriété dont un poème à la fois liminaire et contractuel comme *Salut*, ainsi qu'il apparaîtra, souligne le statut primordial, tant pour l'œuvre à laquelle il donne accès que pour la conception générale du discours qu'il donne à réfléchir, qu'il cherche à réfléchir. Avec ou contre Mallarmé théoricien, il faut donc admettre que tout n'est pas à dénigrer dans l'« emploi élémentaire du discours ». Certes, au plan de l'économie que traduisent les médiations « inter-prétatives⁴⁵», le texte mallarméen ne favorise pas la valeur d'échange du discours ; il ne cherche pas, à la manière de l'« universel *reportage* », à monnayer le moins de langage possible contre le plus de sens possible, jusqu'à se contenter de raccourcis discursifs en soi insignifiants, presque « silencieux », et tributaires pour l'essentiel du contexte interlocutif et des habitudes sociales. En revanche, il met en relief l'échange en tant qu'échange, ce qu'on pourrait appeler la *valeur de l'échange* ; il donne visibilité au lieu du langage, à cet espace où le sujet émerge, et où il trouve à se situer, non pas en face de l'autre, sous l'angle de la rivalité et de l'agressivité imaginaires, mais *avec* l'autre — et lui-même comme un autre⁴⁶.

⁴⁵ Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que l'interprétation, en son sens étymologique, renvoie à la relation (*inter*) de mutuel endettement (*pretare*), à l'état d'être proche (*praesto*) et à celui d'être présent (*praesto esse*) (cf. Julia Kristeva, « Psychoanalysis and the Polis », dans *Transforming the Hermeneutic Context. From Nietzsche to Nancy*, Gayle L. Ormiston (éd.), New York, State University of New York Press, « Intersections », 1990, p. 92).

⁴⁶ Vincent Kaufmann constate dans cette optique que l'enjeu de la notion de circonstance chez Mallarmé n'est pas « en premier lieu le référent (la chose dont on parle), mais la mise en place d'un espace discursif » (*Le Livre et ses adresses, op. cit.*, p. 24). Dans un autre essai, consacré à l'épistolaire, le critique fournit une raison supplémentaire de relativiser, comme nous le faisons, l'opposition impliquée dans le « double état de la parole ». Mettant en relief le caractère purement conventionnel de nombreuses lettres « personnelles » de Mallarmé, il fait observer qu'elles sont la « matérialisation la plus exacte de cette pièce de monnaie qu'il vaudrait mieux se passer de main en main, en silence, plutôt que de recourir à la "parole brute" (la parole quotidienne) [...]. Celui qui de tous les écrivains français croit peut-être le moins à un partage passant par la parole est aussi celui qui

Il est d'ailleurs très significatif que Lacan, définissant le symbolique, insiste sur cette dimension intersubjective par référence à l'image de la circulation de la monnaie de *Crise de vers* : il nous donne par ce biais une raison supplémentaire de croire que ce qui est vraiment remarquable, chez Mallarmé, et ce qui est tout à la fois moderne et fort ancien, c'est la socialité que détermine son texte. Évoquant le discours creux de la conversation commune, Lacan affirme en effet que « ce n'est pas autre chose qu'une certaine façon de se faire reconnaître, ce qui justifierait Mallarmé disant que le langage *était comparable à cette monnaie effacée qu'on se passe de la main à la main en silence*⁴⁷ ». Notons que la référence de Lacan est fautive : la pièce de monnaie à laquelle il est fait allusion dans *Crise de vers* n'est pas « effacée » et elle convoie encore quelque chose, la « pensée humaine » (II, 212). Mais, par là où elle se révèle infidèle à la lettre du texte de Mallarmé, cette référence ne semble que plus fidèle à son esprit : car n'est-il pas juste d'affirmer que le poème mallarméen efface le sens conventionnel ou coutumier du fragment du langage qu'il met en jeu comme il le ferait de l'inscription ou de l'effigie d'une pièce de monnaie ? Et n'est-il pas vrai que c'est à la faveur d'un tel effacement qu'il en vient à faire apparaître le langage dans sa matérialité de pièce et dans sa socialité de pièce d'échange ? Enfin, ne doit-on pas reconnaître dans cet effacement l'opération même à laquelle on l'identifie de manière caractéristique, à savoir l'abolition du signifié, de la « pensée humaine » ? Ce qui importe chez Mallarmé, on a plusieurs raisons de le croire, ce n'est pas la pièce qui a cours légal, celle qui *vaut* ou qui *signifie*, c'est plutôt la pièce qui (n')indique *rien* et qui par là même fait scintiller le réseau fictionnel de l'échange (ou la Fiction en tant que réseau de l'échange, institution du

multiplie le plus, notamment avec l'épistolaire, ces gestes qu'on dit symboliques, parce qu'ils rejouent de façon toute formelle la possibilité d'un rapport, en laissant ce rapport vide de tout "contenu", de toute expression discursive engageant dans sa singularité un sujet, une personne » (Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, « Critique », 1990, p. 88).

⁴⁷ *Des Noms-du-Père*, op. cit., p. 30.

signifiant). On remarquera d'ailleurs que le mot « salut » renvoie à une ancienne pièce de monnaie, qui se trouve donc réactualisée dans le poème inaugural de Mallarmé, mais réactualisée en tant que hors d'usage, périmée, vile, à l'image, très exactement, de l'« écu » qui se « désigne » dans le signifiant « écume », au premier vers (« Rien, cette écume⁴⁸ »).

Que le motif symbolique de l'adresse, comme il apparaît notamment à travers le registre du monétaire, constitue l'un des éléments les plus constants et les plus représentatifs de l'ensemble des écrits mallarméens, même la correspondance en témoigne. En effet, il est frappant de constater que Mallarmé épistolier met en œuvre toute une rhétorique de la feinte — manifestation destinée à soutenir la Fiction sociale de son moi d'auteur — reposant sur l'art d'une certaine adresse, donc, d'une certaine façon, sur son *adresse verbale* à savoir *s'adresser aux autres*⁴⁹. On notera dans la même perspective que ses lettres trahissent chez lui une « curieuse obsession de la main tendue, “donnée”⁵⁰ », qu'elles se terminent presque toutes par des formules de salutations qui font intervenir explicitement le motif de la main, du genre « Votre main », « Je vous presse la main », ce « pressement de main, qui contient ma ferveur », etc. Ces innombrables mains sont révélatrices de la surdétermination pragmatique dont est l'objet l'écriture mallarméenne en général : elles *disent* en quelque sorte ce que cette écriture cherche par ailleurs à

⁴⁸ Lucette Finas, *Centrale pureté. Quatre lectures de Mallarmé*, Paris, Belin, « Extrême contemporain », 1999, p. 27 (l'auteur relève les nombreuses acceptions du mot « salut » recensées par Littré (*ibid.*, p. 17)). Sur l'image de la pièce de monnaie en son rapport à la signification, et plus précisément à la métaphorisation, cf. Jacques Derrida, « La mythologie blanche », dans *Marges — de la philosophie*, Paris, Minuit, « Critique », 1972, p. 247-324.

⁴⁹ Nous nous penchons sur cette question, de même que sur celle du Livre dont nous disons quelques mots plus bas, en 3.2.

⁵⁰ Yves Bonnefoy, dans la préface de Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)*, suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Paris, Gallimard, « Folio/Classique », 1995, p. 14. Selon Bonnefoy, Mallarmé viserait ainsi à s'excuser auprès de ceux de ses destinataires à qui il s'adresse ou répond de manière laconique ce qu'il ne veut ou ne peut leur écrire. Ses formules de salutation en forme de geste chercheraient ainsi à « compenser par la protestation d'une amitié bien réelle un refus de soi qu'on doit donc penser obligé, et par des raisons vraiment profondes » (*idem*). Pour être plausible, cette lecture psychologique n'en apparaît pas moins secondaire à côté de ce que nous relevons.

faire, à *produire*, à savoir quelque chose comme un *toucher*. Et elles suggèrent au surplus, à titre de symptômes, le degré d'imprégnation extraordinaire auquel cette surdétermination pragmatique s'inscrit dans l'univers symbolique du poète.

Preuve de cette imprégnation : à l'autre l'extrémité de l'axiologie qui soutend l'œuvre mallarméenne, à ce point de radicale abstraction où on penserait que le poète a poussé son exigence philosophique, jusqu'à laisser croire que son projet le plus cher était irréalisable pour des raisons non pas contingentes mais nécessaires, le Livre atteste lui aussi cette surdétermination pragmatique, telle que ce qu'on peut en dire de plus certain, ou de moins incertain, ne relève pas principalement de son contenu, mais plutôt de ses procédures de destination ou de donation. À s'en tenir aux *Notes*, donc en prenant une certaine distance par rapport à ce que ses disciples et critiques ont pu en l'occurrence fantasmer d'extraordinairement métaphysique, Mallarmé apparaît davantage concerné par les questions relatives à la *performance* du Livre que par la thématization de ses matières⁵¹. En fait, tout ce qui s'y suggère dans les termes du rite, du culte et de la cérémonie induit plutôt à penser que l'essence de l'œuvre, là encore, se confond avec sa fonction d'adresse. Et sans doute est-ce d'abord sous l'angle de cette pragmatique « essentielle » qu'il faut reconnaître dans le Livre l'expression hyperbolique de la poétique mallarméenne.

On comprend en tout cas pourquoi le poète a pu suggérer l'idée de son « Grand Œuvre » sous le modèle d'une ode (I, 788⁵²). En tant que genre ou sous-genre littéraire emblématique de la poésie de circonstance, l'ode représente une forme canonique de l'adresse. Traditionnellement, elle se destine à une occasion ou à

⁵¹ Ce que Leo Bersani a bien vu : « *Mallarmé's notes deal much more elaborately with the circumstantial details of how the Book would be offered to an audience than with the nature of its message* » (*The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Studies in French », 1982, p. 54). Dans la même optique, Patrick Laupin affirme que « tout l'esprit du Livre tient dans cette dualité du don et de l'accueil de la parole » (*Stéphane Mallarmé*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2004, p. 11).

⁵² Cf. également (II, 157, 178, 202).

quelqu'un de spécial ; par définition, sa fonction est de célébrer des événements ou des personnages hors du commun. D'un point de vue formel, et c'est le plus intéressant, on peut la dire tautologique, à l'exemple de la Fiction mallarméenne. Car l'ode ne dit rien, sinon le don même de la parole ; le sens de son énoncé coïncide avec son geste énonciatif, son adresse. L'ode signifie : « je te donne ceci », où « ceci » renvoie au discours même. Mallarmé souligne d'ailleurs lui-même le caractère tautologique de l'ode : dans un raccourci étonnant, il décrit l'élément le plus insistant de sa fantasmatique, le « rêve dans les cieux », en le comparant à l'« interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode » (II, 157). En ce sens, tant dans la typologie des genres que dans le texte de Mallarmé, qui fait référence à ces deux formes pour évoquer le rêve du Livre, l'ode voisine l'hymne (II, 224). Roland Barthes caractérisait justement l'hymne par sa fonction d'adresse, lorsqu'il cherchait à définir le discours amoureux :

l'objet donné [écrivait-il à propos de ce discours], se résorbe dans le dire somptueux, solennel, de la consécration, dans le geste poétique de la dédicace ; le don s'exalte dans la seule voix qui le dit [...] c'est le principe même de l'*Hymne*. Ne pouvant rien donner, je dédie la dédicace même, en quoi s'absorbe tout ce que j'ai à dire⁵³.

On peut prendre appui sur cette observation pour reconnaître dans la forme de l'hymne ou de l'ode la structure élémentaire de la poétique mallarméenne. Structure d'autant plus déterminante qu'elle apparaît régir, et unifier sous un même motif formel — celui de l'adresse —, non seulement le champ de la poésie, mais l'ensemble de la production de l'auteur. Mais il est vrai que c'est encore dans un poème, *Salut*, qu'elle se donne le mieux à lire, qu'elle trouve le plus expressément à

⁵³ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 91. Il est significatif que Lacan choisisse lui aussi le mot d'amour comme exemple, avec le mot de passe, pour illustrer la particularité du symbole : « dans ces deux exemples, le langage est particulièrement dépourvu de signification. Vous voyez là le mieux ce qui distingue le symbole du signe, à savoir la fonction interhumaine du symbole » (*Les Noms-du-Père*, op. cit., p. 29).

s'articuler comme un « geste poétique » en forme de « dédicace », et à conditionner un rapport à l'autre qu'il n'est pas non plus exagéré, pour peu qu'on prenne d'abord acte de ses déterminants symboliques, d'envisager dans la perspective imaginaire de l'amour.

1.3.2 Contracter l'amitié

[...] un discours, c'est ce qui détermine une forme de lien social.

— Jacques Lacan⁵⁴

[...] *cum dando et accipiendo inter se hominum societas connectatur* [...]

— saint Augustin⁵⁵

Dans *Salut*, la question de l'adresse s'articule d'abord par rapport aux deux configurations symboliques que détermine le statut référentiel du poème, selon qu'on le considère dans son « contexte d'origine », donc d'un point de vue historique, ou dans le contexte des *Poésies* auxquelles il sert de dédicace, donc d'un point de vue métadiscursif. Ces deux configurations symboliques, comme ces deux statuts référentiels, ne sont pas sans rapport, mêmes si elles soulèvent chacune des enjeux différents.

Du point de vue historique, le motif de l'adresse apparaît sous son mode le plus conventionnel et le plus ancien : comme attribut définitoire d'un poème de circonstance. Il est motivé par l'événement : en 1893, à l'occasion du banquet annuel de la Plume, Mallarmé prend la parole en qualité de président d'honneur, pour la redonner sous la forme du don poétique qu'est *Salut* ou, suivant le titre original,

⁵⁴ *Le Séminaire. Encore, op. cit.*, p. 104.

⁵⁵ *Œuvres de saint Augustin*, vol. 10, Paris, Desclée de Brouwer, « Bibliothèque augustinienne », 1952, p. 480.

Toast. Ainsi considéré, le sonnet acquiert le statut qu'on lui reconnaît le plus souvent : il est un poème voué à enregistrer l'événement, à en conserver la mémoire, et son adresse a pour but de tracer en pointillé l'espace de la communauté des poètes, dont les convives sont les représentants. Mallarmé y affirme une certaine solidarité de sort avec ceux qui, comme lui, consacrent leur vie à la pratique de l'écriture et en acceptent les risques et les sacrifices (avec ceux, autrement dit, qui « boivent à la même coupe » que lui, pour reprendre une image latine [« *bibere eadem pocula* »] à laquelle le poème semble donner écho). Aussi, même s'il implique l'assomption modeste de son rôle de maître, son geste de parole vise-t-il d'abord à sceller d'un signe fraternel le « nous » des poètes. Mais sans doute faut-il se garder de considérer ce sceau pour plus étanche qu'il ne l'est, et de reconnaître dans la philosophie implicite de *Salut* la célébration jubilatoire d'un être-ensemble aux accents bon enfant. Car, à se reporter à la lettre du texte, on ne peut pas dire que le « nous » de cette communauté soit fusionnel, sans être pour autant disharmonieux : il est constitué de « divers / Amis ». Sans questionner plus avant l'ambiguïté d'une telle expression, ni l'étrangeté de son articulation prosodique, notons seulement, pour l'instant, qu'elle suggère l'idée de la diversité au sein même du groupe, et comme une certaine irréductibilité du sujet à la totalisation communautaire. En ne quittant pas le registre biographique, nous pouvons également supposer qu'elle est symptomatique de l'attitude de réserve qui caractérise de manière générale le rapport de Mallarmé aux différentes dénominations symboliques dont se soutient l'identité individuelle et collective, que ce soit au plan professionnel, religieux, esthétique ou politique. Si tel est le cas, c'est peut-être vers une certaine prise de distance par rapport à soi, à l'autre et au groupe que fait flèche, en dernière instance, le *sens* de *Salut*.

Du point de vue métadiscursif, la question de l'adresse soulève des enjeux plus complexes, qui touchent, et donnent visibilité, aux dimensions symbolique et imaginaire du fait herméneutique, donc aux rapports à l'Autre et à l'autre⁵⁶. En changeant de contexte, *Salut* a acquis de nouvelles virtualités de sens. S'il revêt encore la forme d'un don et d'un présent, son adresse s'est universalisée ; désormais, il se destine en droit à tous les lecteurs du recueil. Inscrit dans la zone symbolique constitutivement ambiguë du paratexte, à la frontière de la juridiction du réel et du domaine de la fiction poétique⁵⁷, il présente un statut générique tout à fait singulier par rapport aux autres pièces des *Poésies*, ce qu'extériorisent, au plan de sa matérialité, le style italique et la petite taille de son lettrage. On peut dire qu'il occupe, dans la topographie du livre, le lieu *herméneutique* par excellence, soit, par analogie, celui-là sur lequel Hermès, dieu des *limes*, assume l'office de médiateur qui lui vaut également d'être le représentant du commerçant et du voleur, et, dans une mythologie plus récente, de l'interprète. Cette inscription liminaire prédispose *Salut* à la fonction contractuelle que l'économie de son texte surdétermine, en cherchant à se désigner comme langage et, par le fait même, comme l'espace intersubjectif fondamental qu'est le langage.

Visiblement, Mallarmé n'a pas attendu Mauss et l'ethnologie française pour identifier le don à une des formes les plus élémentaires du contrat, et pour en

⁵⁶ On aura compris que l'Autre ici évoqué, en lien avec la dimension du symbolique, n'est pas l'Autre archaïque auquel nous avons fait allusion plus tôt, relativement à la béance de la mer / mère. Il renvoie au langage en tant qu'ordre premier, « Loi », « trésor du signifiant », « batterie des signifiants », pour le dire selon les dénominations lacaniennes les plus récurrentes (*Écrits*, vol. II, *op. cit.*, p. 166, 167, 181 et *passim*). Sauf exception, c'est plus précisément à cet Autre que nous nous référons dans la suite de cette section, de même que dans les autres sections. Le dédoublement de ces deux « réalités » sous le terme de l'Autre (et il serait facile d'ajouter d'autres Autres...) n'est pas fortuit, même s'il reflète sous certains aspects l'évolution historique de la théorie lacanienne. Au plan conceptuel, en effet, il marque l'indissociabilité et la concomitance structurales de la Chose et de la Loi dans l'ordre du désir (sur ce dédoublement, cf. Serge André, *Que veut une femme ?*, *op. cit.*, p. 242).

⁵⁷ Le « paratexte » ou le « seuil » se remarque en effet par son ambiguïté symbolique : c'est une « zone indécise [...] où se mêlent deux séries de codes » (Claude Duchet cité par Gérard Genette, dans *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, p. 8, note 1), une « zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte » (Antoine Compagnon, cité par Gérard Genette, dans *Seuils*, *op. cit.*, p. 8, note 1).

reconnaître l'économie — ou l'anti-économie — dans des gestes en apparence aussi banals que les marques de politesse et de civilité⁵⁸. À l'instar de tout don, son poème-dédicace définit des instances subjectives, le donateur et le donataire, dans le cadre de la relation réciproque instituée par la prestation et le contre-don qu'elle implique. Pour concerner de près la lecture et le lecteur, la portée du modèle contractuel qui s'y articule dépasse en importance ce qu'on entend sous l'expression « contrat de lecture⁵⁹ ». Certes, il est indéniable que par son *Salut* inaugural l'auteur Mallarmé propose à son lecteur une certaine manière d'« entrer » ou de s'« initier » à ses *Poésies*, et de se positionner par rapport à lui — lui qui, pour l'occasion, prend d'ailleurs la peine de s'avancer sur la scène de la représentation sous la forme d'un « je » bien affirmé, ce qui est assez rare pour dénoter quelque chose d'exceptionnel. Mais au-delà de ces modalités contractuelles, que nous préciserons, ce que son poème suggère, c'est le contrat même du langage : non pas d'abord tel contrat en particulier, en effet, mais la forme générale du contrat qui est en jeu dans l'économie du signifiant. *Salut* indique que la vérité du langage est de l'ordre du contrat, donc du symbole, et inversement que le contrat, tout contrat, tient sa vérité du langage, plutôt que de quelque foyer de normativité posé comme antérieur ou extérieur au langage (tels que, pour l'autobiographe qui entend gager et engager la véracité de ce qu'il écrit, par exemple, l'authenticité du moi ou l'historicité des faits).

Cette vérité est capitale : elle doit être mise au rang des implications directes de la révélation mallarméenne du réel comme représentation ou « domaine de Fiction ». Et comme tout ce qui procède de cette révélation, elle ne se traduit pas « en

⁵⁸ Mauss affirme à cet effet : « Ce qu'ils échangent [les contractants], ce n'est pas exclusivement des biens et des richesses, des meubles et des immeubles, des choses utiles économiquement. Ce sont avant tout des politesses, des festins, des rites, des services militaires, des femmes, des enfants, des danses, des fêtes, des foires dont le marché n'est qu'un des moments et où la circulation des richesses n'est qu'un des termes d'un contrat beaucoup plus général et beaucoup plus permanent » (*Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1960, p. 151).

⁵⁹ Sur cette notion, cf. Alain Goldschläger, « Le contrat de lecture », *Canadian Review of Comparative Literature*, n° 19, 1992, p. 253-262.

clair » ; encore là, c'est une certaine difficulté qui mi-dit l'essentiel, l'essentiel se rapportant au *rien* de l'être ou, de façon équivalente, au *tout* du langage, donc aux deux faces, négative et positive, de la donnée première et proprement insignifiante de la modernité mallarméenne. La difficulté signifiante, en l'occurrence, pointe à la jointure des mots « divers / Amis ». Si elle pose une série de questions d'ordre sémantique, comme nous l'avons déjà signalé, cette expression pose en plus un problème insoluble au plan de la forme : elle enfonce de manière évidente le code de la versification française, selon lequel, comme on sait, on ne peut placer à la rime un mot faisant liaison avec celui qui le suit, au début de l'autre vers. Qu'on décide de faire ou d'ignorer cette liaison, il y a faute, soit en regard de la versification, soit en regard de la grammaire. Dans la mesure où elle affecte le code, et sous deux faces plutôt qu'une, cette faute place l'Autre au cœur de la problématique herméneutique de *Salut*. Elle le fait d'une manière qui semble d'ailleurs répondre symétriquement à l'attention que l'énigme de la noyade des sirènes, au premier quatrain, concentrait sur la question de la référence. Comme si, après avoir pointé la question de l'« envers » de la représentation, le poème pointait celle-là même de la Loi de la représentation, soit celle de l'interdit dont se barre, et se soutient, le mirage de la « chose ». D'une difficulté à l'autre, il suggérerait ainsi, suivant ses deux axes principaux, l'ensemble de la configuration symbolique qui détermine le fait herméneutique et, à plus forte raison, puisqu'il est la réflexion de ce dernier, le fait poétique.

Gardons cette hypothèse en pierre d'attente, jusqu'à ce que nous ayons une meilleure compréhension de *Salut*, et demandons-nous vers quel type de rapport à l'Autre fait signe le syntagme « divers / Amis », tant il est vrai que s'y pose avec insistance la question du code. Peut-on déduire que le texte mallarméen veut

promouvoir à travers cette entorse formelle une forme d'affranchissement par rapport à la convention ? D'un point de vue historique, sans doute peut-on y reconnaître une allusion aux innovations vers-libristes ou diversement prosodiques proposées par la génération des jeunes poètes réunis à l'occasion du banquet. Mais il serait étonnant que l'appel du maître à l'affranchissement, à en faire le postulat, aille au-delà de cette licence poétique : la transgression pour la transgression n'est pas une valeur de l'axiologie mallarméenne ; le poète ne se paie pas de ce « mot lubrique⁶⁰ », comme dirait Lacan (avec qui il apparaît, sur ce point, de fait, on ne peut plus proche). Pour lui, il ne saurait y avoir de transgression qu'imaginaire ; ne serait-ce que sous un mode ambigu, le symbolique a tendance à s'affirmer dans son texte comme la réalité première — et à se réaffirmer comme réalité dernière, indépassable. Aussi le fragment de doctrine sotériologique impliqué dans *Salut* ne promet-il pas au sujet de la poésie l'accès à un au-delà ou à un en deçà du langage ; s'il le conduit à la limite de la représentation, comme nous le verrons, c'est plutôt pour « authentifier le silence ou rien au-delà » (II, 234). Il n'y va pas de la transgression de la Loi, mais au contraire de son assomption.

En quoi on a plusieurs raisons de penser que ce qui se trame dans l'entre-deux de « divers » et « amis » a pour fonction de remarquer le langage en tant que Loi, ordre symbolique, champ de l'intersubjectivité. On est d'autant plus fondé à le croire, en fait, que cette irrégularité porte sur un élément du code qui concerne très précisément la *liaison*. Cela ne saurait être un fait de hasard : de toute évidence, le texte mallarméen cherche par cette irrégularité à mettre en relief la fonction intersubjective du langage, c'est-à-dire, justement, ce par quoi le langage fait lien⁶¹.

⁶⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire. L'Envers de la psychanalyse, op. cit.*, p. 23.

⁶¹ On notera d'ailleurs que le mot « salut » présente, au plan grammatical, une particularité de liaison. Comme on peut le lire dans la notice de Littré (en soulignant au passage l'exemple très suggestif qu'il fournit), « le "t" [de « salut »] ne se lie pas dans la conversation ; au pluriel, l'"s" se lie : des sa-lu-z

Ainsi, ce qui pose problème au niveau formel, la liaison, communiquerait avec ce qui pose problème, au niveau sémantique, dans l'expression « divers / Amis » ; autrement dit, la question de savoir comment prononcer ces deux mots accuserait celle de leur sens, qui demande comment on peut conjuguer l'amitié et la diversité.

Fait important à noter, ce problème de prononciation et de prosodie rejallit, en mettant en cause le bien-fondé de cette notion, sur ce que nous avons appelé, en recourant au terme d'usage, le contexte ou le référent *d'origine* du poème. En effet, poussé par le réflexe herméneutique qui l'incite naturellement à se tourner vers l'auteur chaque fois que l'autorité du texte est mise en crise, le lecteur de *Salut* est conduit à se demander comment, à l'occasion du banquet de la Plume, Mallarmé a lu le « divers – Amis », quelle option il a privilégiée, de la grammaire ou de la versification. Évidemment, il n'y a pas de réponse à cette question, pour la simple raison que ce n'est pas une question, mais une aporie. Aussi se rend-on compte qu'il est inutile, ici plus qu'ailleurs, de s'interroger quant à l'intention ou à l'action de l'auteur. Connaîtrait-on son choix de source sûre, de la parole de quelque témoin présent à l'événement, la question resterait inchangée. Question qui est celle, précisément, de l'attestation et de l'authentification, du présent et de la présence, de l'origine et de l'événement. Si *Salut* tend l'amorce de cette question, en parfaite continuité d'ailleurs avec la critique que le texte mallarméen formule en général, c'est parce qu'il donne l'impression de s'abstraire de son référent historique, de se détacher ou se *délier* lui-même du contexte qui passe pour avoir présidé à sa composition et à sa profération inaugurale. Plus encore, c'est parce qu'il semble se détacher ou se *délier de* lui-même, *de* l'événement qui l'aurait vu naître ou qu'il

échangés » (Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. 4 (Q-Z), Hachette, Paris, 1878, p. 1814). Cette particularité de liaison a en outre ceci d'intéressant qu'elle soulève la question du *nombre*. Or comme il apparaîtra avec plus d'évidence, c'est là l'un des enjeux essentiels de la problématique posée par « divers / Amis ».

aurait été, de ce même événement qu'il fait scintiller au « loin » comme l'« autre chose » qui aurait été le présent de sa vérité et qui désignerait « maintenant », pour le lecteur, l'horizon de l'interprétation⁶². L'ironie suprême du geste d'écriture de Mallarmé, dans cette perspective critique, semble consister dans le fait qu'il reprend la forme la plus archaïque de la poésie, celle de la circonstance, tout en s'en distanciant discrètement, en marquant en elle un écart par où il dénonce son caractère nécessairement *inactuel* et par où il révèle, de façon plus générale, le caractère fondamentalement *inadéquat* de l'écriture, au sens précis où l'écriture apparaît être la moderne dénomination de ce qui s'oppose à la théorie de la vérité comme adéquation (*homoisis*). S'il est vrai que la « poétisation évolue à travers les âges en se concentrant sur elle-même et en réduisant la place de la circonstance (de l'événement extérieur en général), en vue d'atteindre à plus d'autonomie ou de pureté⁶³», alors *Salut* se place à l'avant-garde de cette tendance, mais — et on reconnaît à ce trait le pli de la révélation mallarméenne —, elle le fait sous l'enseigne même de la circonstance, c'est-à-dire « *sous une apparence fausse de présent* » (II, 178-179).

Du point de vue herméneutique, faut-il s'étonner qu'un accroc à la versification et à la grammaire puisse catalyser une telle question, d'envergure philosophique ? Là comme ailleurs chez Mallarmé, l'erreur serait de se conformer au jugement commun et de déconsidérer le fait formel sous prétexte qu'il n'entamerait pas la pensée sous-jacente au poème (il n'est pas inutile de le rappeler, quand on sait qu'aucun commentateur de *Salut* ne s'est vraiment attardé au problématique « divers

⁶² Dans *Salut*, la question de la temporalité filtre d'ailleurs par le champ connotatif de la main, de la tenue et du maintenant que nous délimitons en 1.3.6.

⁶³ Predrag Matvejevitich, *Pour une poétique de l'événement. La Poésie de circonstance*, suivi de *L'Engagement et l'événement*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1979, p. 68. L'auteur porte un bref jugement sur la poésie de circonstance mallarméenne (*ibid.*, p. 154-155).

/ Amis⁶⁴»). Or l'un des traits les plus déterminants de la révélation moderne de Mallarmé est de placer l'énonciation — tous les motifs de l'énonciation, y compris et peut-être surtout ses irrégularités — au premier plan de l'attention critique. Dès lors que l'ensemble de la réalité se donne dans les paramètres représentationnels de la Fiction, que les figures du divin et l'imaginaire de l'homme paraissent se composer et se décomposer d'après la logique interne du langage — comme *Les Dieux antiques* l'enseignent —, on doit s'attendre à ce qu'une anomalie prosodique ou grammaticale prenne une signification *fondamentale*. Le renversement de perspective qu'opère cette conception du monde en tant que Fiction consacre la toute-puissance de cela même que le commun regarde comme de pure forme, donc de peu de valeur : la convention. On peut supposer que Valéry s'inspirait de cette conception — et sait-on jamais du mystère pointant à la première rime du deuxième quatrain de *Salut* — lorsqu'il faisait observer, non sans distiller une ironie qui rappelle celle de son maître, que « la rime a ce grand succès de mettre en fureur les gens simples qui croient naïvement qu'il y a quelque chose de plus important qu'une convention⁶⁵ ».

De même que subordonner le sens à la rime — à la « loi mystérieuse de la Rime » (II, 201), comme l'écrit Mallarmé — peut choquer, envisager l'amitié en des termes contractuels peut comporter quelque chose d'aberrant. C'est pourtant la conception du rapport à l'autre qui ressort de *Salut*, du moins sous l'aspect où la Loi est expressément invoquée. Le syntagme « divers / Amis » le laisse d'ailleurs penser : la coupe qui scinde l'adjectif et le nom semble traduire à demi-mot le type de rapport à l'autre qui se détermine dans le langage. Car c'est bien par une certaine coupe ou coupure qu'un tel type de rapport se caractérise. Le contrat qui se scelle

⁶⁴ Le cas est d'autant plus étrange lorsqu'il s'avère dans un commentaire par ailleurs aussi convaincant que celui de Bertrand Marchal.

⁶⁵ Cité par Gérard Genette, dans *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, « Poétique », 1976, p. 281.

dans le langage est tout aussi indicatif d'un lien, d'une liaison, que d'une division. En fait, la condition de possibilité du lien qu'il instaure réside dans la division même que le symbole, par son effet tranchant et transcendant, opère au plan imaginaire entre le moi et les objets auxquels le moi tend à s'identifier. Comme le dit Lacan, « pour qu'une relation prenne sa valeur symbolique, il faut qu'il y ait la médiation d'un tiers personnage qui réalise, par rapport au sujet, l'élément transcendant grâce à quoi son rapport à l'objet peut être soutenu à une certaine distance⁶⁶ ». Le langage fait lien dans la mesure où il empêche l'attachement fusionnel avec l'autre, de même qu'il empêchait de plonger, à la suite des sirènes, dans l'Autre abyssal. Il fait barre à l'attachement fusionnel qui correspond dans les deux cas à la jouissance (à l'*inhaeratio* que les penseurs chrétiens identifiaient à la communion fantasmatique des sujets en Dieu, objet suprême du désir). Si le symbole est garant d'un certain ordre, en ce sens, c'est parce que la division qu'il consomme permet de distribuer et de disposer les sujets à leur place. On observera à cet effet que le deuxième quatrain de *Salut* est tout entier mobilisé par une tâche d'ordonnement subjectif : le « je » s'y désigne « à la poupe » et y assigne le « vous » « à l'avant fastueux qui coupe », en introduisant par le fait même une division interne au sein du « nous ».

Dans cette hiérarchisation et mise en ordre des instances subjectives, « divers » qualifie le « vous ». Son caractère indéfini est de nature à suggérer l'impersonnalité relative du sujet (du langage) par rapport au moi (de l'imaginaire). Il désignerait celui à qui s'adresse le poème en tant qu'il est, *en droit*, donc du point de vue symbolique, *n'importe qui* : tel sujet lecteur. Dans cette hypothèse, l'expression « divers / Amis » référerait en quelque sorte, si on peut tenter l'expression, quitte à la

⁶⁶ Jacques Lacan, *Les Noms-du-Père*, op. cit., p. 38.

préciser, à des *adressés universels*⁶⁷. Et *Salut* se donnerait comme une épure du motif de l'adresse, tel qu'il se noue dans la lecture en général et, plus fondamentalement encore, dans le langage. Il donnerait à lire, sous son aspect le plus « brut ou immédiat », pour reprendre les termes de *Crise de vers*, le langage en sa fonction de symbole.

Le sonnet *Remémoration d'amis belges* que Mallarmé écrit après son séjour en Belgique de février 1890, où il a donné sa conférence sur Villiers, est également exemplaire de cette fonction symbolique, et du type de lien qu'elle conditionne ; il permet de confirmer, en la précisant, la conception de l'amitié qui ressort de *Salut*. Par référence à l'image de l'aube « vétuste » dont « se dévêt » graduellement la « pierre veuve » de Bruges, s'y révèle, comme en un mouvement de suspens, de « flottement » de voile, l'« amitié neuve » que le poète a nouée avec ses hôtes belges :

⁶⁷ Considéré dans cette perspective, le sens du « divers / Amis » se rapproche de celui de l'énoncé, rendu célèbre par Aristote, puis repris par à peu près tous les grands philosophes de l'amitié, « *O philoi, oudeis philos* », qu'on traduit d'habitude par « Ô mes amis, il n'y pas d'amis ». Dans *Politiques de l'amitié* (suivi de *L'Oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1994, p. 17-42), Jacques Derrida conteste l'univocité de cette traduction en faisant valoir qu'on peut tout aussi bien remplacer l'esprit doux qu'on fait hypothétiquement porter sur l'oméga initial par un esprit rude, de manière à lire, à la place du vocatif traditionnel, un pronom au datif. Suivant cette lecture, l'énoncé signifierait : « Celui pour lequel (il y a) des amis (au pluriel), point d'ami (véritable) pour lui ». Cette version introduit dans la réflexion sur l'amitié le problème du nombre, donc celui du politique, d'une manière qui est autrement plus complexe (et d'ailleurs plus conforme à la conception aristotélicienne de l'amitié) que ne le fait la version couramment admise. Sous cette forme, l'énoncé ouvre à un champ d'interrogations qui recoupe très étroitement celui que nous élargirons bientôt en modifiant nous aussi notre « traduction » de Mallarmé et en lisant dans son « divers / Amis » l'inscription emblématique d'un mode électif d'affiliation, qui relance à son tour, comme si elle prenait le relais de la tradition philosophique, la question politique du nombre dans l'amitié, donc la question de l'unité et de la multiplicité, de l'inclusion et de l'exclusion, de la qualité et de la quantité des « amis ». Le plus étrange est bien que l'expression de Mallarmé nous fasse accéder à une telle problématique par le même biais que l'énoncé d'Aristote, celui de l'équivoque. Comme si la vérité de l'amitié, pour être duelle, contradictoire, voire même « indécidable », comme dirait Derrida, devait s'exprimer, sans se livrer positivement, à travers quelque formule ambiguë. Notre option méthodologique consistant à distinguer le sens symbolique et le sens imaginaire du « divers / Amis » est précisément motivée par le fait que cette expression « traduit » cette vérité duelle de l'amitié, et qu'elle fait écho par le fait même à tout un pan de la tradition.

Toute la vétusté presque couleur encens
[...]
Flotte ou semble par soi n'apporter une preuve
Sinon d'épandre pour baume antique le temps
Nous immémoriaux quelques-uns si contents
Sur la soudaineté de notre amitié neuve (I, 32)

La logique du voilement associée à l'aube met en abyme le jeu de l'écriture et, donc, par extension, celui du langage (il fournit par là une autre raison de penser ce jeu analogiquement à la syntaxe de la révélation). Comme le voile de l'aube s'étend et se retire sur la « pierre veuve », l'écriture donne l'impression de s'étendre et de se retirer « pli selon pli » sur la matière inerte et insignifiante (veuve ou vide, *uidua*, de sens) dont se compose l'ordre des choses, par opposition auquel ordre, comme nous l'avons dit, se définit le régime de la représentation, c'est-à-dire l'univers humain de la Fiction. L'écriture apparaît ici dans la fonction fondamentale que Mallarmé lui assigne par ailleurs, quoique d'une manière jamais évidente : à savoir comme « preuve », sceau, attestation. Cette fonction « testamentaire » est hautement symbolique, puisqu'elle renvoie nommément au registre légal, comme l'indique on ne peut mieux le verbe d'origine notarial auquel Mallarmé l'associe : « authentifier » (II, 234⁶⁸). En l'occurrence, la « preuve » de l'écriture, par l'écriture, ayant l'effet d'un « baume antique », fait passer l'amitié « soudaine » et « neuve » que le poème remémore et commémore à une dimension en quelque sorte intemporelle. Elle consacre l'événement de la « rencontre » (« ô très chers rencontrés en le jamais banal / Bruges » [v. 9]) en le détachant des circonstances où il

⁶⁸ Dans ce passage, il est vrai que c'est la lecture qui « authentique » le silence. Les diverses occurrences du nom « authenticité » chez Mallarmé (I, 782 ; II, 104, 158, 262) montrent néanmoins que le motif de l'authentification qualifie de façon générale le fait sémiotique, et à plus forte raison l'écriture poétique (sur ce motif, cf. Éric Benoit, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la Poésie et le sens du monde », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 111, 2001, p. 107-120). Au chapitre de ce qui détermine l'écriture mallarméenne dans une perspective testamentaire, comme un « acte », il n'est pas inintéressant de rappeler que, dans la lettre assez librement autobiographique qu'il fait parvenir à Verlaine, le poète mentionne qu'il est issu d'une « suite ininterrompue de fonctionnaires dans l'Enregistrement » et qu'il a « retrouv[é] trace du goût de tenir une plume, pour autre chose qu'enregistrer des actes, chez plusieurs de [s]es ascendants [...] » (I, 787). Cette « autre chose », on l'aura compris, c'est la poésie.

a « eu lieu ». Mais — et c'est en cela que son caractère testamentaire apparaît plus étroitement thanatographique —, dans le même temps qu'elle élève l'événement au jour de la mémoire, cette preuve en signe la perte, ou elle le signifie comme toujours déjà perdu, passé, révolu (l'avoir-lieu de l'événement chez Mallarmé, en regard de ce que nous venons d'en dire, ne se conjugue jamais qu'au futur antérieur⁶⁹). Ainsi, le « Nous immémoriaux » représente la communauté de l'amitié en tant qu'elle a atteint, par l'acte d'écriture, au statut intemporel du mythe *et* en tant qu'elle se révèle, à la faveur du même acte, sans origine propre (au sens où une chose est dite « immémoriale » lorsqu'elle est si ancienne qu'on n'en connaît plus l'origine). Dans la mesure où elle participe de l'écriture, il est conséquent que la sanction de l'amitié soit non seulement détemporalisante, mais aussi désindividualisante. À ce titre, on aura remarqué que la *Remémoration* concerne des « amis » qui ne sont pas désignés en nom propre, mais par leur seule appartenance nationale. Son titre original, *À ceux de l'Excelsior*, renvoyant au cercle poétique belge, était, comme *Toast* par rapport à *Salut*, plus explicite : aussi est-il significatif que Mallarmé l'ait abandonné. À travers l'atmosphère brumeuse de ce poème, de même qu'à travers le verre embué de *Salut*, les entités somme toute impersonnelles, « diverses », qui tiennent lieu d'*adressés*, et qui ne semblent tenir qu'à un lieu d'énonciation, apparaissent elles aussi traduire la conception symbolique de la subjectivité.

Il est vrai qu'à cette conception la *Remémoration* de Mallarmé ne manque pas d'ajouter ce que nous nommerons bientôt la « clause de l'imaginaire », pour désigner ce qui, dans le contrat de lecture, laisse croire au lecteur qu'il est singulier, qu'il est *unique*, ou à tout le moins qu'il figure au nombre des *happy few* ou des « quelques-uns si contents » à qui Mallarmé semble s'adresser en priorité. Le dernier tercet de la

⁶⁹ Cf. Jean-Michel Rabaté, « “Rien n'aura eu lieu que le lieu” : Mallarmé and Postmodernism », dans *Writing the Future. op. cit.*, p. 37-54.

Remémoration, où il est question d'une « élection spirituelle⁷⁰ », celle de la poésie, formule cette clause. Ce que le poète affirme avoir « appris » à l'occasion de son séjour brugeois, au plan fondamental où s'articule la question de l'adresse, c'est qu'il y a des élus :

Quand solennellement cette cité m'apprit
Lesquels entre ses fils un autre vol désigne
À prompt irradiier ainsi qu'aile l'esprit. (I, 32)

Que le poète reconnaisse des élus, cela nous conduira à nous demander « lesquels entre ses fils », entre ses lecteurs, peuvent prétendre l'être et en vertu de quel critère, sur la base de quel « savoir ».

⁷⁰ Bertrand Marchal (I, 1180).

1.3.3 Amis et admis : obscurité et imaginaire

[...] or, posé le besoin d'exception, comme de sel ! la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains — ou littéraires.

— Stéphane Mallarmé (II, 247)

Le petit nombre ne hait pas d'être petit nombre. Le grand nombre se réjouit d'être grand : ceux-ci se trouvent bien d'être indistinctement du même avis, de se sentir semblables, rassurés l'un par l'autre ; confirmés, augmentés dans leur « vérité », comme des corps vivants qui se resserrent, se fond chaud l'un à l'autre, par ce rapport étroit de leurs tiédeurs égales.

Mais le petit nombre est fait de personnes suffisamment divisées. Elles abhorrent la similitude, qui semble leur ôter toute raison d'être. *À quoi bon ce Moi-même*, (songent-elles sans le savoir), *s'il en peut exister une infinité d'exemplaires ?*

— Paul Valéry⁷¹

La conception de l'économie signifiante qui se dégage de *Salut*, et qui se confirme dans *Remémoration d'amis belges*, accuse la dimension symbolique du langage ; on pourrait en dire ce que Lacan disait de la dynamique des nœuds : à savoir que « ça ne sert à rien, mais ça *serre*⁷² ». Le lien que « serre » le signifiant est celui-là même que tisse ou renforce la *re-ligio* mallarméenne du texte. Une religion qui ne s'articule peut-être pas autrement que le langage — dès lors qu'elle participe entièrement de la poésie et que la poésie ici est essentiellement réflexion du langage —, mais qui n'est pas pour autant strictement théorique : cette religion appelle en effet une « *pratique* » — la lecture (II, 234) — à travers laquelle la vérité de sa révélation peut *s'éprouver*. C'est par cette pratique textuelle que Mallarmé

⁷¹ *Variété*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 646-647. L'italique est de Valéry.

⁷² Jacques Lacan, *Le Séminaire. Le Sinthome*, Livre XXIII, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1976, 2005, p. 81.

érige en épreuve que le sujet peut reconnaître le « domaine de Fiction » de l'économie signifiante, et qu'il peut s'y reconnaître, par un mouvement réflexif, en tant que sujet du langage, sujet (com)pris par le langage. Cette pratique constitue une expérience *critique*, en ce que le retour sur soi qu'elle favorise met en crise le moi. Elle exige la traversée de l'illusion, non pour aboutir à quelque part, mais au contraire pour n'aller vers rien comme « vers l'irréductibilité ou impossibilité au-delà » (II, 255). C'est la dimension imaginaire du fait herméneutique, avec tout ce qu'elle comporte de fantasme et d'affect, que le texte mallarméen offre sous cet angle à l'élaboration théorique. En prolongeant notre analyse de l'adresse dans cette direction, nous serons à même de constater que sa révélation s'applique tout aussi bien à mettre en jeu la vérité du symbolique que l'illusion de l'imaginaire, et qu'elle fait de l'épreuve de celle-ci la condition d'« accès » à celle-là, dans le cadre de l'« initiation » dont *Salut* marque le seuil.

Revenons pour cela à « divers / Amis » : le degré d'évidence de la faute semble à la mesure de la richesse de sens que l'expression suggère. Et sans doute n'avons-nous pas épuisé les virtualités de cette expression en postulant qu'elle signifiait le mode de liaison en quelque sorte indéfini et structurant sous lequel le sujet entre en relation avec l'autre, par l'intermédiaire de l'Autre, dans l'ordre symbolique. De fait, qualifier les amis de « divers », cela induit aussi à penser une certaine inégalité à l'intérieur du « nous » de la communauté ou, plus exactement, à l'intérieur du « vous » qui fait face au « je » du maître. Cela introduit l'idée d'un potentiel de divergences et de divisions au sein même des amis. Comme si, face au moi qui se représente dans *Salut*, tous n'étaient pas nécessairement à égalité, comme ils le sont devant la Loi. La communauté à laquelle s'associent ici les acteurs de la poésie n'est peut-être pas aussi harmonieuse qu'il y paraît d'emblée. Sa « diversité »

semble impliquer une part de conflits et de passions irréductible à la mise ^{en} ordre du symbole et finalement incompatible avec l'*isonomia* de l'idéal démocratique. Entre l'auteur et chacun de ses lecteurs, quelque chose semble ne pas vouloir ou pouvoir se contenter des gages de l'amitié, et compromettre par là l'équilibre légal des rapports intersubjectifs.

Référer à l'auteur et ses lecteurs, plutôt qu'au « je » et au « vous », c'est déjà, au plan critique du moins, passer du rapport à l'autre conditionné par la Loi à celui déterminé par la négation au moins partielle de la Loi ; c'est, autrement dit, quitter l'ordre symbolique pour adopter la perspective de l'imaginaire, là où, d'un mouvement en apparence naturel, le pronom personnel se revêt des habits de l'individu, pour se voiler par le fait même en tant qu'instance symbolique. D'une manière consciente ou non, chaque fois que nous lisons, nous oblitérons la division que la convention impose entre le « je » et l'auteur. Si bien que cette division nous apparaît anti-naturelle et semble faire violence (c'est la violence typique de la Loi) à un état posé comme préalable et primordial. L'identification « je » - auteur relève d'un fait structural et ne peut être dissoute par un simple rappel critique. Dans la dynamique de la lecture, l'auteur, au même titre d'ailleurs que son répondant du côté de la réception, n'est jamais tout à fait « mort » ou, s'il l'est par moments, il est appelé à ressusciter, à plus forte raison sous les auspices des genres autobiographiques, qui jouent expressément de cette ambiguïté. Car la lecture ne s'installe jamais purement et exclusivement dans le symbolique, dès lors que le symbolique a pour caractéristique de produire lui-même le fantasme par où il trouve à s'occulter. Aussi bien, si le texte s'adresse à l'Autre, s'il fait contrat à des amis qui resteront par rapport à lui *divers*, en ce qu'ils resteront forcément indéterminables, singulièrement innommables, nous serons toujours tentés d'y *voir* un auteur qui nous

parle et, plus exactement, qui *me* parle, à *moi*. C'est aussi pourquoi, croyant que l'auteur me désignant moi, je croirai qu'il me désigne singulièrement et comme électivement par rapport à tel autre de ses lecteurs, avec qui je formerai certes une communauté de lecteurs, mais une communauté *diverse*, marquée par la différence et l'inégalité. Au vu du narcissisme primaire qui gouverne le régime imaginaire des identifications, il n'est pas exagéré d'affirmer que le moi de la lecture est dans la posture du seigneur à qui se dédie l'ode ou l'hymne. Son rapport à l'auteur, en ce sens, n'est pas tant celui de l'amitié que celui de l'amour, et son rapport aux autres lecteurs, incidemment, est isomorphe à celui qui se configure dans la rivalité qu'entretiennent entre eux les prétendants à un même objet d'amour.

C'est sous cette dimension imaginaire que l'adresse du discours prend toute sa « réalité » de fantasme, et qu'elle trouve à se particulariser en semblant faire signe, non plus seulement vers l'Autre, universellement, mais vers moi. Du moins est-ce le propre de ce moi, sous la pression d'une sorte de « réflexe anagogique⁷³», que de se croire visé, appelé, interpellé par l'auteur. Réciproquement, comme l'a bien vu Michel Lisse, à la suite de Jacques Derrida, le destinataire du discours formule lui aussi une demande de reconnaissance. Et sa demande porte pareillement la marque ambivalente de l'amour :

Qu'il s'agisse d'un discours oral ou d'une écriture, toute adresse s'effectue, en ami ou en ennemi, à un ami ou à un ennemi, alternativement ou simultanément. Cela ne suppose pas obligatoirement un destinataire déterminé, empiriquement déterminé. Même si le ou les destinataires nous sont inconnus, dans toute adresse, dit Derrida, il y a du « je t'aime, écoute »,

⁷³ L'expression est de Bruno Clément, qui constate fort à propos que « la lecture est certes le déchiffrement, l'intelligence, la médiation de signes à valeur universelle, tissant leur monde cohérent et propre, avec ses difficultés, ses beautés auxquelles l'universalité, précisément, permettra d'initier d'autres lecteurs. Mais elle est aussi une rencontre personnelle [...]. Sans cette "application à soi-même", sans ce réflexe "anagogique", rien de ce qui suit, c'est-à-dire de la vie (de lecture) renouvelée, ne serait possible. Pour qu'il y ait conversion, il faut ce croisement : de l'autre, inconnu, incompréhensible, et de soi, seule et dérisoire mesure d'intelligibilité » (*L'Invention du commentaire. Augustin, Jacques Derrida*, Paris, PUF, « Écriture », 2000, p. 49-50).

« je t'aime entends-tu ? », j'ajoute du « je t'aime, lis-tu ? », du « peut-être m'entends-tu dans la nuit... », j'ajoute encore du « peut-être me lis-tu dans la nuit⁷⁴... ».

S'il est difficile de préciser la logique transférentielle à l'œuvre dans la lecture, étant donné le caractère hautement spéculatif que recouvre un tel objet de pensée, on est toutefois en droit d'y voir un trait universel du fait herméneutique. Tous les textes n'y engagent certes pas au même degré. Certains y donnent une meilleure prise que d'autres. Et ce ne sont pas d'abord ceux où le « je » de l'auteur est le plus ostensiblement présent et le plus explicitement tourné vers le lecteur. Au contraire, on peut penser que les textes qui encouragent le plus au transfert sont ceux qui donnent l'impression d'être refermés sur eux-mêmes, ou de cultiver une certaine opacité, une certaine « nuit », comme dirait Derrida (le modèle fourni par la cure analytique le confirmerait, où l'efficacité thérapeutique du rapport de l'analysant et de l'analyste, dans un premier temps du moins, exige que celui-ci s'en tienne à une attitude de réserve vis-à-vis de la demande de celui-là). Nous avons déjà suggéré à ce propos que l'impersonnalité du texte mallarméen n'était pas étrangère aux traits passionnels sous lesquels se présentent l'histoire et la sociologie de sa réception. À son impersonnalité, il faut ajouter un autre facteur stylistique qui est explicatif de sa puissance pragmatique, et qui constitue à ce titre une donnée de première importance dans la réflexion sur l'adresse, et plus encore dans l'explication de la révélation et du « salut » mallarméen par le verbe : à savoir l'*obscurité*.

Même s'il est considéré comme un poème « clair », notons que *Salut* n'est pas étranger à la question de l'obscurité. On peut s'en aviser en prêtant attention à une particularité de l'expression « divers / Amis », qui, pour être menue, semble

⁷⁴ Michel Lisse, *L'Expérience de la lecture. 2. Le glissement*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2001, p. 63. Il y va bien, encore ici, d'un rapport de séduction : dans la mesure où, comme l'appel de la vocation se montre dans la réponse, le sujet séduit se révèle lui-même séducteur. Cf. la phénoménologie de la vocation / séduction qu'esquisse Jean-Luc Marion dans *Étant donné* (Paris, PUF, « Épiméthée », 1997, p. 391-398).

assez *discordante* pour être signifiante (et pour contester de fait le jugement qu'on porte habituellement sur la lisibilité du poème, en le qualifiant de clair) : par la faute de liaison, cette expression concerne l'oreille du lecteur ou de l'auditeur de la lecture. Or cet un auditeur prend ceci de remarquable que tout le texte et le contexte du présent poème, à commencer par son titre, invite^{nt} à l'associer à l'*entendeur* du proverbe français « À bon entendeur, salut ». Le moins qu'on puisse dire de ce proverbe, c'est qu'il hante le champ des virtualités interprétatives de tout le sonnet, en surlignant en pointillé la série d'enjeux symboliques — la reconnaissance, la complicité, l'« entente » et la double entente, etc. — que Mallarmé trace entre le motif de l'adresse et celui du salut. Allusion ironique ou code de lecture virtuel, en tout cas ce proverbe entre en résonance avec la logique imaginaire à caractère initiatique à laquelle s'identifie le texte mallarméen.

La notion d'obscurité, qui est la condition de fonctionnement de cette logique, comme nous en ferons l'hypothèse, renvoie à une réalité extrêmement multiple. Et les affirmations de Mallarmé qu'on croirait relatives à cette notion ne sont pas de nature à simplifier le problème de sa définition, puisqu'elles la lient à ce fondamental mystère qui, pour le poète, est inhérent aux lettres et constitutif de l'être de l'homme. Mystère qui se traduit lui-même dans un réseau de références complexes (la « Divinité », le « Génie », le « Soi », etc.), et qui, en oblitérant les frontières de l'individuel et du collectif, de l'immanence et de la transcendance, du conscient et de l'inconscient, etc., défie toutes catégorisations conceptuelles. D'un fait essentiellement de style, Mallarmé déplace ainsi la question de l'obscurité vers ce qu'il présente comme la réalité humaine la plus élémentaire. L'essai dans lequel il donne l'impression de répondre aux détracteurs de sa poétique, *Le Mystère dans les*

Lettres, opère ce déplacement⁷⁵. S'il y énonce une foule de propositions susceptibles d'intéresser tout aussi bien le domaine élargi de la linguistique que celui de la sociologie de la littérature, il y use d'une stratégie argumentative qui lui permet d'éviter la question de l'obscurité, et, par là même, d'une certaine manière, de se déresponsabiliser par rapport à son geste d'écriture. L'ironie qu'il manifeste par ailleurs, lorsqu'on lui pose frontalement cette question, semble elle aussi participer d'une stratégie de l'évitement⁷⁶. En quoi c'est de la « pratique » interprétative que conditionne son texte, plus que du propos relatif au mystère de sa « religion », laquelle a déjà fait l'objet d'une attention critique soutenue, du reste⁷⁷, qu'il faut dégager la notion d'obscurité, tant il est vrai, comme nous le présumons en parlant de logique initiatique, que l'expression « divers / Amis » la met en jeu, qu'elle prescrit ou décrit un type de lien symbolique et de rapport imaginaire qu'on peut identifier au texte obscur. Le terme mallarméen de « pratique » renvoyant en lui-même à l'idée d'un retour à connotation culturelle et liturgique — celui de la pratique religieuse, précisément —, il y a lieu de supposer que l'obscurité est ce qui, dans le texte, oblige l'interprète à un certain « entraînement de l'âme » et définit à ce titre la condition d'« accès » à la forme de salut spirituel à laquelle le poème fait référence.

Prise en ce sens de modalité de la lisibilité, l'obscurité est le plus souvent liée à tel trait idiosyncrasique du style mallarméen : le recours à l'ellipse, l'usage d'expressions rares ou archaïques, le mélange de tournures littéraires et conversationnelles, la multiplication des incidentes, l'hypostase du singulier,

⁷⁵ Bertrand Marchal (II, 1649).

⁷⁶ Cf., dans la saynète de *Solitude*, la réplique finale de Mallarmé au moment où il prend congé du journaliste venu recueillir son propos : « Attendez, par pudeur [...], que j'y ajoute, du moins, un peu d'obscurité » (II, 259).

⁷⁷ Cf. Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988.

l'emploi de propositions participiales absolues, etc.⁷⁸. De nombreux commentateurs et disciples de Mallarmé diront qu'aucun de ces traits ne pose un obstacle vraiment dirimant à la compréhension de son texte, et que tout dépend finalement de la compétence ou de la détermination du lecteur. Ils en viendront ainsi à dissoudre la notion d'obscurité et, par le fait même, à rejeter comme nulle et non avenue la « grosse objection⁷⁹ » qu'elle représente au plan moral, éthique et politique. Même si elle est loin d'être motivée par des considérations d'ordre strictement épistémologique, leur argumentation est tout à fait fondée : il est très difficile, voire impossible, de décrire en quoi réside l'obscurité, à partir de quoi elle commence, avec quoi elle se dissipe, etc. Manifestement, une telle notion est trop vague pour être véritablement opératoire au plan critique⁸⁰. Aussi ceux qui la brandissent comme un motif d'accusation, en se faisant les promoteurs de la clarté, courent-ils toujours le risque de passer les premiers pour obscurs.

Cela dit, si la notion d'obscurité ne satisfait pas l'exigence conceptuelle, il faut avouer qu'on ne peut facilement s'en priver. Même le lecteur reconnu comme compétent ne peut nier que quelque chose, dans la plupart des pièces des *Poésies* et des essais des *Divagations*, fasse résistance à la signification, présente pour l'intellection un degré de difficulté rarement égalé par d'autres écrits littéraires. Du moins ce lecteur expérimenté prétendrait-il le nier qu'il occulterait du même coup ce qui constitue selon nous un trait de la singularité du texte mallarméen, et qui semble seulement traduisible dans l'optique d'une certaine phénoménologie, à savoir, très précisément, la prégnance de ses effets au plan imaginaire. Notons que parler d'illisibilité, de difficulté ou de résistance plutôt que d'obscurité ne change rien au

⁷⁸ Cf. Jacques Scherer, *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1947.

⁷⁹ L'expression est de Jules Huret (II, 700).

⁸⁰ Cf. le débat en philosophie analytique autour du concept de *vagueness*, exposé dans *Vagueness : a Reader*, Rosanna Keefe et Peter Smith (éd.), Cambridge, MIT Press, 1996.

problème. Cela renvoie au même flou définitoire. En fait, en préférant ces termes à celui d'obscurité, on perd ce que le flou, sous cette dénomination, connote d'épais, d'opaque, de ténébreux, bref ce qui en lui fait écran, et ce qui se désigne comme tel favorablement à l'investissement fantasmatique du lecteur, un peu à la manière des planches de Rorschach.

En tant qu'elle relève d'un registre impressionniste, l'obscurité ne pourra donc qu'échapper à la saisie conceptuelle, et pourtant elle n'en décrira pas moins un aspect prévalent de la signification, d'autant plus que, en régime mallarméen, le sens se détermine expressément comme *impression*. L'obscurité recouvre par là un statut épistémologique qui ne diffère pas de celui du style (il est vrai qu'elle en représente, après tout, une forme — la forme la plus problématique, car la plus prégnante). Et le type de compréhension paradoxal qu'elle appelle pourrait être comparé à celui d'un phénomène comme le temps, au sens où saint Augustin disait fort justement à son propos, au Onzième Livre des *Confessions*, qu'on croit savoir ce qu'il est jusqu'au moment où on s'arrête pour le définir⁸¹.

Sans doute le jugement le plus exact qu'on puisse poser sur l'obscurité consisterait-il à reconnaître que cette notion contient « quelque vérité en même temps que quelque vulgarité ». Ce jugement, Mallarmé le formule lui-même dans un brouillon de lettre ou d'article qu'il préparait en 1895 au sujet d'Adolphe Retté, ce poète qui, à la suite de nombreux autres littérateurs et journalistes, avait publiquement dénoncé son style comme obscur :

⁸¹ Saint Augustin, *Confessions*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, « Les Universités de France », 1954, p. 308. Au plan épistémologique, le paradoxe que soulève l'obscurité est qu'elle s'impose ainsi comme une vérité de sens commun alors qu'elle a généralement pour effet, sinon pour fonction expresse (c'est net chez Mallarmé), de contrer les fausses évidences et les préjugés du sens commun. Rappelons par ailleurs que, dans son interprétation du « démontage impie de la fiction », Bourdieu ne remet pas en cause, lui non plus, le caractère obscur du texte mallarméen. Au contraire, en le condamnant, il lui confère pleine réalité.

Toutefois rien de négligeable et pour reproduire les plus vieux chuchotements et les [attaques] il est impossible qu'elles ne contiennent pas quelque vérité en même temps que quelque vulgarité, voilà vingt ans qu'on les répète, sans un trait en moins ou en plus, ni que je regarde. (II, 625)

Quand celui-là même qu'on accuse d'obscurité formule un tel aveu, il est difficile de donner crédit à l'affirmation de ses lecteurs qui soutiennent que son texte est parfaitement clair et limpide. Ce genre d'affirmation trahit plutôt les effets de croyance, parfois aveuglants, comme l'amour, que le texte mallarméen a pour caractéristique de susciter chez la partie importante de ses admirateurs qui lui confèrent un statut proche du sacré. Or, justement, l'adhésion quasi religieuse qu'il conditionne ainsi ne semble pas étrangère à son caractère obscur. En témoigneraient l'histoire et la sociologie des autres textes de la tradition occidentale auxquels on accroche une semblable réputation d'obscurité, et dont on semble avoir d'autant mieux hérité qu'ils passaient pour obscurs⁸². De tels textes font saillir le fait que, en matière d'interprétation comme ailleurs, la légation représente une tâche pour celui qui en hérite, plutôt qu'un type passif de réception. Et ils laissent penser que cette tâche se pose comme un défi au lecteur, comme un appel à son désir. On comprend pourquoi Jacques Derrida a été conduit à aborder la question des conditions herméneutiques de la légation dans le cadre de sa réflexion sur le secret. Il note à ce sujet que,

si la lisibilité d'un legs était donnée, naturelle, transparente, univoque, si elle n'appelait et ne défiait en même temps l'interprétation, on n'aurait jamais à en hériter. On en serait affecté

⁸² Il suffit de penser, dans la tradition juive, au *midrash* ou, dans la tradition chrétienne, à l'exégèse patristique des difficultés de l'Écriture, stimulant une « interprétation infinie » (cf. Pier Cesare Bori, *L'Interprétation infinie. L'herméneutique chrétienne et ses transformations*, Paris, Cerf, « Passages », 1991). Dans l'épilogue de *Crainte et tremblement*, Kierkegaard pose en des termes fort inspirants le problème de l'interprétation et de la transmission du texte obscur en évoquant un disciple imaginaire d'Héraclite (*Crainte et tremblement. Lyrique-dialectique*, Paris, Aubier-Montaigne, « Philosophie de l'esprit », 1946, p. 203-208).

comme d'une cause — naturelle ou génétique. On hérite toujours d'un secret — qui dit « lis-moi, en seras-tu jamais capable⁸³ ? »

L'appel et le défi dont Derrida fait l'attribut de la lisibilité et qu'il place au principe de la légation se combinent dans une notion qui apparaît résumer parfaitement le *modus operandi* le plus caractéristique du texte mallarméen, et en laquelle il faut reconnaître la principale motivation de son obscurité : à savoir la *provocation*. Nul texte plus que celui-là, de fait, ne semble mieux faire sentir l'insistance autoritaire, jussive, agonique — provocatrice, en somme — de la question « lis-moi, en seras-tu jamais capable ? » qui redouble, en la chargeant de violence, la demande du « je t'aime, écoute » où se noue le rapport transférentiel de la lecture. La fréquentation assidue avec le texte mallarméen ne doit pas faire oublier en effet que c'est d'abord en provoquant le lecteur, en dérangeant les catégories de sa pensée et les catachrèses de ses habitudes langagières — en lui ménageant, par exemple, la « surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution » (II, 213) —, qu'il s'impose comme un haut lieu de la problématisation du sens⁸⁴. L'articulation des questions théoriques qu'il soulève se déploie en réponse ou en réaction à sa provocation, à partir du retour réflexif que ses difficultés encouragent, quand elles n'y obligent pas. Et encore est-ce trop peu dire, car dans la mesure où l'écriture surdétermine ici la fonction symbolique du langage, comme nous l'avons établi, le sens du texte devient indissociable de son adresse et de ses effets sensibles sur le lecteur.

⁸³ Cité par Michel Lisse, *L'Expérience de la lecture*, *op. cit.*, p. 130. Dans un sens différent de celle de l'obscurité, nous abordons la question du secret en 2.8. Sur le motif du secret, tel que Derrida l'a pensé et en renouvelé l'intérêt critique, cf. Ginette Michaud, *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée, « Incises », 2006.

⁸⁴ Pierre Champion souligne également le fait que, « dans Mallarmé, le problème du sens ne peut pas se poser comme tel : c'est même le premier problème qui se pose, à tout lecteur et à tout commentateur, de manière provocante, provocatrice » (*Mallarmé. Poésie et philosophie*, *op. cit.*, p. 79).

Par ses connotations sexuelles, le terme de provocation suggère fort à propos ce que le texte mallarméen doit, non seulement au défi, mais à la séduction, une composante essentielle de l'amour. À l'image de la chevelure féminine de *La Déclaration foraine*, de fait, ce texte apparaît « communiquer le sens de son charme » (II, 97). Son mode d'opération — en fin de compte plus communicatif que communicationnel — renverse la conception épistémologisante de la signification : il fait dériver le sens du charme et le « vouloir dire » de l'adresse, de sorte que communiquer, ici, c'est bien provoquer (l'ensemble de *La Déclaration foraine* se donne d'ailleurs à lire comme l'illustration *in situ* de cette *praxis* poétique).

En tant que provocation, le texte mallarméen repousse tout autant qu'il séduit ; il suscite des inimitiés tout autant que des amitiés. Ce témoignage de Valéry permet de le vérifier, en surdéterminant le contexte imaginaire où prend sens la logique discriminatoire impliquée dans le « divers / Amis » de *Salut* :

En cette œuvre étrange, et comme absolue, résidait un pouvoir magique. Par le seul fait de son existence, elle agissait comme charme et comme glaive. Elle divisait d'un seul coup tout le peuple des humains qui savent lire. Son apparence d'énigme irritait instantanément le nœud vital des intelligences lettrées. Elle semblait immédiatement, infailliblement atteindre le point le plus sensible des consciences cultivées, surexciter le centre même où existe et se réserve je ne sais quelle charge prodigieuse d'amour-propre, et où réside *ce qui ne peut pas souffrir de ne pas comprendre*⁸⁵.

Même si elle renvoie à un certain état de fait sociologico-historique, la réalité que décrit Valéry est d'abord imaginaire, comme l'indique le ton en quelque sorte fasciné du témoignage : elle reflète la « division » qu'institue imaginairement l'œuvre de Mallarmé et, par suite, l'émergence du sous-domaine d'interprètes qui se définissent par leur croyance ou leur prétention de participer charismatiquement à cette œuvre. De manière tacite, Valéry confère à ce sous-domaine d'interprètes un caractère sacré, en l'opposant de l'intérieur au « peuple des humains qui savent lire », soit, autrement

⁸⁵ Paul Valéry, *Variété*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 638. L'italique est de Valéry.

dit, en suivant le fil assez visible de l'étymologie, à l'ensemble des lecteurs en tant que *laïcat*. Comme il en va dans les paraboles de l'Écriture qu'on tient traditionnellement pour obscures, le mystère du texte mallarméen, son « apparence d'énigme », s'avère ainsi donner prise chez certains de ses interprètes — Valéry au premier chef — à une prétention de savoir qui les place en *insiders* par rapport à lui et en vertu de laquelle ils croient eux-mêmes se singulariser par contraste avec le *vulgum pecus* des *outsiders*⁸⁶.

1.3.4 La pro-vocation au salut

Truly speaking, it is not instruction but provocation that I can receive from another soul.

— Ralph Waldo Emerson⁸⁷

Ne devient pas l'ami de Mallarmé qui veut. Mais qui le devient, croit le devenir, est élu, croit l'être. Son degré de « participation » au charme du texte lui semblera à la mesure des efforts qu'il aura consentis pour entrer plus avant dans son mystère. L'obscurité mallarméenne s'érige sous cet angle comme une épreuve représentant pour certains lecteurs la possibilité, sinon la chance, de se singulariser en tant que lecteurs, c'est-à-dire non seulement dans la lecture, mais aussi par la lecture, grâce à elle. L'obscurité est ici, et sans doute ailleurs, comme nous l'avons suggéré, au principe d'une logique d'identification avec le texte qui peut être très intégrante, au sens que Durkheim donne à cet adjectif, parce qu'elle donne l'impression en même temps d'être très discriminante. Intégrer et discriminer sont les faces positive et négative d'une même action, celle à laquelle Jankélévitch identifiait

⁸⁶ Nous empruntons ces catégories à Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, « The Charles Eliot Norton Lectures », 1979, p. 2-3.

⁸⁷ Cité par Stanley Cavell, dans *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford, Clarendon Press, 1980, non paginé (épigraphe).

justement le secret, sur la base qu'il « rapproche dans l'acte même par lequel il tranche », qu'il « dit non à l'un que pour dire oui à l'autre » et qu'il est ainsi comparable à un « grand amour jaloux qui aime *contre quelqu'un*, qui a besoin de refus, de relief et de contrastes⁸⁸ ». Il n'y a pas lieu, de ce point de vue, de distinguer rigoureusement secret et obscurité. Rapportés au fait herméneutique, ils représentent tous deux, pour le lecteur, une possibilité d'exclure l'autre et, par cette exclusion même, de se lier à l'Autre qu'est l'auteur par un lien qui n'est plus exactement celui de l'amitié, mais plutôt celui de l'amour. Ce que le texte comporte d'obscur et de secret renvoie à ce qui en lui exacerbe la demande du lecteur, demande d'avoir ce dont il se croit privé et que l'Autre, à ses yeux, posséderait. En stimulant par son obscurité le jeu discriminant de l'imaginaire, un texte comme celui de Mallarmé en vient par là à privilégier la qualité du lien qu'il offre à son lecteur de préférence à son extension. On peut prendre acte de ce critère qualitatif ou électif dans l'expression « divers / Amis », complémentairement à ce que nous avons dit de son inflexion imaginaire : on y remarque de fait que, tout en visant une communauté indéterminée, parce que « diverse », celle des lecteurs potentiels du recueil (le « peuple des humains qui savent lire » auquel Valéry fait référence), ça laisse croire à de la différence, à de la diversité, au sein même de cette communauté ; ça suggère que tous n'y sont pas égaux, que certains sont plus amis, admis, que d'autres, plus proches du maître et de son savoir supposé, et par là plus « sacrés ». Tout se passe donc comme si, au seuil du recueil, à la manière d'un code de lecture, l'expression « divers / Amis » traduisait la lisibilité spécialement singularisante, parce que spécialement difficile, du texte mallarméen ; comme si, à la formulation du rapport impersonnel et universel que ce texte fonde dans le symbolique, à l'égal de tout

⁸⁸ Vladimir Jankélévitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1964, p. 53.

texte, elle ajoutait une clause — la *clause de l'imaginaire* — en vertu de laquelle le lecteur peut espérer, ici plus que n'importe où ailleurs, mais au prix d'un effort de lecture valant pour un contre-don considérable, entrer en relation plus exclusive avec le texte et, à la faveur de cette relation, se singulariser lui-même en tant que son légataire, fils ou affilié.

Pour qu'une telle relation s'instaure, le lecteur doit non seulement être endetté vis-à-vis du texte, mais le *rester*. Il ne doit pas pouvoir se dire facilement quitte du sens (de ce que l'auteur « veut dire », veut *lui* dire), au risque de désamorcer le processus de singularisation et d'intégration imaginaires dont l'interprétation est la condition de possibilité. Autrement dit, la configuration symbolique dans laquelle le lecteur s'inscrit doit rester asymétrique — à l'avantage de l'auteur. Ce qui implique à l'inverse que le texte doive demeurer mystérieux, qu'il doive s'offrir, et par là même se retirer, comme la demeure d'un mystère jamais entièrement pénétrable. Dans *Le Mystère dans les lettres*, Mallarmé évoque d'ailleurs cette nécessité. Du moins l'évoque-t-il négativement, lorsqu'il fait allusion au type de rapport — qui est en réalité un non-rapport — qu'un texte comme le sien établit avec le lecteur vulgaire (l'« oisif » qu'« on gagne de détourner » [II, 291], comme il l'appelle, en adoptant l'attitude de l'élitisme classique résumé par le célèbre mot de Horace : « *odeo profanum uulgus et arceo*⁸⁹ »). Ce faux rapport, de fait, se donne comme un salut parfaitement symétrique : « Salut, exact, de part et d'autre — » (II, 229). Au contraire de ce salut, qui est de pure convention, où l'on se contente seulement de se conformer à la Loi, en se plaçant sous son universalité, dans une posture anonyme, impersonnelle, le véritable salut soude les parties contractantes dans un rapport au texte qui va au-delà ou en deçà de la « vaine couche d'intelligibilité » du

⁸⁹ Horace, *Odes*, dans *Œuvres d'Horace*, Paris, Victor Lecoffre, 1903, p. 93.

texte (II, 230). Rapport qui ouvre à cette dimension autre, dérobée et fuyante, qui est celle, non pas de la vérité proprement dite, du savoir « intelligible », mais de la poésie et de la jouissance, de la poésie comme jouissance. C'est précisément à cette dimension autre — qui étincelle « avec l'éclat captivant d'un secret qui se ^{montre} livre et ne se ^{livre} montre pas » (II, 539⁹⁰) — que le lecteur doit « accéder » pour prétendre légitimement être « initié » au texte mallarméen. Les conditions et la nature de cet « accès » se préciseront bientôt. Retenons pour l'instant, à la faveur de ce que *Le Mystère dans les lettres* suggère, et contre l'avis de nombreux commentateurs soucieux de racheter à tout prix le poète de l'accusation de mystagogie, que le texte mallarméen non seulement conditionne mais codifie lui-même un mode de lecture de type ésotérique. Le poète apparaît bel et bien s'adresser *ad captum uulgi*⁹¹, comme dirait Spinoza, tout en indiquant, à une minorité d'élus — les véritables « interprètes⁹² » —, la possibilité d'« autre chose ». Quoi qu'on en ait, l'« art pour tous » continue de représenter, pour le Mallarmé de la maturité, une « hérésie⁹³ ». Il y a une tendance fondamentalement anti-démocratique et anti-moderne chez lui, qui explique inversement sa propension pour le secret. Certes, l'ésotérisme qu'il met en jeu n'est pas réductible à ce qu'on entend traditionnellement sous ce terme : il a la particularité de sceller un contrat symbolique, le contrat même du symbolique, lors

⁹⁰ Dans *Le Mystère dans les lettres*, cet éclat correspond au « je ne sais quel miroitement, en dessous, peu séparable de la surface concédée à la rétine » (II, 229). Notons au passage que ce « je ne sais quel miroitement » est d'autant plus suggestif que la jouissance esthétique, telle qu'on peut la rapporter à la jouissance que nous qualifierons avec Lacan de phallique, se définit traditionnellement, comme il apparaît notamment dans le discours des grands théoriciens de l'esthétique des Lumières (Kant, Baumgarten, l'abbé Batteux, etc.), comme ce petit « je-ne-sais-quoi » qui se surajoute aux qualités intrinsèques de l'œuvre.

⁹¹ Cité par Léo Strauss, dans *La Persécution et l'art d'écrire*, Paris, Presses Pocket, « Agora », 1989, p. 242-243.

⁹² Nous empruntons cette expression à Jacques Derrida (« Scribble (pouvoir/écrire) », introduction à *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*, William Warburton, Paris, Aubier Flammarion, « Palimpseste », 1977, p. 36).

⁹³ Cf. *Hérésies artistiques. L'Art pour tous* (II, 360-364), publié en 1862.

même qu'il n'y a plus de vérité à celer, ce qui fait bien de son texte une *révélation — moderne*.

Il est intéressant de noter (parce qu'il y va là aussi d'espoir et de salut) que l'adresse qui clôt certaines des paraboles bibliques réputées obscures signifie elle aussi, bien que sous des modalités quelque peu différentes, une possibilité de singularisation. Ainsi, lorsque l'évangéliste affirme que « ceux qui ont des oreilles pour entendre, entendront ces choses⁹⁴ », il ne formule rien d'autre qu'un énoncé qui, par son caractère tautologique, ne signifie rien, du moins qui n'est pas discriminant au plan de ses destinataires (nous avons tous des oreilles). Ça ne dit rien, ça ne vise personne en particulier (ni les Juifs, ni les gentils, ni ceux qui sont déjà les fidèles du Christ), donc ça s'adresse à tout le monde en droit ; et pourtant, là encore, ça fait croire à une différence, ça donne l'occasion de croire à une différence, de *se croire* différent. C'est par la chance qu'ils offrent à certains de leurs destinataires de se démarquer fantasmatiquement, de devenir les « bons entendeurs » auxquels est réservé le salut, que les passages de l'Écriture s'accompagnant de ce genre d'envoi semblent ainsi se bonifier, à l'exemple du texte mallarméen, de la valeur ajoutée que représente l'obscurité au plan de l'imaginaire.

Le rapport du lecteur au texte, tel qu'il se définit sur ce plan d'idéalisation, est remarquablement bien résumé par le poème de Rilke placé en tête de *Vérité et méthode* :

Tant que tu ne poursuis et ne saisis que ce que tu as toi-même
lancé, tout n'est qu'habileté et gain futile ;
c'est seulement si tu deviens soudain celui qui saisit la balle
qu'une éternelle compagne de jeu t'a lancée,
à toi seul, au cœur de ton être, en un juste élan,
en l'une de ces arches des grands ponts de Dieu,
c'est alors seulement que pouvoir-saisir est puissance,
non pas la tienne mais celle d'un monde⁹⁵.

⁹⁴ Matt 13, 36-43.

⁹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, non paginé (épigraphe).

Dans la perspective phénoménologique de l'herméneutique gadamérienne, le sujet idéal de la lecture en vient ainsi à se positionner face à l'« éternelle compagne de jeu », en tête-à-tête avec celle qui lui « lance » la « balle ». S'il apparaît compris dans le « monde » (sur le mode de la « compréhension » heideggérienne), à qui revient finalement la puissance du « pouvoir-saisir », il n'en est pas moins adressé dans sa singularité : c'est à lui « seul, au cœur de [son] être », que ça s'adresse, pour peu qu'il s'ouvre au jeu de la séduction que lui propose sa « partenaire ».

La valeur particularisante de l'adresse au plan imaginaire apparaît ici de manière manifeste, ce qui, corrélativement, ne rend que plus criant le problème du critère sur lequel repose une telle valeur. La question se pose en effet de savoir en vertu de quoi le sujet idéal de la lecture, tel qu'il se profile dans l'optique de l'imaginaire, peut se dire adressé, et comme tel particularisé dans son rapport au texte ; au nom de quoi il peut affirmer participer de la dialectique de la compréhension et être en position de « celui qui saisit la balle », par opposition à celui qui ne « poursuit » et ne « saisit » que ce qu'il a lui-même lancé, et pour qui tout n'est qu'« habileté et gain futile ». Dans les termes que valorise l'imaginaire mallarméen, cela revient à se demander sur la base de quelle particularité tel lecteur peut prétendre avoir les oreilles du « bon entendeur », par rapport à quelle frontière il peut se considérer comme un *insider* du texte. La question, on le constate, ne touche pas aux modalités du jeu de l'interprétation, mais bien aux conditions sous lesquelles on peut s'y dire — « authentiquement » — engagé. Question fondamentale en ce qu'elle porte sur l'entrée et les entrants du texte, et donc sur les conditions d'accessibilité au salut que Mallarmé inscrit sur le *pro-fanum* de son recueil, et que l'obscurité de son écriture semble avoir pour but de rendre plus désirable aux yeux d'une catégorie de ses lecteurs. Cet accès — si tant est que l'idée en soit pensable, et

le cas échéant qu'elle soit séparable du salut lui-même, et c'est là tout le problème — est-il ouvert à tout le monde ? Tout un chacun peut-il prétendre légitimement le trouver ? Est-il comtable d'une conception de la compréhension comparable à celle de l'Écriture, censée révéler la Vérité selon les capacités et l'expérience singulières de tous, d'une façon parfaitement universelle et parfaitement singulière ?

S'il est vrai, comme nous le postulons en y voyant la fonction de son obscurité, que le texte mallarméen a pour caractéristique d'exciter l'imaginaire, de susciter le fantasme d'« *autre chose* », et par le fait même le fantasme du moi en tant qu'initié, singulier, différencié de l'autre, il n'engage pas que cette dimension. Le jeu qu'il appelle se distingue du jeu que définit l'herméneutique gadamérienne, en ce que celle-ci s'épanouit dans le registre imaginaire de la phénoménologie et s'y borne. Par là où il fait béer la trame du texte, le jeu mallarméen s'applique à suggérer ce que le voile de l'imaginaire comporte de fabriqué et de factice. C'est bien en quoi il se révèle doublement comme un montage et un démontage de la Fiction, au sens où nous avons dit que la Fiction valait pour la projection paradigmatique de l'imaginaire (c'est, à la lettre, ce que, « par une supercherie, on *projette*, à quelque élévation défendue et de foudre ! » [II, 67, nous soulignons]). En tant que tel, ce jeu poétique s'inscrit encore dans un certain horizon de vérité ; *il n'est pas sans vérité*, pourrait-on dire, en accordant une égale attention aux deux sens de l'expression. Il implique en effet, sinon la vérité, du moins quelque chose *comme* une vérité. Et le plus intéressant, en même temps que le plus choquant, selon nous, est que l'accès ou le non-accès à ce quelque chose fournit la base discriminatoire en vertu de laquelle il apparaît bel et bien légitime de parler, en contexte mallarméen, de lecteurs initiés et de lecteurs non initiés, et en vertu de laquelle on peut à juste droit accorder aux

premiers une certaine prétention de « savoir ». Dans cette hypothèse, l'image que Valéry file pour évoquer l'œuvre de son maître, celle du « glaive » qui « divise » la communauté des lecteurs, n'aurait peut-être pas qu'une valeur imaginaire ; elle traduirait peut-être ce qui, dans cette œuvre, participe encore assez de la vérité pour servir de tranchant à un certain *krinein*.

Ceci ne signifie évidemment pas qu'il y ait *une* manière d'interpréter le texte mallarméen, et que cette interprétation ait en quelque sorte la vertu d'en extraire *le* sens. Non ; il va de soi que l'interprétation, chez Mallarmé plus que nulle part ailleurs, est complexification, non réduction du sens. À l'inverse, la vérité qui la concerne ne se laisse pas non plus capturer par la formule négative souvent invoquée (notamment par les tenants de la polysémie, dont elle constitue en quelque sorte la devise) selon laquelle la vérité serait qu'il n'y ait pas de vérité. En matière d'interprétation, pareille formule n'apparaît guère plus subtile que celle qui prétend péremptoirement tenir la vérité, et peut-être est-elle à la fin plus pernicieuse, en ce qu'elle laisse croire que rien, dans l'économie du texte, n'est plus comptable de la vérité. Le rapport à la vérité qui ressort du texte mallarméen s'oppose de manière égale à ces deux conceptions : ne s'y confirment ni la présence ni l'absence de la vérité ; s'y indique plutôt la vérité en tant que partielle, c'est-à-dire en tant que l'objet aussi attirant qu'insaisissable du désir. La vérité ne s'y montre jamais qu'en se voilant, comme le corps des sirènes se noyant au loin. Elle y est réelle, mais en tant que manquante, et manquante pour quelqu'un, le sujet désirant à qui elle continue encore de s'adresser. Elle est le seul type de vérité que le discours poétique ait la presque exclusivité de traduire, tout en étant aussi le seul qu'il soit en mesure de traduire. On peut affirmer, et nous serons amené à le faire avec plus de nuances, que cette vérité partielle correspond au savoir de la castration. Cela signifie toutefois

peu de chose tant et aussi longtemps qu'on n'a pas fait l'expérience de son apparition et de sa disparition dans le texte. Car dans la mesure où elle renvoie à la définition économique ou structurale de la vérité, et que, à l'inverse, elle représente la vérité de l'économie ou de la structure (c'est-à-dire de la Fiction, prise cette fois en son sens symbolique), on ne peut l'isoler du contexte dans lequel elle fait traces. Les principaux textes des *Poésies*, mais aussi des *Divagations*, mettent en scène son évanescence *aletheia*. C'est la raison pour laquelle ils méritent d'être placés sous le chef d'une « révélation moderne ». Et, avec eux, *Les Dieux antiques*, qui nous donneront l'occasion de vraiment juger, sur pièces et dynamiquement, des tenants et des aboutissants de cette révélation.

1.3.5 Expérience du même et expérience de l'étranger

[...] au long du labyrinthe de l'angoisse que
mène l'art [...]

— Stéphane Mallarmé (II, 164)

La nature essentiellement critique de la vérité mise en jeu dans la révélation de Mallarmé ne permet pas qu'on la dise proprement. Nous avons supposé que cette impossibilité d'ordre épistémologique pouvait expliquer le fait que le poète « répugn[e] à opérer, en public, le démontage impie de la fiction » (II, 67), parallèlement aux motifs d'ordre sociologique évoqués par Bourdieu. Pour cette raison, on n'est pas en état de s'attendre à ce que les textes théoriques exposent frontalement la vérité de la pratique interprétative mallarméenne. Un essai comme *Étalages* permet en revanche de la cerner négativement, à partir de la critique qui s'y formule de la lecture, en son emploi le plus commun. L'objet de cette critique porte

plus précisément sur ce que le poète appelle le « volume » (« celui de récits ou le genre », pour être plus exact). Un énoncé la résume très succinctement :

Voilà ce que, précisément, exige un moderne : se mirer, quelconque — servi par son obséquieux fantôme tramé de la parole prête aux occasions. (II, 220)

En évoquant cette manière de s'apparaître « quelconque », où un lire dépourvu de mystère répond aux fins d'une écriture mimétique, qui ne vise rien d'autre qu'à « étaler la banalité⁹⁶», le geste critique de Mallarmé consiste à problématiser — en la reconnaissant comme telle — la relation spéculaire à laquelle reconduit la lecture de masse ; il vient marquer un écart dans le tête-à-tête s'établissant entre le lecteur moderne et son double, le « fantôme » qu'il retrouve en ouvrant le livre⁹⁷. Le caractère spéculaire, narcissique et, dans une certaine mesure, captieux que la description de Mallarmé associe à ce mode de lecture apparaît sous l'insistance du registre clairement identifiable à celui de l'imaginaire : le roman offre une surface de miroitement pour le lecteur, qui s'y « mire » ; puisant sa matière dans « l'uniforme

⁹⁶ Pour le poète, il faut le souligner, on écrit « indûment » si ce n'est que pour « étaler la banalité » (II, 231). Le verbe « étaler » (et le titre *Étalages* à plus forte raison) exprime ce qui, dans l'écriture, fait écran à la réalité : si toute production sémiotique s'oppose à « ce qui est », au sens structural où nous avons décrit le régime symbolico-imaginaire de la Fiction, la poésie chez Mallarmé, comme il apparaît très clairement dans cet article, se distingue toutefois de la mauvaise littérature en ce qu'elle n'obture pas le *réel*. La différence entre l'une et l'autre semble comparable à celle qui sépare l'*écran*, qui recouvre complètement ce qu'il cache, et le *voile*, qui peut faire bailler ce qu'il dérober. Ainsi, tandis que la mauvaise littérature ne laisse pas filtrer la lumière du réel (elle tue l'imagination en la saturant), la poésie la laisse filtrer. Sa propriété est de faire transparaître, avons-nous dit, l'éclat de l'« or convoité et tu à l'envers de toute loquacité humaine » (II, 118) ; elle *suggère*. On pourrait rapprocher cette distinction de la dichotomie lacanienne entre la « parole vide », qui s'érige en « mur de langage » (*Écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 62), et la « parole pleine », qui donne l'initiative aux mots et par là fraye un certain accès à la vérité de l'inconscient (*cf. ibid.*, p. 123-143). On serait d'autant plus autorisé à faire ce rapprochement que c'est dans *Étalages*, tout juste après avoir formulé la critique que nous exposons ici, que Mallarmé évoque le « jeu » du « Vers » par référence à la « secrète poursuite de musique » qui « demeure » dans la « réserve du Discours » (II, 220), suivant des termes, donc, tout à fait consonants avec le discours psychanalytique.

⁹⁷ Il est aisé de reconnaître en ce « fantôme » la figure « obséquieuse » du narrateur, de l'énonciateur ou du personnage, bref de l'une ou l'autre des instances donnant réflexivement corps et consistance au moi. Le texte mallarméen, comme nous le démontrons en 3.1, implique lui aussi une figure subjective à caractère « fantomal », mais elle est radicalement différente.

vie », le monde qu'il projette est le prolongement du monde ordinaire, si bien que l'on ne possède là aussi que des « *semblables* » :

Artifice, tel roman, comme quoi toute circonstance où se ruent de fictifs contemporains, pour extrême celle-ci ne présente rien, quant au lecteur, d'étranger ; mais recourt à l'uniforme vie. Ou, l'on ne possède que des semblables, aussi parmi les êtres qu'il y a lieu, en lisant, d'imaginer. (II, 220)

Ne présentant rien d'« étranger », le roman convie à une forme de plaisir qui n'engage que du déjà-vu. Il se contente de translater le réel — la fiction du réel — sur la scène de la page. Les « êtres » qu'il met en scène n'ont ni plus ni moins de réalité que les « fictifs contemporains » (c'est pourquoi, fait très intéressant à noter, Mallarmé peut en toute liberté les qualifier d'« *êtres* » et, à l'inverse, présenter ses contemporains comme des entités « *fictives* »).

Si le roman se nourrit du monde ordinaire, réciproquement celui-ci s'appuie sur le roman. Il trouve dans la fiction réaliste l'image dont il a besoin pour assurer sa « vraisemblance » car, là comme ailleurs, ce qui est privé de fondement, ce qui n'a pas *lieu*, sauf en « imagination », dans le régime du fantasme, doit se soutenir dans l'illusion de quelque « artifice » :

Le volume, je désigne celui de récits ou le genre [...] évite la lassitude donnée par une fréquentation directe d'autrui et multiplie le soin qu'on ne se trouve vis-à-vis ou près de soi-même : attentif au danger double. Expressément, ne nous dégage, ne nous confond et, par oscillation adroite entre cette promiscuité et du vide, fournit notre vraisemblance. (II, 220)

Le « volume » confère à la fiction sociale du moi le compromis d'un certain milieu, l'équilibre d'une certaine médiété où il est difficile de ne pas lire le signe d'une certaine médiocrité : il évite le « danger double » que représente la proximité à l'autre et à soi-même ; il assure notre « vraisemblance » en nous tenant à distance de notre voisin, mais sans pour autant nous « dégager » de tout rapport social ni nous

« confondre » avec le « vide » — que Mallarmé rapporte ici, d'une manière on ne peut plus explicite, au *moi*. Ainsi, non seulement le monde de la fiction ne diffère-t-il pas substantiellement du monde ordinaire, mais il fait en plus retour ou reflet sur soi et renforce le rapport d'identité à soi-même. Dans ces conditions, la lecture a pour effet, sinon pour fonction, d'une manière avouée ou non, de *rassurer* ; elle conforte l'amour-propre, l'amour du propre. Elle recouvre un statut ancillaire : elle met à la disposition du moi un double par qui il est « *servi* », et dont il lui est facile d'user, dès lors que ce « fantôme obséquieux » est « tramé de la parole *prête aux occasions* ».

En quoi, du roman ou du récit, on sort à coup sûr rassuré — sans même avoir l'impression d'en sortir. Combien « extrêmes » soient les péripéties de la fiction, l'issue n'en varie pas ; toujours le moi s'y trouve renforcé, *s'y retrouve*, en vertu d'un principe implicite de *reconnaissance* (participant peut-être de l'*anagnôrisis* d'Aristote, mais sous une forme visiblement galvaudée, dégradée en intensité) qui garantit une fin heureuse, résumable en ces termes : « *et nous comprenons que c'est nous-mêmes* » (II, 220⁹⁸). Le rapport à soi et au monde qu'implique la littérature de masse, comme il apparaît, ne diffère pas de celui qu'implique le journalisme. Roman et journal participent d'un même phénomène ou, plus exactement, d'une même *phénoménalité*, celle de l'« universel reportage » : leur mode de lecture induit la même vue fantasmatique sur le réel, le même regard complaisant sur soi, suivant lesquels il y a tout *lieu* de se croire en phase avec soi-même ou, d'une manière plus tapageuse, de « se crie[r] son propre contemporain » (II, 217). Invitant tous deux à « se mirer », roman et journal conduisent, par la même méprise, à s'admirer. Ils renvoient en somme à un lire *commode* : commode pour le lecteur, qui se soutient

⁹⁸ Le soulignement est de Mallarmé.

grâce à eux dans un sentiment d'identité à lui-même ; pour le commerce, qui y marchande à son plus grand profit les « intérêts énormes et élémentaires, ceux du nombre » (II, 221) ; enfin, pour la société en général, qui y trouve un principe de normalisation très efficace des habitus collectifs.

La pratique mallarméenne du texte jure avec ce type de lecture qui table sur l'imaginaire, nourrit le fantasme, maintient dialectiquement le lecteur à mi-chemin de lui-même et de l'autre, pour finalement masquer l'écart de soi à soi. En tant que pratique, c'est d'abord par l'effort qu'elle requiert que la lecture mallarméenne s'en distingue. Elle ne devient productive de « savoir » que si le désir est mis en jeu de manière significative, c'est-à-dire de manière à ce que le désir devienne réflexivement pour le lecteur l'un des principaux enjeux du sens, sinon le premier. La lecture exige ici que j'y mette du mien, jusqu'à ce que je me perde comme instance imaginaire et que je me découvre comme sujet désirant. Elle engage ainsi ce qu'on pourrait appeler, en employant une expression qui est devenue particulièrement évocatrice aujourd'hui (et Mallarmé n'y est pas pour rien), une « expérience de l'étranger » — de l'étranger que représente la nouveauté du sens et de la langue, certes, mais aussi, et surtout, de l'étranger que je deviens moi-même, à moi-même, en ne trouvant plus à me reconnaître au miroir du texte. L'insistance avec laquelle l'auteur d'*Étalages* cherche à décrire les effets de la lecture vulgaire en termes d'auto-reconnaissance et d'auto-compréhension (« *et nous comprenons que c'est nous-mêmes* ») confirme en négatif que le fait herméneutique, selon lui, concerne le moi au premier chef. Si elle reste forcément et de quelque manière intéressée par la « chose » du texte, comme dirait Gadamer, la lecture paraît d'abord s'adresser à celui qui lit, ou, pour le dire de façon moins substantielle, et plus mallarméenne de fait,

elle s'adresse d'abord à ce *qui* lit, et à ce qui n'apparaît pas différer quant à son statut ontologique incertain à ce *qui* « se retranche » en écrivant (II, 23⁹⁹).

Si la critique de la subjectivité ressort assez nettement de la pratique même du texte mallarméen, il n'en va pas de même au plan théorique, où de nombreuses assertions de l'essayiste, relatives à une foule de sujets, notamment au théâtre, semblent la démentir (et prêtent parfois tant à équivoque qu'on peut y lire, de fait, une forme de démenti). L'interprétation de Georges Poulet, à ce chapitre, est exemplaire : le critique dit vrai au plan pragmatique, mais ouvre par ailleurs à une conception hégélienne du moi pour le moins suspecte. Ainsi, selon lui, le poème mallarméen apporterait au lecteur

un texte qui n'a de signification et même d'existence, que si le lecteur projette en lui sa propre pensée. Il n'y a de poème mallarméen qu'à partir du moment où il n'y a plus d'un côté le poème et de l'autre une pensée, avec, entre les deux, « l'espace vacant, face à la scène ». *Il faut qu'il n'y ait plus qu'un seul et même lieu*, celui où un même être se voit et se pense, où il se reconnaît en un spectacle qui n'est rien d'autre que le « spectacle de Soi ».

Ainsi poème et lecteur, spectacle et spectateur se fondent en une même pensée, qui est tout simplement la pensée réflexive. Je me fonde et me trouve dans le moment parfait et dans le lieu absolu où je crée ma pensée et la reconnais pour mienne¹⁰⁰.

Il est juste d'affirmer que le texte mallarméen n'a de signification et même d'existence qu'en regard de son lecteur, dans la mesure où l'un des traits les plus saillants de sa modernité est qu'il appelle une « réception participative¹⁰¹ ». Or on ne peut affirmer que la lecture chez ou selon Mallarmé culmine dans l'affirmation de l'identité spéculative. La confusion dérive du fait que le texte mallarméen implique bel et bien une telle affirmation, mais seulement à titre de *fantasme*, de rêve, de ce que le lecteur « projette ». Force est même de reconnaître que le « spectacle de Soi »

⁹⁹ Nous soulevons la question du sujet, donc celle de son « retranchement », véritable *Spaltung* mallarméenne, en 3.1.

¹⁰⁰ Georges Poulet, *La Distance intérieure. Études sur le temps humain*, t. II, Paris, Plon, 1952, p. 354.

¹⁰¹ Pascal Durand, *Crises. Mallarmé via Manet (De « The Impressionists and Edouard Manet » à « Crise de vers »)*, Leuven, Peeters Vrin, « Accent », 1998, p. 114.

(le caractère hyperbolique de la formule le suggère) y vaut pour le fantasme par excellence. C'est lui qui motive la lecture. Il ne suffit donc pas de dire qu'« *il faut qu'il n'y ait plus qu'un seul et même lieu* » ; on doit ajouter que, s'il le faut, justement, c'est parce que ça *faill*e. Ce passage de *La Musique et les Lettres*, où Mallarmé joue à plein de l'ambiguïté, permet de juger du problème :

Avec véracité, qu'est-ce, les Lettres, que cette mentale poursuite, menée, en tant que le discours, afin de définir ou de faire, à l'égard de soi-même, preuve que le spectacle répond à une imaginative compréhension, il est vrai, dans l'espoir de s'y mirer. (II, 68)

Notons la concessive « il est vrai », qui place la visée spéculative du « se mirer » à la fonction du rêve qui sous-tend la lecture. Visée qui apparaît d'autant plus fantasmatique qu'elle correspond à un « espoir » : c'est une vue de l'esprit ou une projection du désir, non la vérité effective de l'expérience de la lecture. De même que l'écriture peut à bon droit « revendique[r] de fixer » les « sinueuses et mobiles variations de l'Idée » (II, 68), sans pour autant prétendre fixer l'Idée en soi, il semble que la lecture soit de nature à nourrir l'« espoir » d'une telle fusion de soi et de l'œuvre, sans pour autant le satisfaire. Nous retrouvons ici, sous l'une de ses marques, le pli auquel se remarque le texte mallarméen, en tant que révélation de la « réalité » absente ou de l'« absence » réelle qu'est le *manque*. Si on a quelque raison de penser que le type d'expérience herméneutique que conditionne ce texte s'accorde avec ce qu'il énonce lui-même en la matière, il y aurait lieu de concevoir le sujet de la lecture, en l'occurrence, par analogie au personnage Igitur : en rappelant que ce rejeton de l'hégélianisme (donc de la totalité, de la fusion, de la jouissance, etc.), pour échouer à atteindre l'absolu, est aussi l'emblème du sujet désirant (donc de la non-totalité, de la non-fusion, de la non-jouissance, etc.). Le « mal » dont il souffre,

l'« absence de moi » (I, 481), apparaît comparable à la « perte de soi¹⁰²» que la pratique mallarméenne du texte semble chercher à consommer.

Cela dit, il y va encore, dans cette pratique, d'une réflexion. Seulement, la réflexion n'y est pas celle du moi, mais bien celle du manque en vertu duquel je me découvre divisé et désirant, sujet, au-delà de toute épreuve, à la séduction du langage dont le texte mallarméen s'efforce d'accroître la puissance de provocation. Ainsi définie, la réflexion signifie l'impossibilité de la réflexion hégélienne ; elle est conscience de l'impossibilité du retour sur soi. En quoi, là comme ailleurs, la prétention de l'initié, pour autant qu'elle se « fonde » dans ce type à la fois singulier et universel de « savoir », se paie paradoxalement de sa maîtrise. Et le sacrifice de son individualité, lié au sacrifice de celle de l'auteur, constitue l'ultime contre-don qu'il puisse lui adresser.

¹⁰² Jacques Ancet, « Le chant sous les mots », *Europe*, n° 825-826, janvier-février 1998, p. 37.

1.3.6 Ce que le poète « sait »

Toi qui sur le néant en sais plus que les morts
[...]

— Stéphane Mallarmé (I, 119)

[...] suprématie, ou déchirement de voile et
lucidité.

— Stéphane Mallarmé (II, 144)

Étrangement, l'expérience de l'étranger mallarméen n'est pas sans rappeler l'ancienne *exercitatio animi* : c'est une forme d'entraînement, où il s'agit encore, pour le lecteur, de se rompre contre les aspérités du texte. En ce sens, le paradoxe où se signe la modernité de Mallarmé, telle qu'elle se reflète dans sa pratique de la lecture, est qu'elle implique une certaine spiritualité, encore connotée religieusement, sans pour autant engager une vérité transcendante. On peut le vérifier en prêtant attention à la forme générale du rapport à la vérité que Foucault associe à la spiritualité, et qu'il définit par opposition au mode philosophique de connaissance qui, surtout associé à la modernité cartésienne, prend pour principal motif d'interrogation les conditions et les limites de l'accès du sujet à la vérité¹⁰³. Au contraire de cette conception à caractère épistémologique, où le sujet a d'emblée accès à la vérité, pour peu qu'il ait les capacités intellectuelles et techniques de le faire (c'est l'enjeu de cette connaissance), la spiritualité postule que

[...] la vérité n'est jamais donnée au sujet de plein droit. La spiritualité postule que le sujet en tant que tel n'a pas droit, n'a pas la capacité d'avoir accès à la vérité. Elle postule que la vérité n'est pas donnée au sujet par un simple acte de connaissance, qui serait fondé et légitimé parce qu'il est le sujet et parce qu'il a telle ou telle structure de sujet. Elle postule qu'il faut que le sujet se modifie, se transforme, se déplace, devienne, dans une certaine mesure et jusqu'à un certain point, autre que lui-même pour avoir droit à l'accès à la vérité. La vérité n'est donnée au sujet qu'à un prix qui met en jeu l'être même du sujet [...]. Ce qui entraîne pour

¹⁰³ Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes Études », 2001, p. 16.

conséquence ceci : que de ce point de vue, il ne peut y avoir de vérité sans une conversion ou sans une transformation du sujet¹⁰⁴.

Le rapport à la vérité impliqué dans la spiritualité est pragmatique : il se traduit par une forme ou une autre d'altération du sujet et se soutient par divers exercices propres à favoriser, au-delà des motifs allégués (la vivacité de l'esprit, l'affermissement de la volonté, le redressement des passions, etc.), le processus purificateur au cours duquel le sujet se fait lui-même l'adressé de la vérité, et par lequel, dans l'altération de son être, en creux, il donne à lire la marque — et le manque — de la vérité.

Ce rapport donne une idée générale de la spiritualité dont participe le texte mallarméen et de la pratique herméneutique qu'il encourage. Une idée dramatisée, bien sûr : si ce texte exige de penser un rapport subjectif à la vérité dans les termes d'une certaine sotériologie, comme l'indique d'emblée *Salut*, il serait exagéré d'affirmer qu'il s'inscrit dans une démarche morale ou qu'il poursuit une visée protreptique. Mais cette dramatisation a l'avantage de faire saillir le paradoxe qui est au cœur de la modernité de Mallarmé et qui constitue selon nous l'articulation maîtresse de toute sa pensée (et à côté duquel les interrogations quant à ses présumées sources et influences philosophiques apparaissent encore informatives, mais secondaires) : ce paradoxe, nous l'avons évoqué, c'est celui du *double bind* où reconduit la reconnaissance du désir en tant que désir *irrémissible* d'une vérité *inattainable*. Par les efforts qu'il demande et qu'il frustre en même temps, le texte mallarméen invite à cette reconnaissance. Ce qui en lui s'organise à l'ancienne, donc pour faire désirer, travaille à l'assomption d'un état de pensée tout moderne, celui où « la notion d'un objet, échappant, [...] fait défaut » (II, 68). On peut juger de la nature et de la portée de cette vérité en la replaçant au moment libérateur de la crise

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 17.

spirituelle du jeune Mallarmé où, après avoir fait symptôme, elle se délie enfin dans la parole, en insufflant la bouffée d'enthousiasme dont témoigne le célèbre passage de la lettre à Cazalis relatif au « Glorieux Mensonge », en date du 28 avril 1866 :

Oui, *je le sais*, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, — mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle, et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges ! Tel est le plan de mon volume Lyrique, et tel sera peut-être son titre, La Gloire du Mensonge, ou le Glorieux Mensonge. Je chanterai en désespéré ! (I, 696)

C'est bien plus que sa découverte de l'inconsistance ontologique d'un monde reconnu comme pure « matière » qui réjouit Mallarmé ; au-delà de ce constat matérialiste, qui, en soi, n'a rien de très original pour l'époque, il y a d'abord et avant tout l'affirmation de la vérité première et irréductible qui se révèle au principe de l'« invention » de Dieu et de l'âme, à savoir le désir. C'est de cette vérité que Mallarmé s'émerveille et qu'il veut donner le spectacle en la portant au jour de la conscience, au moyen des procédés réflexifs de la poésie. La dynamique paradoxale de la matière « s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas » reflète on ne peut mieux la structure du *double bind* du désir dans lequel le sujet se découvre alors pris et qui articulera désormais, pour de bon, sa pensée et sa poétique. L'exaltation de Mallarmé traduit le sentiment de maîtrise auquel il vient d'accéder en se sachant non-maître ; elle trahit plus largement le sentiment de puissance de celui qui reconnaît la Loi et se reconnaît par le fait même soumis à elle, compris dans son ordre. Ordre que l'approfondissement des théories linguistiques révélera plus explicitement comme celui du langage, et que la mythologie comparée confirmera de manière expresse comme l'inventeur du divin.

Le savoir de la non-maîtrise qui s'épelle dans ce passage (notons que le mot « savoir » y revient deux fois sous sa forme verbale, et que sa première occurrence est soulignée) est celui de la castration. Mallarmé lui donne le nom de *lucidité*, et en fait la valeur première de sa doctrine sotériologique. Être lucide signifie d'abord reconnaître le caractère imaginaire et illusoire d'une réalité qui n'est fondée sur rien de transcendant. C'est non seulement admettre le « Rien qui est la vérité », mais admettre ce Rien dans ses effets de vérité, ou effets de réel. Cela équivaut donc à le reconnaître économiquement : en tant que la « pièce principale ou rien » (II, 67) de la Fiction. Autrement dit, être lucide, c'est savoir que l'ordre humain, celui du sujet parlant et désirant, est Fiction. Le propos de Mallarmé met en jeu les deux sens de la Fiction, imaginaire et symbolique, que nous avons isolés dans l'introduction (il permet incidemment de noter que la formation des ces deux sens est antérieure, et chronologiquement et symboliquement, à celle de la fiction cartésienne) : d'un côté, la Fiction y apparaît comme le « Glorieux Mensonge » ou, pour reprendre l'expression de *La Musique et les Lettres*, comme le « leurre » théologico-métaphysique par lequel le sujet est amené, sous l'action du désir, à poser Dieu, l'âme ou quelque autre instance de type surnaturel ; de l'autre, la Fiction y renvoie à l'économie du manque ou du défaut ontologique qui soutient, ou plutôt suspend, comme un univers de théâtre, ce qu'on appelle communément, par un consensus non réfléchi, la réalité.

Cette économie, comme toute économie, est celle du désir et du signifiant. C'est pourquoi elle s'appréhende conceptuellement dans les termes de la représentation. À ce titre, le néologisme que Mallarmé emploie dans sa lettre, le frappant « forcenément », est très révélateur, son étymologie signifiant « hors de

sens » (« *forcinus* » en latin, « forcener » en ancien français¹⁰⁵). Pour le sujet mallarméen, la matière s'élancerait ainsi dans le « Rêve qu'elle sait n'être pas » sous l'effet d'une dynamique en quelque sorte insensée, qui passerait le sens et la mesure de la raison, ou sinon, ce qui n'est pas contradictoire, qui viserait au hors sens. Cette dynamique ne correspond-elle pas au mouvement de séduction que *Salut* associe au chant de la troupe des sirènes, tel qu'il est apparu illustrer ce qui, dans la pratique de l'écriture comme dans la production du langage, incite le sujet à poser contre toute évidence un au-delà ou un envers de la représentation et à s'y abîmer fantasmatiquement ? Tout concourt à le supposer. La lucidité, sous ce rapport, qualifierait le sujet conscient de l'impossibilité où il est de satisfaire son désir de savoir (la « chose » du réel), tout en se sachant voué à le satisfaire. Ce sujet, Mallarmé en a laissé une autre représentation, plus éclatante encore, lorsqu'il écrivait, au miroir d'une lithographie de Redon :

[...] que [son] admiration tout entière va droit au grand Mage inconsolable et obstiné chercheur d'un mystère qu'il sait ne pas exister, et qu'il poursuivra, à jamais pour cela, du deuil de son lucide désespoir, car c'eût été la Vérité¹⁰⁶!

Ce « grand Mage » constitue l'autoportrait le plus fidèle de Mallarmé¹⁰⁷. Sans doute un tel dédoublement était-il nécessaire au poète pour qu'il pût se saisir en sa vérité de sujet désirant, c'est-à-dire de sujet décalé par rapport à lui-même, au-devant de lui-même. En tout cas, son témoignage confirme éloquemment que son savoir est conscience « lucide » du non-savoir et de la non-maîtrise, en tant qu'il est l'épreuve du désistement de la « Vérité ». Ce qui s'affirme ici clairement, quoique d'une manière encore là détournée (par référence à un autre, le Mage, et dans un lieu pour

¹⁰⁵ Éric Benoit, *De la Crise du sens à la quête du sens*, op. cit., p. 12.

¹⁰⁶ Cité par Bertrand Marchal, dans la préface de Mallarmé, *Correspondance complète (1862-1871)*, op. cit., p. 15.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 15.

le moins insolite, une lithographie), c'est la structure en chiasme sur le plan de laquelle Mallarmé fera de ses poèmes le lieu et de l'excitation et de la frustration du désir. On n'exagérera pas en disant que toute la signification de ses écrits, pour autant qu'on puisse l'unifier, se ramène à la « déhiscence » ou « lacune » (II, 230) que représente par excellence le motif du féminin, et que chacun d'entre eux peut être interprété comme une mise en scène de l'énigme féminine¹⁰⁸.

Si le savoir que noue cette énigme est initiatique, et que celui qui en fait l'expérience peut être considéré comme un initié, comme nous l'avons suggéré, c'est parce qu'il est le savoir même de l'initiation, de toute initiation. L'anthropologie et la psychanalyse enseignent que l'initiation consiste fondamentalement dans l'accès du sujet à la loi symbolique, ce qui implique le passage chez ce sujet d'un rapport déterminé par la mère à un rapport déterminé par le père¹⁰⁹. Ce passage se signale dans la topographie symbolique de *Salut* par la brusque coupure thématique qui sépare le premier et le deuxième quatrains, et qui sépare aussi, de fait, comme nous l'avons relevé, la dimension verticale et référentielle de la mer / mère, et la dimension horizontale et syntagmatique de la Loi, sans laquelle ne peut s'organiser la communauté de la navigation poétique. On notera à cet effet comment *Salut* signifie une certaine retenue ou, plus exactement, une certaine *maintenue* vis-à-vis du fantasme de jouissance qu'il esquisse lui-même en tête du recueil. Cette recommandation se traduit le plus clairement dans l'attitude du poète : levant sa coupe pour prononcer son toast, le maître de cérémonie *maintient* à une certaine distance de lui-même et des convives le foyer optique où se suggère l'image fantasmatique. Certes, dira-t-on, s'il élève et expose son verre aux regards de ses pairs et disciples, c'est pour mieux en exploiter les virtualités imaginatives, pour

¹⁰⁸ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, op. cit., p. 473-474.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 475.

mieux en faire scintiller les aspects, donc pour en faire expressément un support au fantasme. Il n'empêche que son mouvement représente en même temps une mise à distance, qui fait apparaître l'image de la jouissance dans l'éloignement du mirage, « telle loin¹¹⁰ ». ... En ce sens, le signe de la *main* du poète, son salut, semble impliquer, et surtout rendre manifeste, son *maintien* de maître (« main » et « maintien » sont suggérés par l'adjectif « mainte », se rapportant à « troupe » ou à « sirènes »). Mallarmé témoigne d'ailleurs d'une pareille posture en son rapport à l'alcool : l'« ivresse » dont il avoue jouir n'a rien de licencieux ; au contraire, elle est contrôlée. S'il la qualifie de « belle », c'est dans la mesure où, loin d'entraver sa diction de poète et de maître, elle la favorise. C'est elle qui l'« engage » à prononcer son toast, et incidemment à se « porter *debout* », fièrement : « Une ivresse belle m'engage / Sans craindre même son tangage / De porter debout ce salut ».

Le *port* ou le *maintien* hiératique que le poète affiche ici est très révélateur : c'est celui du maître de jouissance (et on pourrait ajouter : au *mètre* de la jouissance, dans la mesure précise où la maîtrise dont il s'agit, en l'occurrence, apparaît être fonction de la distance que le sujet doit *maintenir* par rapport à la jouissance). De même que Mallarmé maître d'équipage tient la barre, Mallarmé maître de vérité *fait barre* — à l'Idée qui s'indique à l'envers et à l'horizon de la représentation. En cela, sa posture n'est pas sans rappeler celle d'Ulysse se liant au mât de son vaisseau et enduisant les oreilles de ses compagnons de cire pour qu'ils résistent au chant tentateur des sirènes. À l'instar du héros, le poète n'ignore pas que le mouvement de séduction s'indexant au motif du féminin ne peut mener qu'à un point de non-retour. Et c'est précisément parce qu'il ne l'ignore pas que sa posture est héroïque. Sa lucidité s'oppose à la croyance commune qui dérobe la vérité

¹¹⁰ Ce mouvement n'est autre que celui du « geste humble et large » qu'accomplit le « poète pur », incarné par Théophile Gautier, lorsqu'il « *interdit* au rêve, ennemi de sa charge », le « séjour » humain (I, 28, nous soulignons).

mortifère de la jouissance derrière l'illusion d'un quelconque au-delà, le plus souvent derrière l'au-delà religieux, le « magique espoir du corridor » (I, 27). La lucidité du poète s'oppose à la fausse bravoure du vulgaire qui, du fait qu'il est pas conscient de l'inanité de sa passion (II, 161), se révèle l'esclave d'une vérité qu'il poursuit aveuglément, *hystériquement* — ce dont le donquichottisme est l'expression moderne. Comme le suggère l'auteur de *Richard Wagner* — lui, « l'humble qu'une logique éternelle asservit » (II, 158) —, l'héroïsme mallarméen implique donc pour le sujet de se « savoir » soumis à la logique du désir, logique qui est finalement la seule chose dont on puisse vraiment dire qu'elle est éternelle, encore qu'elle ne corresponde pas proprement à une « chose », mais constitue plutôt la dynamique par laquelle toute chose est susceptible de renvoyer à « *autre chose* ».

À côté de ce sens fondamental, le « savoir » de Mallarmé a un sens plus immédiat, mais tout aussi important, en l'occurrence. Il traduit également, au plan herméneutique, la conscience qu'à le sujet mallarméen de l'écart irréductible qui sépare le régime de représentation dont est exemplaire le poème et l'ordre des choses qu'on identifie communément à la réalité. Il vient donc se placer en faux par rapport à la poétique réaliste et à l'illusion référentielle qu'elle conforte. Sur ce point, la critique de Mallarmé est d'une ironie cinglante :

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régit les chefs d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres. Quelques jets de l'intime orgueil véridiquement trompetés éveillent l'architecture du palais, le seul habitable ; hors de toute pierre, sur quoi les pages se refermeraient mal. (II, 210)

Manifestement, cette critique tourne plus en dérision la *mimésis* réaliste qu'elle ne rend compte de ses véritables ambitions. C'est peu dire qu'elle est polémique. Par ce qu'elle comporte de caricatural, elle n'en accuse que mieux l'écart entre le monde des choses et celui du langage. Sous couleur de dénoncer la « prétention » du

réalisme de capturer l'objet de la réalité dans le discours, Mallarmé semble surtout désireux de signifier que le monde du langage est le *lieu* du sujet, et son lieu exclusif — le « seul habitable » (encore que ce ne soit pas sur le mode souverain de la présence à soi).

Cela est autrement plus difficile à concevoir, et d'autant plus digne de mention, on en conviendra, que l'irréductibilité de la chose à l'ordre de la représentation. Cela va à l'encontre de l'intuition et du sens commun, et suggère que l'espace qui échoit à l'homme n'est pas la nature — qui représente plutôt une limite, un point de butée (« on s'y bute avec un sourire » [II, 208], constate Mallarmé) —, mais bien le langage. L'homme *se produit* dans le langage, au sens technique et théâtral du verbe. Il trouve en lui son séjour — séjour auquel la poésie a le mérite de révéler réflexivement l'authenticité (I, 782). Il en est le sujet. Il s'y assujettit et s'aliène par le fait même de la jouissance de l'Autre. Le « savoir » de Mallarmé est conscience de cette aliénation. Aussi bien, pour le poète qui « sait », il s'agira essentiellement de se limiter à marquer le point où *effleure* la jouissance et, plutôt que de prétendre en dire la cause profonde, d'en transposer les effets sensibles. Ce que représente admirablement bien, chez Mallarmé, par exemple, l'allusion à tel vol fugace, vol du sylphe, du génie ou de « quelque papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, [qui] s'évanouit [...] pas sans qu'un rien d'aigu et d'ingénu [...] ait passé et repassé, avec insistance, devant l'étonnement » (II, 228¹¹¹). S'il est illusoire de croire qu'on peut accéder à la chose par le discours, alors le poète mallarméen qui connaît les limites et les ressources de la représentation, au contraire

¹¹¹ Sur ce mystérieux passage, en lequel on peut également lire l'expression du fantasme mallarméen de la Langue, cf. Monic Robillard, *Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1993, p. 17. L'image du papillon, et le mouvement pulsatile qu'elle implique, paraît toute désignée pour évoquer ce qu'il en est de la jouissance. Aussi Lacan ne manque-t-il pas de s'y référer, en faisant remarquer que le « battement des petites ailes [du papillon] n'est pas tellement loin du battement de la causation, de la rayure primitive marquant son être atteint pour la première fois par la grille du désir » (*Le Séminaire. L'Éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 89).

du romancier réaliste, en fera son profit et s'efforcera de traduire, non la chose, mais l'effet de la chose, ce par quoi elle semble l'effleurer et engendrer en lui une certaine sensation, et ce par quoi, finalement, de l'effleurement sensible de telle fleur il pourra « musicalement » faire lever, « idée même et suave, l'absente de tous bouquets » — sans qu'il ait à percer le mystère de son *pourquoi*.

Le procédé technique qui se théorise en ces termes, la suggestion, témoigne, dans le champ de la poésie, du « savoir » de Mallarmé comme savoir de l'impossibilité de la jouissance ou, équivalentement, comme savoir de la castration et de Loi (rien d'étonnant à ce qu'il s'élabore au moment de la crise de l'Idéal). Pour autant, la suggestion ne va pas sans impliquer une certaine jouissance. L'effleurement qu'elle suscite semble même traduire toute la puissance virtuelle de ce qui, selon Barthes, représente le « sens *en ce qu'il est produit sensuellement*¹¹²», c'est-à-dire la signifiante. Mais cette jouissance se dit de la lettre, et non plus de l'Autre. Elle se laisse volontiers épeler sous la forme d'une « jouis-sens », car elle s'institue avec l'ordre du sens et non plus à l'encontre ou comme à l'envers de lui. En cela, elle apparaît bien renvoyer à la jouissance dite « phallique » ou « sexuelle » qui, pour Lacan, dédommage, en très petite monnaie et d'une manière fatalement insuffisante, partielle, l'impossibilité de la jouissance de l'Autre¹¹³. On doit en reconnaître une expression exemplaire dans le type d'ivresse auquel accède le poète de *Salut*. Cette ivresse contrôlée tranche avec l'état de repos et de réplétion fantasmatiques dont l'image des sirènes formule la promesse. Elle a partie liée à la parole. Plus encore, comme nous l'avons noté, elle l'encourage. En tant qu'elle se

¹¹² Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, *op. cit.*, p. 82. Notons que Mallarmé emploie le mot « signifiante », qui était de registre familier à l'époque, dans un sens consonnant avec son acception actuelle : « [L'art suprême consiste] à ne jamais en les chantant, dépouiller des objets, subtils et regardés, du voile justement de Silence sous quoi ils nous séduisirent et transparaît maintenant le Secret de leur Signifiante » (*Correspondance (1886-1889)*, vol. III, Paris, Gallimard, 1969, p. 177).

¹¹³ Lacan parle également de « jouissance sémiotique » (*cf.* Serge André, *Que veut une femme ?*, *op. cit.*, p. 224).

traduit dans le bien-dire du toast, elle exprime ce à quoi le sujet peut aspirer de plus beau et de meilleur — l'esthétique communiquant ici avec l'éthique — à l'intérieur de l'univers des possibles défini par le langage¹¹⁴. En pourvoyant au moins partiellement à la demande du désir, cette jouissance prévient le naufrage dans le ventre de la mer. L'esquif poétique peut continuer de naviguer, dans la mesure où son équipage peut tout au moins jouir de la sensation que son avancée leur procure en « coup[ant] / Le « flot de foudres et d'hivers¹¹⁵ ». Non pas plongée pénétrante, mais coupement superficiel, le mouvement auquel s'associe métaphoriquement le dire poétique *effleure* la surface de la mère / mer et y laisse une marque grâce à laquelle celle-ci en vient elle-même à se désigner comme le corps désirable ou l'élément fondamental de la représentation.

Ainsi, le geste poétique de Mallarmé ne rend pas seulement compte de l'impossibilité de la jouissance de la « chose » ; il tourne en plus cette impossibilité structurale au profit de la jouissance du signifiant et de la compréhension générale du fait sémiotique : il est fruition du « Rien », et incidemment révélation de son économie. Parce qu'il engage la vérité du désir, sa portée signifiante dépasse le champ de la poésie et de la sémiotique, et reflète certains éléments épistémiques de la modernité. De cette modernité dont nous avons supposé que le texte mallarméen dans son ensemble était l'ambiguë révélation. Au terme de l'analyse, il est opportun de préciser cette modernité mallarméenne en la situant par rapport aux principaux

¹¹⁴ Autre contexte mallarméen d'ivresse, ou de refus sublimatoire de l'ivresse, plus idéal celui-là : « Qu'écire, puisque je n'ai pas voulu l'ivresse, qui m'apparaît grossière et comme une injure à ma béatitude ? (Qu'on s'en souviene, je ne jouis pas, mais je vis dans la beauté) » (II, 282).

¹¹⁵ Cette locution apparaît d'autant mieux signifier la jouissance phallique qu'on peut facilement y lire, avec Lucette Finas, « un flot de *foutres* » (*Centrale pureté, op. cit.*, p. 20). En outre, le mouvement qu'elle évoque donne étonnamment bien à penser la réalité de la pulsion, au sens où Lacan, se tournant vers l'allemand et l'anglais, recommande de traduire « pulsion » par « dérive » : « Le *Trieb* doit être traduit aussi près que possible de l'équivoque, et nous nous plaignons quelquefois à dire — la *dérive*. C'est d'ailleurs *drive* qui traduit en anglais le terme allemand. Cette dérive, à laquelle se motive toute l'action du principe du plaisir, nous dirige vers ce point mythique qui a été articulé dans les termes de la relation d'objet » (*Le Séminaire. L'Éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 108 et *Écrits*, vol. II, *op. cit.*, p. 162).

types de discours philosophiques qui déterminent la configuration de la pensée occidentale. À cette fin, le découpage quadripartite que propose Alain Juranville au début de son monumental *Lacan et la philosophie* paraît tout désigné en ce qu'il prend pour base de différenciation l'élément à partir duquel nous avons nous-même proposé de concevoir la Fiction mallarméenne, à savoir le rapport du sujet à la vérité. Les options philosophiques possibles, avec leur référence historique respective, sont les suivantes :

- 1) Il n'y a pas de vérité (c'est le discours empiriste) ;
- 2) Il y a une vérité totale (c'est le discours métaphysique) ;
- 3) Il y a une vérité totale et une vérité partielle (c'est le discours philosophique) ;
- 4) Il y a une vérité, mais seulement partielle (c'est le discours analytique, soit la théorie de l'inconscient¹¹⁶).

Mallarmé se place sous le dernier chef, dans la posture de celui pour qui la vérité *continue* de faire défaut, en s'indiquant économiquement à la fonction du manque. C'est depuis ce lieu que s'énonce le sujet mallarméen et c'est vers la saisie réflexive de ce lieu d'énonciation que se déploie le poème mallarméen, sur les pas du « grand Mage inconsolable » poursuivant, « du deuil de son lucide désespoir », le « mystère » d'une « Vérité » « qu'il sait n'être pas ». Qu'il y aille ici du *deuil*, plutôt que de la *mort* de la Vérité, montre bien que découvrir la vérité en tant que partielle n'équivaut pas à perdre de vue l'idéal, que cela implique au contraire qu'on assume pleinement l'affirmation de Platon selon laquelle c'est le divin seul qui est la mesure, la vérité totale — quand bien même elle manquerait¹¹⁷.

En se plaçant à cette posture de vérité, comme il apparaît nettement, Mallarmé se trouve à côtoyer Lacan et, historiquement, à l'annoncer. Le parallèle que nous avons tracé entre l'un et l'autre, et que nous prolongerons plus loin,

¹¹⁶ Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*, Paris, PUF, 1984, p. 14.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 91.

s'autorise de cette accointance et de cette filiation, dont l'intérêt n'est pas tant historique, en fait, qu'épistémique. Au plan conceptuel, ce parallèle présente l'avantage non négligeable d'ouvrir à la compréhension de la parenté de la théorie lacanienne et de la poésie mallarméenne sur des bases structurales, c'est-à-dire autrement et plus rigoureusement qu'on ne l'a fait jusqu'à présent, en se contentant de relever, le plus souvent, une certaine communauté de style, caractérisée par la complexité et la difficulté. Loin de disqualifier la question du style, le point de vue nouveau qui se dégage ainsi permet de lui donner l'importance qu'elle mérite, et que ne sauraient pleinement honorer des jugements de goût, forcément peu ou prou impressionnistes, et généralement dépréciatifs : dans ces conditions, les styles de Mallarmé et de Lacan, dans ce qu'ils ont effectivement de commun, pourraient être conçus, d'une part, comme l'agent catalyseur de la prise de conscience par où le sujet s'ouvre à son désir de savoir et, d'autre part, comme la mise en effet remarquée, accentuée et en quelque sorte *donnée* à l'expérimentation, du « Rien qui est la vérité ». En un mot, ils pourraient tous deux être lus et entendus comme la pro-vocation à un salut qui non seulement passe par le verbe, mais exige qu'on y passe soi-même, par un passage — ou une « passe » — inachevable qu'on pourrait considérer en somme comme l'épreuve même de la symbolique.

1.4 De quoi ça retourne : le *sens* de l'écriture et de la lecture

Culte, une loi — tout s'arrête à l'écrit, y revient.

— Stéphane Mallarmé (II, 268)

La mer, la mer, toujours recommencée !

— Paul Valéry¹¹⁸

Le « Rien » désigne l'« objet » fuyant de l'écriture mallarméenne et le principe économique de la Fiction. Les *Poésies* et les *Divagations* en montrent et en alternent les effets ; elles se déterminent par rapport à lui, d'une manière exemplaire qui permet de lire en elles, réflexivement, les enjeux symboliques dans ce qu'ils ont de plus universel. Elles bandent le ressort d'une énigme sans cesse reprise, sous la forme d'une révélation qui, à défaut de jamais le faire vraiment, n'en finit pas de révéler l'Idée. Si l'œuvre de Mallarmé elle-même n'y apportait un démenti catégorique, on douterait d'emblée de la pertinence, sur l'échelle d'un livre, et encore plus d'une vie d'écriture, de la reconduction d'une telle énigme. On risquerait, semble-t-il, la redondance ou le *fastidium*. Le scepticisme de Lefébure vis-à-vis de la « théorie poétique du Mystère » que lui expose Mallarmé en 1867 est motivé en partie par ce genre d'appréhension :

J'ai suffisamment compris votre théorie poétique du Mystère, qui est très vraie, et confirmée par l'histoire. Jusqu'à présent, toutes les fois que l'homme a entrevu le vrai, c'est-à-dire la constitution logique de l'univers, il s'est rejeté avec horreur vers l'illusion infinie et, comme dit Baudelaire, n'a peut-être inventé le ciel et même l'enfer que pour échapper au Nevermore des Lucrèce et des Spinoza. C'est bien ainsi que je comprends la terminaison ou, comme vous dites, la flèche de la poésie moderne, de la cathédrale romantique, dont vous serez le coq, puisque vous vous placez en haut. Mais une tristesse infinie me vient en y songeant : à une telle élévation, qui, excepté vous-même et les anges qui n'existent pas, pourra doucement vous caresser les plumes en murmurant : Ô le beau coq ! En outre, je crains que les hommes ne se déshabituent vite de se proposer des énigmes dont ils sauront le mot, et l'impossibilité d'une religion, en face de la terrible lumière qui jaillit des Sciences, me semble un des grands malheurs de l'humanité¹¹⁹.

¹¹⁸ *Charmes*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 147.

¹¹⁹ Cité dans Mallarmé, *Correspondance (1862-1871)*, vol. I, *op. cit.*, p. 250, note 2.

La crainte de Lefébure que les « hommes ne se déshabituent vite de se proposer des énigmes dont ils sauront le mot » évoque un problème fondamental, qui concerne non seulement le texte mallarméen, mais l'art moderne en général : dès lors que le rien ou l'absence devient la finalité de la représentation, n'en signe-t-il pas aussi la fin¹²⁰? S'il est vrai, comme nous l'avons reconnu avec Marthe Robert, que « la désillusion constituée en technique est la dernière chance de la modernité¹²¹ », n'en signifie-t-elle pas aussi la fatale aporie — à moyen terme du moins, soit jusqu'au moment où on pourrait croire que le spectacle de cette désillusion ne serait plus tel à enchanter ou à faire déchanter personne ?

Autrement dit, en formulant le problème d'une manière positive et plus spécifique, il y aurait lieu de se demander ce qui, dans le texte mallarméen, explique que sa révélation présente encore aujourd'hui de l'intérêt (en tenant pour admis qu'elle en présente, bien sûr). On peut avancer une raison qui réponde au moins partiellement à la question et qui, comme il apparaîtra, se dégage de ce texte même. Elle tient à la nature de ce qui est en jeu, de ce qu'il y va, ou, plus exactement, de ce qu'il *retourne* dans la révélation moderne de Mallarmé, à savoir le *rien*. Cet « objet » a un statut pour le moins singulier. Il échappe aux catégories de l'épistémologie, en même temps qu'il les détermine en sous-main, en tant qu'il est la cause ou la chose du désir. Aussi, consciemment ou non, ne le traite-t-on pas comme n'importe quel autre : on y revient. Tout aimantée qu'elle est par le motif de la négativité, la réception du texte de Mallarmé semble vérifier d'une certaine manière la prégnance du rien sur le désir à l'œuvre dans le fait sémiotique et herméneutique ; elle semble témoigner d'une manière très empirique du pouvoir de *séduction* dont est doué cet

¹²⁰ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, « Où en étions-nous ? », dans *La Faculté de juger*, Jacques Derrida (éd.), Paris, Minuit, « Critique », 1985, p. 191-192.

¹²¹ Marthe Robert, *Livre de lectures*, *op. cit.*, p. 44.

« objet » de réflexion. Pouvoir extraordinaire dont personne, pas même le théoricien soucieux de conserver un rapport impersonnel au texte, ne semble pouvoir se dire tout à fait indifférent.

Qu'on revienne à la question de la négativité comme à une question toujours en souffrance, qu'on jouisse encore d'en suivre le montage et le démontage dans le texte mallarméen, d'écrit en écrit, donne d'abord à penser qu'on ne saurait en la matière arriver à un constat qui puisse être vraiment satisfaisant. Ce que Lefébure ne semble pas avoir vu dans son appréciation du projet poétique de son ami, c'est que l'énigme que représente le rien ne trouve à proprement parler jamais de « mot » final, qu'elle ne trouve en aucun cas à se dénouer en une solution durable. Le « savoir » qu'elle livre ne se laisse pas constituer à la façon des formes régionales de savoir — et c'est la raison pour laquelle il en est radicalement distinct : pour avoir fait l'expérience de la « chose » de la représentation, je pourrai toujours affirmer, à la suite de Mallarmé, que « je sais », mais mon affirmation n'en signifiera pas moins, fondamentalement, « je sais, mais quand même¹²² ». Cette formule est l'expression élémentaire de la (dé)négation, en vertu de laquelle, en l'occurrence, nul ne peut en bonne conscience prétendre « savoir » pour de bon ; le « mais quand même » dénote la résistance d'une illusion qui n'est pas de nature à se dissiper complètement, et on pourrait dire qu'il dénote aussi, au vu de la redondance de la dénonciation dont elle fait l'objet dans un texte comme celui de Mallarmé, sa résilience extraordinaire. C'est le régime de la croyance et du fantasme qui tient le haut du pavé, non celui de la critique et du réel, qui sans cesse doit être réaffirmé à la faveur d'une forme de prise de conscience ou d'acte de négation radicale (dont l'œuvre fictionnelle de Georges Bataille fournit sans doute le meilleur exemple, elle qui se compose et se

¹²² Nous empruntons cette formule à Octave Mannoni (*Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1969, p. 16).

décompose comme un chapelet de scènes « transgressives »). En ce sens, l'aveu qu'on peut lire dans *De l'Orient passé des Temps* : « Moi qui vis parmi les tentures / Pour ne pas voir le Néant seul » (I, 132) ne traduit pas qu'une réalité personnelle et en quelque sorte humorale, identifiable à une époque assez bien définie de la vie du poète. Par rapport à la vérité de la castration, il marque également l'état normal et général (de dénégation) dans lequel se soutient le sujet, et dans lequel se soutient plus largement l'ensemble de la réalité humaine. Si bien que le poète qui formule cet aveu est en même temps celui qui promet comme valeur suprême la lucidité, une lucidité qu'on peut concevoir métaphoriquement, dans ces conditions, non pas comme un éclairage ample et permanent sur la réalité, mais plutôt comme une raie de lumière ponctuelle provenant d'un rapport soudain du sujet avec le *réel*.

Il est vrai que si cette lucidité demande à être promue, c'est qu'elle ne va pas de soi. Par rapport au sujet de la normalité, le sujet qu'elle qualifie tire son héroïsme de ce qu'il se reconnaît sujet à « *autre chose* », d'une part, et qu'il reconnaît dans cette « *autre chose* » la chose radicalement autre qu'est le rien, la mort, la castration, d'autre part. En son versant critique, la noyade *impossible* des sirènes que *Salut* reprend de la mémoire du mythe est l'expression extrême, et encore métaphorique, forcément, de cette béance. En choquant le sens, elle suggère le point où achoppe la représentation. Dans le même temps, en faisant rêver, elle recouvre l'impensable du voile d'un imaginaire aux motifs maternels (motifs incestueux de l'Œdipe freudien, comme on sait, que Lacan critique d'ailleurs, en adoptant par ce fait même une attitude héroïque, sur la base qu'il dérobe ce qui constitue pour lui la vérité première du désir, à savoir la castration). Croit-on apercevoir ce qu'on désire voir (la pulsion scopique est la plus emblématique des pulsions), on se le cache aussitôt sous une

forme ou une autre d'« alibi phallique¹²³», et par un mouvement qui ne relève pas de la volonté : « crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez » (II, 177). En quoi le jeu par lequel la révélation mallarméenne semble trouver le principe de sa pertinence par-delà toute répétition est celui du désir. C'est lui qui semble en assurer l'actualité.

Aussi bien, si les enjeux symboliques que donne à penser cette révélation s'articulent le long des deux axes que nous avons délinéés, ils sont également et finalement à concevoir dans la dimension plus générale où le désir paraît obliger au retour, à la répétition. Il est intéressant de constater que *Salut* ne manque pas de signifier cette dimension circulaire, à l'échelle, plus générale elle aussi, du recueil, là où il entre en résonance avec les autres poèmes, et plus précisément avec le dernier, *Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos*. Ce sonnet répond en effet symétriquement au premier, par l'imaginaire mythologique et féminin que la figure de l'amazone y infuse. Et ce qu'il exprime, c'est l'irréductibilité d'un désir qui refuse de se « refermer » avec le livre — un manuel d'histoire ou de mythologie qui apparaît bel et bien, au vu de cette réalité indépassable, dans la vulgarité d'un « bouquin ». La clause l'exprime clairement, où le poète confesse qu'il « pense plus longtemps peut-être éperdûment / À l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone » (I, 45). Faisant passer de la réalité au livre, puis du livre au fantasme et, à l'intérieur même du fantasme, au point de fuite de l'imaginaire, « à l'autre, au sein brûlé », le poème opère une tripe soustraction néantisante, telle à suggérer que *rien*, là comme ailleurs, ne saurait être satisfait, et qu'en conséquence l'économie du désir est tout à la fois la première et la dernière des vérités. Ce que traduit du reste très éloquemment la métaphore métabolique de la faim, récurrente chez Mallarmé et

¹²³ Jean Baudrillard, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1984, p. 170.

présente ici : « Ma faim qui d'aucuns fruits ici ne se régale / Trouve en leur docte manque une saveur égale » (I, 45).

Il semble malaisé, dans ces conditions, de parler de commencement et de fin, d'ouverture et de fermeture, d'entrée et de sortie, en référence aux *Poésies*, car ça y retourne « flagramment » du désir. Dans ses écrits théoriques, Mallarmé associe cette logique circulaire à la lecture en général :

Lire —
Cette pratique —
Appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut : et, quand s'aligna, dans une brisure, la moindre, disséminée, le hasard vaincu mot par mot, indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence — (II, 234)

Parce que « indéfectiblement le blanc [y] revient », le déploiement physique ou phénoménologique de la lecture offre la possibilité d'« authentifier » ou de prendre conscience du primat du rien et du silence, contre tout ce qui tend à le nier (les caractères de l'écriture, ici). Notons que, dans le passage de *La Musique et les Lettres* sur le « démontage impie de la Fiction », Mallarmé met l'accent sur le retour du fantasme, plutôt que sur celui de la négativité qu'il recouvre. Mais il n'en désigne pas moins la circularité du désir et le désir comme principe ou « moteur » de ce qui fait retour. La phrase qui décrit le mieux le fantasme en tant que fantasme, c'est-à-dire « autre chose », le suggère par sa structure même, dont le caractère circulaire est frappant :

Autre chose... ce semble que l'épars frémissement d'une page ne veuille surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose. (II, 67)

L'insatisfaction chronique devant la « voile basaltique du banal » (II, 165), d'un côté, et l'impossibilité structurale de se soutenir dans la vérité aveuglante du

« savoir », de l'autre, définissent en somme les deux pôles entre lesquels le fait sémiotique et herméneutique est dialectisé. La loi du retour qu'on peut ainsi identifier à l'économie du rien trouve peut-être son appellation la plus juste chez Joyce, qui, de fait, n'apparaît jamais aussi proche de la vérité moderne du désir, et aussi proche en même temps, comme Mallarmé, de la vérité ancienne du mythe, et très spécifiquement du mythe odysseén, que lorsqu'il donne à penser le mystère de l'écriture et de la lecture sous le terme de *métempsychose*¹²⁴.

* * *

Prise dans cette logique circulaire, la littérature s'aliène-t-elle ? Tourne-t-elle à vide ? La communauté poétique peut-elle encore espérer trouver en elle le sens d'une direction vers où aller ? Et peut-elle à bon droit affirmer quant à sa destination autre chose qu'un constat en apparence tautologique — « Nous naviguons » ? Le nouveau rapport à l'origine qui dérive de la crise de la représentation, en ouvrant réflexivement le sujet à son désir, conduit à poser ces questions. Questions qu'on a toutes les raisons de qualifier de fondamentales dès lors qu'elles portent sur le bien-fondé de la littérature :

Orage, lustral ; et, dans des bouleversements, tout à l'acquit de la génération récente, l'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine. Très avant, au moins, quant à un point, je le formule : — à savoir s'il y a lieu d'écrire. (II, 65)

¹²⁴ Ce terme réapparaît tout au long d'*Ulysse* et condense en effet un enjeu symbolique de première importance, ce qu'indique notamment le contexte de scène de lecture où il est énoncé pour la première fois (cf. James Joyce, *Ulysse*, t. I, Paris, Gallimard, « Folio », 1957, p. 92-97).

Poser la question de la motivation de la littérature en ces termes, c'est suggérer que la réponse, s'il y en a une, ne peut plus ignorer, désormais, le *lieu* où se déterminent les enjeux symboliques et où se fixe par conséquent la « valeur » littéraire : à savoir le lieu institutionnel qu'est l'économie de la Fiction. La lucidité demande à ce qu'on reconnaisse d'abord la réalité de la Fiction, ou la réalité comme Fiction, pour ce qu'elle est : infondée. Au-delà de la mise en jeu critique de ce « savoir », sans doute la littérature présente-t-elle encore le bénéfice de mettre le sujet en relation avec autrui. Même si nous avons établi qu'elle témoignait elle aussi de la reconnaissance de la Loi, donc de la distance imposée par la Loi, l'orientation intersubjective de la poétique mallarméenne laisse penser que l'écriture est, selon une expression du poète, le « lieu cordial » (II, 117) de l'amitié. De même que l'impossibilité de la jouissance de l'Autre n'interdit pas la jouissance du signifiant, mais qu'elle s'avère au contraire en être la possibilité, la dimension légale ou contractuelle de l'amitié, telle qu'elle ressort du texte mallarméen, semble le signe du lien véritable, le sceau du rapport pérenne où « je » ne vise pas à la captation de l'autre. La conférence que Mallarmé consacre à la mémoire de celui qui fut son *alter ego*, Villiers, et l'adresse dont elle est l'occasion, le suggère également¹²⁵.

Cela dit, dès lors que l'« espoir » humain se révèle par sa nature « invincible » (II, 38), que le désir du sujet pour la Vérité se révèle « forcené », qu'il apparaît se reconduire au-delà de tout constat de mort, le jeu d'écrire demeure ici, quant à sa structure, « insensé » (II, 23). En quoi il faut lire dans le texte mallarméen l'expression d'un sentiment à la fois tragique et ludique de l'existence, que résume d'ailleurs parfaitement le dernier vers de *Salut* : « À n'importe ce qui valut le blanc souci de notre toile ». On pourrait profiter de la forme proverbiale de ce vers pour en

¹²⁵ Nous nous penchons sur cette conférence en 3.1.

faire le slogan de la philosophie mallarméenne : slogan d'une philosophie qui enjoint le sujet à l'assomption d'une certaine conscience de mort (qu'il n'est pas exagéré de décliner, en passant du « souci » à la *Sorge* et de la lucidité à l'authenticité, selon des modalités heideggériennes, en tant qu'*être-pour-la-mort*), tout en invitant à s'alléger, et comme à se délivrer, du fardeau de l'Idéal, pour ainsi donner carrière à un *amor fati* qui soit affirmation joyeuse de la « toile » blanche de l'existence et confiance heureuse, en somme, dans l'*alba stella* du destin.

2. Théorie de la Fiction et fiction de la théorie : la trame secrète des *Dieux antiques*

Le meilleur ouvrage est celui qui garde son secret le plus longtemps.

Pendant longtemps on ne se doute même pas qu'il a son secret.

— Paul Valéry¹

Toujours que, dans le lieu, se donne un mystère : à quel degré en reste-t-on spectateur, ou présume-t-on y avoir un rôle ?

— Stéphane Mallarmé (II, 243)

2.1 *Peut-être*, la Fiction

Dans notre langage est déposée toute une mythologie.

— Ludwig Wittgenstein²

La poésie de Mallarmé emprunte ses maîtres signifiants au registre d'un « drame solaire » riche en pourpres et en cramoisis, dont Gardner Davies, le premier, a relevé les motifs et les variations thématiques³. De *Prose* à *La chevelure vol...*, de *Quand l'ombre menaça...* à *Hommage*, du premier sonnet du *Triptyque* à *Hérodiade*, en passant par *Victorieusement fui...* — pour ne nommer que les pièces les plus explicites, auxquelles s'ajoutent de nombreuses autres susceptibles d'une lecture à plusieurs degrés allégorique —, cette poésie inscrit au cœur de ses développements l'union mythique de la lumière et des ténèbres. Et elle a soin de la « transposer » en exploitant toutes les ressources « aspectuelles » de sa phénoménalité, en la fixant

¹ *Tel Quel*, dans *Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 562.

² Cité par Jacques Bouveresse, *Herméneutique et linguistique*, suivi de *Wittgenstein et la philosophie du langage*, Paris, L'Éclat, « Tiré à part », 1991, p. 74.

³ Gardner Davies, *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*, Paris, José Corti, 1959.

tantôt en sa phase aurorale, tantôt en sa phase vespérale, tantôt à l'échelle de son cycle quotidien, tantôt à l'échelle de son cycle saisonnier, tantôt en des termes fusionnels, tantôt en des termes contrastifs. Tant et si bien que, par la sublimation poétique du réel, presque tout, ici, « s'ignifie » lumineusement, fait sens en s'embrasant « comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries » (II, 211). Le jeu de mot n'est pas gratuit, pas plus que l'incandescence qu'il associe au phénomène du sens n'est d'ordre purement impressionniste. Chez Mallarmé, la signification se pense bel et bien par référence au feu et à la lumière : les mots se disposent de telle sorte à « s'allume[r] de reflets réciproques » (II, 211) et à servir d'amorce à la « pyrotechnie » (II, 76) méticuleusement montée qu'est la littérature... cet « artifice » (II, 76) le plus explosif de tout l'univers de la Fiction sociale.

D'un point de vue critique, ces éclats solaires ou ignifères sont également très révélateurs : ils sont le témoin lumineux d'une théorie philologique du milieu du siècle, la « mythologie comparée », qui prétend expliquer l'origine du mythe par référence à une scène archétypale centrée sur la figure du soleil. Par ce biais, le texte de Mallarmé trouve l'une de ses plus importantes « influences » ou « sources » théoriques, en même temps qu'il donne à suspecter, sans attendre la nouvelle critique, l'impropriété de tels concepts. Mis à part ses motifs aspectuels inspirés du drame solaire, les traits de parenté qu'il hérite de cette théorie ne sont pas tant d'ordre thématique (il concède somme toute peu de place aux figures et aux événements de la mythologie) que d'ordre formel : plus spécifiquement, c'est la notion mallarméenne de Fiction qui semble le plus devoir à l'interprétation comparatiste du mythe. Même sous une caractérisation générale, mythe et Fiction apparaissent isomorphes : tous deux ressortissent à l'ordre symbolique et ont pour fonction, d'une manière consciente ou non, de meubler la vacuité ontologique du

réel ; de même, tous deux s'imposent là où la vérité fait défaut, au lieu secret du fondement — *ex illo tempore* pour le premier, *hic et nunc* pour la seconde. Sur la base de cette identité formelle, le mythe en vient à constituer chez Mallarmé un équivalent conceptuel — ce n'est d'ailleurs pas le seul — de la Fiction. Il semble seulement avoir pour particularité d'en fixer la « réalité » au point où elle prétend embrasser toute l'histoire de l'humanité.

Le manuel de mythologie que Mallarmé traduit de l'anglais, *Les Dieux antiques*, scelle d'une manière implicite mais indéniable cette adéquation, en rabattant le mythe et la Fiction sur la structure du langage, en les présentant en tant qu'effets de langage. Il permet ainsi d'expliquer le sens général et les fonctions du mythe dans la poétique mallarméenne. Ce que *Les Dieux antiques* révèlent de plus important, comme l'a montré Bertrand Marchal, tient pourtant moins à leur exposé scientifique qu'aux nombreux ajouts et raccrocs de leur trame, qui se découvre comme une « traduction » à plusieurs titres très infidèle à ses sources, et d'autant plus fidèle aux intérêts du poète. « Les interventions en apparence les plus anodines du traducteur peuvent [y] cacher en fait des retournements radicaux [...] »⁴. Par ce qu'ils traduisent et ne traduisent pas, reconduisent et altèrent, *Les Dieux antiques* sont donc très informatifs. Mais le plus *fabuleux* est qu'ils se laissent encore déplier en une troisième dimension, le long d'un axe où ils prennent de fait un relief fascinant et intrigant : cette dimension inexplorée correspond à l'espace symbolique défini par les rapports de sens qu'ils entretiennent avec leurs sources, d'une part, et avec leurs destinataires présumés, d'autre part. Au vu de ce qu'elle suggère, et de son mode même de *suggestion*, cette dimension virtuelle se déploie comme une *autre scène*. De fait, elle n'est pas sans lien avec le rêve, ni avec cette production jumelle

⁴ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé. op. cit.*, p. 139.

du langage qu'est le mythe. Elle semble même avoir pour effet de jeter une certaine ombre sur la théorie solariste du mythe qui fait l'objet de l'« exposé » scientifique, et peut-être en compromet-elle finalement la transparence de principe.

Peut-être les rapports intertextuels pour le moins étranges où s'insèrent *Les Dieux antiques* obéissent-ils en effet à un jeu délibéré de Mallarmé, jeu qui aurait pour conséquence et *peut-être* pour visée de compromettre la lisibilité de sa théorie et d'en déplacer le centre prétendument lumineux. *Peut-être* même ce jeu travaille-t-il secrètement à redoubler le discours de la science d'un cadre de Fiction — ou plus exactement : à en faire scintiller la structure fictionnelle. *Peut-être* le plus précieux enseignement des *Dieux antiques*, et le degré suprême d'ironie auquel puisse s'élever l'ambiguïté de l'écriture mallarméenne, consiste-t-il en ceci : la « révélation » du mythe d'origine d'une science, la mythologie comparée, faisant à l'époque sa prétention de pouvoir expliquer l'origine du mythe. *Peut-être* : il n'en faut pas plus pour jeter l'ombre d'un doute ou un voile de discrédit sur *Les Dieux antiques*, et incidemment sur l'instance énigmatique qui s'y énonce en théorie à la place du scientifique et qui semble en pratique — dans sa pratique d'écriture ou de réécriture — s'y énoncer depuis un autre lieu, proche de celui du poète. En cela, *Les Dieux antiques* fournissent *peut-être* une « preuve » de la Fiction : ils la fourniraient en *exemplifiant* la Fiction, non pas dans leur démonstration, mais à la faveur de ce jeu textuel qui semble se tramer secrètement autour et au travers de leur démonstration, et qui semble l'incliner selon un angle où, n'effectuant plus proprement son office de transposition et de traduction du sens, elle paraît se placer en faux par rapport à l'ordre de la *mimésis* et suggérer « autre chose ».

Nous nous proposons ici d'articuler cette hypothèse à partir des principaux points du texte où elle se « suggère », moyennant une lecture très rapprochée du texte

qui nous conduira parallèlement à formuler certaines propositions relatives à l'inscription du motif du secret chez Mallarmé, et qui nous conduira finalement à considérer la Fiction du point de vue où elle semble appeler la mise en question des supposés théoriques de la pratique interprétative, et au premier chef la nôtre.

2.2 *Les Dieux antiques* : un exposé scientifique

[...] c'est clair comme le jour [...]

— Stéphane Mallarmé (I, 608)

[...] *et sol curvatus intrahebat uesperam.*

— Apulée⁵

Parus au début de l'année 1880, après une période de gestation d'environ dix ans, *Les Dieux antiques*, comme leur titre le suggère, traitent de mythologie. Ils se veulent la traduction — ou plus exactement la « libre adaptation » (II, 1448⁶) — du *Manual of Mythology* du révérend anglais George William Cox⁷. Contrairement à ce qu'ils laissent paraître au premier abord, *Les Dieux antiques* recouvrent une

⁵ *Les Métamorphoses*, t. III, Paris, Les Belles Lettres, « Les Universités de France », 1956, p. 160.

⁶ Notons que, si l'avant-propos fait référence à une « libre adaptation », le reste de l'ouvrage attribue les interventions pratiquées sur le texte original à la figure du « Traducteur ». Dans la note où il justifie son option méthodologique de traduction, au début de la première partie, Mallarmé manifeste un tel « scrupule » vis-à-vis de l'exigence de fidélité qu'il est difficile de ne pas lire dans ses déclarations de bonne foi le déni de quelque trahison : « Quoique le Traducteur s'applique à dissimuler son immixtion (trop fréquente, notamment dans l'ordonnance de ce livre), il est de son devoir le plus strict envers l'Auteur de désigner les quelques passages entièrement ajoutés au texte. Ces passages seront marqués au bas de la page par cette brève indication : *Le Traducteur*. Qu'il soit toutefois constaté à notre décharge, que nous avons toujours, avant de recourir à cette extrémité, cherché dans les écrits et principalement dans la grande œuvre postérieure de l'Auteur, s'il ne s'y rencontrerait pas les éléments nécessaires pour combler telle ou telle lacune causée par le remaniement qu'a subi l'ouvrage pendant la traduction. Les fragments transposés, soit de Préfaces, soit de la Mythologie des Nations Aryâques, portent l'une ou l'autre de ces indications : Préf. (Préface), Gde Myth. (Grande Mythologie), avec le chiffre du livre ou du chapitre : liv... ch... très scrupuleusement » (II, 1455, note marquée d'un astérisque).

⁷ *A Manual of Mythology in the Form of Question and Answer*, Londres, Longmans, Green, and Co, 1867.

importance fondamentale dans l'œuvre mallarméenne. Dans ce manuel pédagogique qu'aucune particularité ne recommande d'emblée à l'attention du critique littéraire, comme en témoigne l'histoire peu remarquable de sa réception critique, du moins jusqu'à ces vingt dernières années, s'articulent les axes directeurs de la poétique de Mallarmé, de même que se donnent à lire les composantes les plus insistantes de sa fantasmagorie.

La « science » à laquelle le destin de Mallarmé va s'identifier, de manière tout aussi profonde et durable qu'obscur et voilée, dérive de l'extension au domaine du mythe de la méthode comparatiste qui connaît ses heures de gloire dans la philologie de la première moitié du siècle, avec la redécouverte du sanskrit et la publication, à partir de 1833, de la *Grammaire comparée des langues indo-européennes* de Franz Bopp. L'illustre philologue oxonien d'origine allemande, Max Müller, est le principal artisan de cette extension. Il est également la principale source de l'auteur du *Manual of Mythology*. De Müller à Mallarmé, en passant par Cox, comme il ressortira de cette brève description, une théorie du mythe se transmet et élargit l'orbe de sa publicité, d'une manière et selon un tour de main cependant particuliers, tels à modaliser son contenu et à y laisser transparaître les différences de vue et d'intérêt de ses interprètes successifs.

À partir de 1856, date de publication de son retentissant essai sur la mythologie comparée, jusqu'à sa mort en 1900, Müller élabore et perfectionne un modèle ambitieux d'interprétation du mythe fondé sur l'analyse philologique, pouvant également rendre compte d'une large partie du corpus d'histoires populaires qui émergent alors dans le champ de la science sous l'appellation de folklore⁸. Sa

⁸ Pour un compte rendu historique et analytique de la mythologie comparée de Müller, et les objections auxquelles elle a fait face, cf. Richard M. Dorson, « The Eclipse of Solar Mythology », dans *Myth : a Symposium*, Thomas Albert Sebeok (éd.), Bloomington, Indiana University Press, 1965, p. 15-38.

théorie propose une explication radicalement synthétique, à la mesure de la diversité des fables, des légendes et des contes qu'elle prend pour objet : par voie étymologique, Müller réduit les éléments les plus constants du mythe et du folklore indo-européens — essentiellement leurs noms propres de lieu et de personne — à des racines sanskrites, grâce auxquelles il peut attester, sur des critères posés comme scientifiques, de la parenté des dieux et des personnages issus des différentes cultures. La famille du mythe étant reconstituée, il lui faut encore en situer l'origine : si elle n'appartient pas proprement à la langue aryenne, cette origine se donne cependant le mieux à lire dans ses racines. Et ce qui s'y indique, selon Müller, ce sont des réalités naturelles : les noms des figures mythologiques les plus anciennes de l'humanité feraient signe vers la nature. Ainsi, le Dyaus aryen, qui est à la source du Zeus grec et d'une nombreuse descendance, désignerait le ciel, le soleil, l'air, l'aube ou la lumière. Limitée au plan de l'abstraction, la langue ancienne aurait assigné plusieurs référents à un même nom (polyonymie), de même, inversement, elle aurait assigné plusieurs noms à un même référent (synonymie). Équivoque, son mode de signification aurait laissé place aux glissements de sens.

Le mythe résulterait de ces glissements de sens successifs. Pour Müller, il y a mythe chaque fois que le langage « cesse de se comprendre lui-même⁹ », chaque fois qu'il « usurpe une puissance indépendante, et réagit sur l'esprit, au lieu d'être ce qu'il devrait être par sa nature, la simple traduction et l'expression, par une forme extérieure et sensible, des conceptions de l'esprit¹⁰ ». La théorie comparatiste vise donc à restituer la véritable « nature » du langage, qui se révèle être la nature antérieure ou sous-jacente au langage. Au profane qui demande : « Où donc est la

⁹ Max Müller, *La Mythologie comparée*, éd. Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002, p. 106.

¹⁰ Max Müller, cité par Jacques Michon, dans *Mallarmé et Les Mots anglais*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, p. 157.

racine, où donc le germe de toutes ces histoires ? » (II, 1458), le mythologue répond invariablement : « Toujours dans ces mots, toujours dans ces phrases, qui peignent d'abord les événements ou les scènes du monde extérieur » (II, 1458).

Les éléments linguistiques qui constituent la trame du mythe « peignent », à l'origine, la nature. Leur fonction représentative s'accorde à la description d'une réalité naturelle plus spécifique, le soleil : ce que les mots à la source du mythe traduisent, ce sont les sentiments des premiers hommes devant le spectacle du soleil. Un spectacle qui, réglé par une succession déterminée d'apparitions et de disparitions, tendu par l'antagonisme de forces perçues comme contraires, présente sous la plume de Müller la structure narrative et l'intensité phénoménologique d'un véritable « drame » :

Le lever et le coucher du soleil, le retour quotidien du jour et de la nuit, le combat entre la lumière et l'obscurité, tout ce drame solaire, avec tous ses détails, qui se joue chaque jour, chaque mois, chaque année, dans le ciel et sur la terre, voilà ce que je regarde comme formant le principal sujet de la mythologie primitive¹¹.

Le soleil (et les figures secondaires qui se combinent à lui pour constituer ce drame archétypal, comme l'aube, les nuées, la mer, etc.) forme la clef du schème universel auquel la mythologie comparée réduit tout mythe. À lui se rapporte, comme à l'origine oubliée de l'histoire humaine, l'ensemble des fables et des légendes qui composent les différentes mythologies.

Müller en trouve la preuve — d'une manière qui semble elle-même souvent plus relever de l'exploit mythologique que de la démonstration scientifique — dans l'étymologie de nombreux noms propres, censés s'inscrire, directement ou analogiquement, dans le registre solaire. Sur cette base, le mythologue peut conclure que des personnages tels que

¹¹ Cité par Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé, op. cit.*, p. 113.

Persée, Bellérophon, Héraclès, Thésée, Achille, Apollon, Odysée, Sigurd, Rustem, et une légion d'autres, ne sont que des formes différentes d'une seule et même personne ; et l'idée de cette personne est issue de phrases qui décrivaient originellement la marche du soleil dans son orbe annuel et quotidien. (II, 1518)

Les gestes archaïques peuvent se relire à partir du récit naturel que constitue le drame solaire. Ainsi, si bon nombre d'entre elles se caractérisent par la séparation initiale du héros et de sa bien-aimée, la raison en sera que la conscience primitive interprétait la levée du jour comme le départ du soleil laissant la « belle aurore derrière lui » (II, 1503). Suivant la même logique métaphorique, la vie mouvementée d'Héraclès en vient à représenter

un sommaire de la marche quotidienne et annuelle du soleil : fort simplement, chaque trait des nombreuses légendes attachées à son nom peut être ramené à des dictons montrant l'astre né pour une vie de labeur, débutant en ses tâches pénibles à la suite d'une courte mais heureuse enfance ; et se plongeant finalement dans le repos, après une rude bataille contre les nuages qui l'empêchèrent dans sa marche. (II, 1502)

Comme il apparaît, les mots qui se rapportaient à des phénomènes extérieurs auraient donné naissance, au fil du temps, à des personnages, et les phrases qui qualifiaient les interactions de ces phénomènes se seraient transformées en fables ; leurs sens auraient été galvaudés au point de perdre tout à fait leur référent originel, dont la mémoire ne subsisterait plus que dans les vestiges de l'étymologie : de figurations lexicales, *nomina*, ils se seraient en somme cristallisées en réalités surnaturelles, *numina*.

Pour Müller, le responsable de la mutation de la métaphore solaire en mythe, en un foisonnement de mythes, est le langage, dont la fonction représentative, en vertu de laquelle il pouvait originellement « peindre » la réalité, aurait été concurrencée et finalement dominée par la propriété (*poétique*, au sens jakobsonien du terme) qu'il a par ailleurs de se réfléchir lui-même. Il en résulterait que le mythe,

se développant dans l'espace intransitif du langage, se serait aliéné depuis longtemps de son essence ; devenu opaque à la lumière du réel, il aurait étoffé son référent d'origine d'une vêtue composite d'images, jusqu'à le rendre méconnaissable.

En cela, le langage présente le caractère d'un mal (Müller n'hésite pas à parler de la « maladie du langage¹²») qui contamine et déforme l'esprit du mythe, et qu'il faut en conséquence traiter, limiter et réduire à son unité minimale. Du même mouvement qu'il réduirait le mythe à sa plus simple expression, à son signifié originaire, le mythologue le dissoudrait en tant que signifiant, texte, fable. « Dans le même instant où le mythe s'explique, écrit un collègue français de Müller, il s'évanouit : on peut dire qu'il n'existe qu'à condition de n'être pas compris¹³», de la même manière qu'on peut dire, suivant le même type d'approximation herméneutique, que l'interprétation analytique efface le récit du rêve dont elle « explique » les pensées latentes. Conformément au slogan d'un positivisme pérenne qui semble ici trouver sa forme exemplaire d'expression, *résoudre* (les problèmes d'interprétation), c'est donc *dissoudre* (le langage dans lequel ils s'énoncent¹⁴).

¹² « La mythologie, ce fléau de l'Antiquité, est en réalité une maladie du langage. Un mythe signifie un mot, mais un mot qui n'était d'abord qu'un nom ou un attribut, et auquel on a laissé prendre ensuite une existence plus substantielle » (Max Müller, *La Mythologie comparée, op. cit.*, p. 12-13). Müller réfère en outre au mythe comme à une de « ces maladies de l'enfance » (*ibid.*, p. 106), ce qui n'est pas peu ironique quand on sait, comme nous nous en apercevrons dans la prochaine section, tout ce que la structure formelle de la mythologie comparée doit elle-même à certains jeux enfantins.

¹³ Michel Bréal, cité par Bertrand Marchal, dans *La Religion de Mallarmé, op. cit.*, p. 116.

¹⁴ Le geste herméneutique du philologue qui vise à dissiper l'opacité du signifiant pour donner à voir directement le signifié radieux du mythe, apparaît ainsi redoubler, à niveau métadiscursif, le combat du jour et de la nuit que décrit le drame solaire originaire. La théorie, ici, se voulant une *theoria* au sens étymologique du terme, installe donc l'interprète dans une contemplation de l'essence du mythe qui consacre, pour un temps du moins, la victoire de la lumière de l'interprétation sur les ténèbres du langage.

2.2.1 La science en jeu

In umbra uoluptatis lusi. J'ai joué à l'ombre des plaisirs. Ce mot si simple est dû à Pétrone. Il faut traduire plus précisément encore : j'ai joué dans l'ombre de la jouissance sexuelle.

— Pascal Quignard¹⁵

Ce n'est pas un hasard si la mythologie comparée acquiert un statut prééminent parmi les disciplines ou les sous-disciplines scientifiques auxquelles Mallarmé s'initie au cours des années 1860, comme par réaction épistémophilique à la crise existentielle qu'il connaît alors¹⁶. L'importance de premier ordre que la mythologie comparée revêt dans son cursus personnel et artistique s'explique par plusieurs raisons, qui toutes semblent pouvoir être rapportées à la nature intrinsèquement *ludique* de cette « science », qui communique, tout en y donnant forme, avec la conception mallarméenne de l'écriture — et peut-être surtout, comme nous pourrions en juger, avec la *pratique* mallarméenne de l'écriture. La mythologie comparée présente en effet plusieurs attributs qui la rapprochent du jeu. Le problème herméneutique qu'elle soulève le montre bien, qui est isomorphe à celui que pose une « devinette¹⁷ » : en isolant et analysant les *indices* que son origine solaire a gravés dans l'étymologie de ses composantes lexicales, le philologue veut fondamentalement, pour reprendre une expression de Müller, « venir à bout » du mythe¹⁸ — comme on s'y prendrait avec n'importe quelle énigme (sans qu'il y ait besoin, bien entendu, de mobiliser autant de connaissances). En se translatant sous la

¹⁵ *Les Ombres errantes. Dernier royaume*, vol. I, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 16.

¹⁶ Tout aussi divers qu'ils apparaissent, les intérêts épistémologiques de Mallarmé à cette époque sont cependant déjà liés par une commune préoccupation, celle, dont nous verrons bientôt l'influence, des origines et du secret de la vie (Mireille Ruppli et Sylvie Thorel-Cailleteau, *Mallarmé. La Grammaire et le grimoire*, *op. cit.*, p. 51).

¹⁷ Max Müller, cité par Christian Do, *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé* (thèse), Queen's University, Kingston (Ontario), 2001, p. 41.

¹⁸ *La Mythologie comparée*, *op. cit.*, p. 108.

plume de Cox, et en se soustrayant par le fait même à l'érudition de Müller — qui sert malgré tout de garde-fou contre les dérives interprétatives —, la mythologie comparée n'en apparaît que plus ludique : elle devient alors une grille d'analyse résolument universelle, d'un emploi d'autant plus libre qu'elle s'applique, sans trop de scrupules méthodologiques, aux éléments narratifs du mythe ; les déductions et les inférences qu'elle génère en viennent à se confondre avec celles, virtuellement infinies, du *jeu* de l'analogie.

À travers son mouvement de prospection étymologique vers l'origine, la mythologie comparée renoue avec quelque chose de fondamental qui tient au jeu et à la poésie, et plus particulièrement aux jeux de mots qui font le ravissement de l'enfance. Elle répond radicalement, et par là exemplairement, au *chant* ou au *charme* de l'origine qui motive en son fond toute science. Elle manifeste une passion pour l'origine par laquelle elle continue encore aujourd'hui d'être instructive, lors même que sa scientificité est depuis longtemps contestée : elle fait saillir, comme purifiée, la structure désirante qui constitue de manière avouée ou non le « fondement » de toute science et qui détermine toute science dans la dépendance et l'horizon évanescent d'une vérité qui n'en finit pas de se dérober, de se jouer de l'interprète en déjouant ses tentatives d'appropriation. La structure désirante que la mythologie comparée met visiblement en jeu, et au vu de laquelle elle se découvre elle-même comme un jeu, est celle-là même que Mallarmé reconnaît au principe de la Fiction, quand il ne « répugne » pas à en « opérer, en public, le démontage impie » (II, 67) : c'est sous sa motion que la Fiction se déploie et se redéploie, selon la logique inchoative du désir précisément, vers le « leurre » que fait miroiter l'« au-delà » de la vérité. Comme nous l'avons vu, toute la poésie de Mallarmé s'articule à partir et en vue du secret de l'origine, pour le suggérer sous le motif esthétique et

génésiq ue du « Mystère dans les lettres ». En fait, dans la mesure précise où elle consacre l'extension du « domaine de Fiction » à toutes les sphères de la réalité humaine, où elle donne à penser tout discours comme un jeu de langage, donc comme un jeu du désir, c'est l'ensemble de l'œuvre mallarméenne qui témoigne du mystère de l'origine. Ce qui unit et morcelle à la fois cette œuvre, et explique sa cohésion secrète sous sa dispersion manifeste, se rapporte en effet à l'origine comme à la source d'un questionnement insoluble, et pour cette raison obsessionnellement repris, répété, translaté : des jeux de voilement et de dévoilement des *Poésies* au cratylysme singulier des *Mots anglais*, du désir glacé d'*Hérodiade* aux rêveries érotiques du *Faune*, en passant par le mystère du Livre, ce sont toutes les ressources de la poésie et de la science mallarméennes qui paraissent se mobiliser et se combiner pour formuler l'énigme de l'origine. Et c'est par l'ampleur et la radicalité mêmes de ce questionnement que l'œuvre de Mallarmé s'indique comme un lieu exemplaire où délinéer, à travers la topographie idiosyncrasique de son imaginaire, la structure fondamentale du désir (en tant que désir de l'origine) — et, corrélativement, la structure fondamentale du secret (en tant que secret de l'origine).

Pour l'instant, constatons, pour en relever le caractère exemplaire et décisif, que le jeu impliqué dans la « science » de Müller, celui qu'induit le désir de savoir, apparaît sous une forme presque identique, mais en quelque sorte plus élémentaire, dans le développement de l'enfant, au moment de la phase dite « œdipienne ». Non seulement les énigmes sur lesquelles se penche le mythologue sont-elles isomorphes aux différents jeux de mots auxquels s'adonne l'enfant à cette période de son évolution, mais elles portent en dernière instance sur la même « chose » ; elles posent elles aussi, et d'une manière plus directe qu'on pourrait le croire, comme nous le verrons, la question de l'origine en son rapport fondamental au sexe (telle qu'un

autre « linguiste » célèbre, Jean-Pierre Brisset, a eu le génie, dans sa folie, de la soulever par une formule pour le moins suggestive : « que *sexe* est¹⁹ ? »). La mythologie comparée met en jeu une expérience qui engage l'inscription du sujet dans le langage et qui permet de ce fait, comme l'exemple de Mallarmé le laisse d'ailleurs croire²⁰, sa structuration dans une configuration familiale qui n'est plus seulement *de sang*, mais *de sens*. Marthe Robert, psychanalyste — et, ce qui semble tout aussi signifiant en l'occurrence, *traductrice* de renom — témoigne de cette expérience critique du sujet en s'inspirant de la sienne propre. Son propos offre une excellente base structurale où situer et lier les uns aux autres les principaux éléments de la symbolique par rapport à laquelle se définit le jeu scientifique de la mythologie comparée, et par rapport à laquelle, à son tour, l'adaptation singulière de Mallarmé prendra tout son sens. Sa pertinence justifie que nous le lisions *in extenso* :

Rien ne m'a autant fascinée, vers l'âge dit « œdipien », que la découverte des « familles de mots » et de tout ce qui s'y associait pour moi avec plus ou moins de clarté. Que les mots pussent s'engendrer mutuellement, et former ainsi des familles comparables à celles des humains, en soi déjà cela me paraissait admirable, d'autant qu'en se fondant sur cette disposition particulière du langage, l'étude tournait tout de suite au jeu (je prenais bien plus de plaisir à manipuler dérivés et composés qu'à tout autre jeu d'enfant). Toutefois il y avait plus, mon émerveillement tenait encore à des causes plus obscures, nichées celles-là dans un vieux fonds d'angoisse. Car les familles de gens semblaient se faire au hasard, ou en vertu de lois mal connues qui entretenaient autour d'elles une atmosphère lourde de questions et toutes sortes d'ombres équivoques ; alors que les familles de mots, exposées à tous les regards, obéissaient à des règles bien déterminées, faciles à apprendre et à appliquer, dont la connaissance était non seulement licite, mais même expressément prescrite par les autorités. De plus les liens du sens y remplaçaient les liens du sang, de sorte qu'elles étaient immédiatement intelligibles et élevées du même coup à une sphère purifiée, d'où les énigmes et les souillures de la promiscuité familiale étaient d'emblée éliminées. Les mots venaient au monde comme les enfants humains, à ceci près toutefois — et la différence était de poids — que leur naissance n'était pas un secret : on les faisait au grand jour par simple accollement de préfixes ou de suffixes au radical parent — un procédé remarquable ayant le double avantage d'ouvrir au

¹⁹ Cité par Marc Décimo, dans *Jean-Pierre Brisset, prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Paris, Les Presses du réel, « L'Écart absolu », 2001, p. 280.

²⁰ Sur la constitution de la subjectivité mallarméenne en son rapport au savoir, et plus particulièrement à ce que nous appelons aujourd'hui la linguistique, cf. Michel Pierssens, *La Tour de Babil. La Fiction du signe*, Paris, Minuit, « Critique », 1976, p. 17-51. L'auteur y montre que la linguistique intervient dans les années de crise du poète comme une salutaire « discipline » du moi (*ibid.*, p. 41). Elle n'apparaît nullement comme « un travail à côté, une concession, un embarras ; elle est le rempart de sa raison contre la vérité découverte dans la brisure des mots, que mime la poésie — ressort de toute sa résistance, mais en même temps *compromis* avec la vérité : ce qui suture sera tressé de ce qu'il lui faut occulter, envers et enfer des mots, trésor brûlant des signifiants » (*ibid.*, p. 35).

savoir un champ considérable (un mot en donnait dix), et d'ôter à la famille charnelle tout ce qu'elle gardait de scabreux, voire quelquefois de terrifiant. Dès lors par la grâce de la grammaire, la procréation passait de l'ordre de la chair au seul pouvoir de l'intelligence, on pouvait donc l'imiter et se passionner pour ses jeux, puisque les mots, tout en touchant délicieusement au sujet défendu, offraient une protection des plus efficaces contre la transgression de l'interdit. Là en somme on pouvait jouer impunément avec le feu et, pour une fois, refaire la vie sans culpabilité²¹.

Au-delà de ses traits idiosyncrasiques, ce témoignage traduit une expérience primordiale dans l'histoire de tout sujet, l'expérience même du sujet, pourrait-on dire, s'il faut entendre sous ce terme ce qui s'institue à prendre une place dans l'ordre symbolique du langage, ce qui se définit à venir occuper le lieu que lui assigne l'Autre. Le sujet, c'est déjà cet enfant qui, découvrant les possibilités du langage, substitue aux manifestations mystérieuses et silencieuses des corps les combinaisons virtuellement infinies des mots. Le sujet distille ainsi à travers ses jeux sur le signifiant, sur un mode qui relance et ordonne le désir en en prévenant l'investissement effréné, la jouissance du corps qui lui est interdite. Par le fait même, il trouve dans l'ordre du langage qui le structure et lui impose des « règles bien déterminées » une certaine liberté, l'espace d'un certain jeu et la maîtrise d'un certain savoir. Enfant, il conte des histoires, élabore des charades, compose et décompose des « familles de mots » ; adulte, il écrit, traduit, invente, bref recrée à nouveaux frais les tours langagiers et les énigmes de l'enfance. Dans tous les cas, le sujet tire un certain profit, une certaine jouissance, d'un corps dont son désir fait l'économie à travers le langage.

Nous le constatons : la mythologie comparée est très proche, dans sa méthodologie comme dans ses objectifs, de ce jeu enfantin sur les familles de mots. Elle aussi manie le signifiant dans le but de découvrir une origine. Une origine qui est tout à la fois celle du mythe et celle de la culture à laquelle le mythologue appartient. Le savant qui découvre la filiation étymologique des fables indo-

²¹ Marthe Robert, *Livre de lectures*, op. cit., p. 63.

européennes découvre sa propre filiation. Par l'étude, il accède donc à ce type de maîtrise que procure le fait de connaître, dans une certaine mesure du moins, les déterminations dont il est l'objet de naissance. À l'égal de l'enfant, il accède à cette maîtrise, et à la forme de jouissance qui lui est inhérente, avec le bénéfice de ne pas « se salir les mains » : la réponse à la question de l'origine qu'il croit trouver au-delà du langage, dans le fond natif du « drame solaire », le dispense d'interroger plus avant le mystère de la fabulation mythique, auquel cas il serait immanquablement conduit à traiter de génération et de sexualité en des termes plus lestes et choquants (ceux-là mêmes que le mythe emploie sans s'embarrasser de morale). Son explication vaut en cela pour une forme de sublimation ; elle aussi présente l'avantage d'« élever » la « chose » sexuelle à la « sphère purifiée » de la théorie²². Incidemment, elle donne raison à la supposition freudienne selon laquelle tout désir de savoir, s'enveloppât-il dans l'étendard prestigieux de la science, est désir de savoir l'origine, origine de la naissance, de la vie, du langage, du sexe. De même, elle donne raison à cette autre supposition, qui est la contrepartie obligée de la première : que toute tentative de découvrir le secret de l'origine est condamnée à le recouvrir.

Si la mythologie comparée réfléchit ce jeu de voilement et de dévoilement, elle présente en plus ceci de singulier, qui lui confère son statut vraiment exemplaire, que sa genèse et sa constitution dans le champ institutionnel du savoir se mêlent à une trame idéologique ayant directement partie liée au sexe : la « chose » qu'elle cherche à voiler en dévoilant son origine du mythe, le *réel* qu'elle cherche à recouvrir en découvrant son hypothèse naturaliste, est thématiquement, et non pas juste symboliquement, d'ordre sexuel. Le voile de la théorie, ici, se tend

²² Cette expression de Marthe Robert fait manifestement référence à la formule de Lacan selon laquelle la sublimation « élève un objet [...] à la dignité de la Chose » (*Le Séminaire. L'Éthique de la psychanalyse, op. cit.*, p. 133).

expressément pour voiler les « parties honteuses » de la fable. Il est remarquable en effet que l'« évanouissement » du signifiant du mythe ne représente pas seulement l'élucidation explicative dont la science se félicite, mais qu'il représente aussi la disparition, ou tout au moins l'édulcoration, d'un corps dérangeant, dont la morale de l'époque a tout autant de raisons de se féliciter. Au vu de l'axiologie qui infléchit la science de Müller vers une « pruderie toute victorienne », comme le signale Bertrand Marchal²³, les actions licencieuses que véhicule le mythe posent problème. Comment expliquer que les cultures anciennes, dont on voudrait légitimer l'héritage en l'harmonisant à l'esprit du christianisme, aient pu générer des récits aux mœurs si contestables ? La mythologie comparée répond à cette question, et satisfait par là aux exigences de la morale, en y reconnaissant le produit de la dégénérescence linguistique née de l'oubli du référent originaire. Rapporté à sa source solaire, le mythe s'ennoblit ; le caractère scandaleux qu'il présentait jusqu'alors se révèle être le fait des dérives sémantiques du langage, non de l'esprit religieux qui aurait animé les cultures primitives. Son interprétation, qui est bien en cela une épuration, sauvegarde la décence tout en y décelant un contenu moral²⁴. Double gain, donc : d'une part, la vérité de la science se révèle le bien de l'axiologie dominante de l'époque ; d'autre part, le corps abstrait de la théorie en vient à voiler pudiquement le corps vulgaire du mythe.

Cette intention morale se reconnaît à plusieurs signes dans le discours de Müller, et de manière plus évidente encore dans le discours du Révérend Cox. En sorte qu'il suffit seulement au traducteur de rester fidèle à ses sources, sur ce point au moins, pour que ses *Dieux antiques* puissent être, « sans aucun inconvénient,

²³ *La Religion de Mallarmé, op. cit.*, p. 117.

²⁴ Jean Seznec, « *Les Dieux antiques de Mallarmé* », dans *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New Essays in Honour of Lloyd Austin*, Malcolm Bowie, Alison Fairlie et Alison Finch (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 265.

présenté[s] à des jeunes filles²⁵». Il s'en assure d'ailleurs lui-même : ainsi, s'il prend l'initiative d'intégrer des reproductions de divinités à son ouvrage, pour « ajouter puissamment à [son] attrait » (II, 1448), c'est en ayant soin d'y gommer au préalable les *pudenda*²⁶. Selon toute évidence, Mallarmé se conforme à la norme et prend lui aussi la défense des bonnes mœurs. Or, comme nous serons amené à en faire l'hypothèse, c'est peut-être justement cette évidence de propreté que les « impropriétés » de sa traduction viennent par ailleurs, comme en sous-main, contester. Tout n'est peut-être pas aussi propre et à propos qu'il y paraît au premier regard. Les « ratés » de la traduction le suggéreraient peut-être ; elles réfléchiraient peut-être les ratés de la sublimation théorique du mythe. À travers les « trous » et les raccrocs étranges de la trame des *Dieux antiques*, c'est peut-être quelque chose comme le refoulé du mythe, sa part maudite, qui ferait retour. C'est peut-être « autre chose » qui s'entr'apercevrait, autre chose de secret et d'irréductible comme l'origine, autre chose qu'on ne pourrait recouvrir complètement et qui continuerait pour cette raison à faire question, tension, pression, qui continuerait à travailler le texte en introduisant en lui un écart, un jeu.

²⁵ Lettre de Théodore de Banville à Mallarmé du 25 décembre 1871 (cité dans Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 1644). Dans cette lettre, Banville informe Mallarmé qu'il a soumis l'idée de son projet de traduction à un éditeur de sa connaissance : « Comme à quelque chose malheur est bon, mon ami Alphonse Pagès, directeur de *l'Écho de la Sorbonne*, ayant su que j'étais indisposé, est venu me voir et vous pensez bien que mon premier soin a été de lui parler du livre de mythologie. En principe, il est absolument décidé à faire affaire avec vous... L'ouvrage est-il tel dans sa forme qu'il puisse être, sans aucun inconvénient, présenté à des jeunes filles ? ». Si *Les Dieux antiques* paraîtront finalement chez un autre éditeur, J. Rothschild, presque dix années plus tard, en 1880, l'attitude circonspecte qu'Alphonse Pagès témoigne relativement à leur contenu traduit assez fidèlement, semble-t-il, les exigences morales de l'école et de l'édition vis-à-vis de la mythologie.

²⁶ Jean Seznec, « *Les Dieux antiques* de Mallarmé », dans *Baudelaire, Mallarmé, Valéry, op. cit.*, p. 275. On pourra avoir accès à ces représentations en consultant, outre l'article de Seznec, qui en reproduit quelques-unes, l'édition des *Dieux antiques* de Gallimard de 1925. Au chapitre des « erreurs » et des « hasards » de toutes sortes qui affectent le texte de Mallarmé, tant du point de vue de sa composition que de son destin institutionnel, comme nous le verrons, il est intéressant de remarquer, à la suite de Christian Do (*Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. 71, note 345), que cette édition des *Dieux antiques* est quelque peu difficile à trouver dans le catalogue de la Bibliothèque nationale de France. Et pour cause : en plus d'être incorrectement datée de 1926, elle n'y est pas classée sous le nom de Mallarmé, mais sous celui de Cox !

On peut penser que les traits singuliers des *Dieux antiques* font signe vers un tel jeu, qu'ils constituent autant de traces par où la traduction de Mallarmé se remarque comme acte d'écriture en marquant sa résistance à s'effacer « tout naturellement » devant son « sens d'origine ». Il est d'autant plus légitime de le penser que ce qu'il s'agit de traduire, en l'occurrence, se prête comme de lui-même au jeu. La mythologie comparée a toutes les allures, et surtout toute la structure, comme on s'en rend compte, d'une « entreprise poétique²⁷ ». Une entreprise qui a certes eu l'heur de régner pendant plus de vingt-cinq ans au faite du panthéon du savoir, mais qui se révèle, au moment de la publication des *Dieux antiques*, en 1880, sinon déclassée, du moins très contestée dans le milieu scientifique²⁸ ; une entreprise qui est alors en passe, si ce n'est déjà fait, de connaître le sort réservé aux théories sur l'origine du langage, dont l'Association de linguistique de Genève avait jugé bon de freiner la prolifération en leur fermant la porte de l'édition au moyen d'un arrêté publié en 1870, ayant d'ailleurs fait date. L'obsolescence consommée ou imminente de la mythologie comparée la désignerait tout naturellement à un type de « retrempe » — le mot s'avérera déterminant — à la faveur de laquelle le questionnement sur l'origine dont elle est porteuse pourrait être repris et réarticulé, sur un mode non plus scientifique, mais poétique²⁹. Le jeu de Mallarmé concourrait

²⁷ Pierre Renaud, « Mallarmé et le mythe », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1973, p. 52 (cf. aussi p. 57, note 20).

²⁸ Cf. Richard M. Dorson, « The Eclipse of Solar Mythology », dans *Myth : a Symposium*, op. cit., p. 37-38.

²⁹ Cette reprise poétique du questionnement sur l'origine est d'autant plus plausible que l'interdit de publication qui frappe alors les théories sur l'origine du langage ne semble pas tant marquer un désintéressement général et comme étrangeté soudain de la communauté intellectuelle pour la question que trahir certaines appréhensions de l'establishment social et religieux de l'époque. De fait, comme le souligne Sylvain Auroux, l'arrêté de l'Association de linguistique de Genève paraît motivé par des raisons qui ne relèvent pas d'abord de l'épistémologie : « le refus des discussions [sur l'origine du langage] procédait davantage d'une motivation de caractère social (nous sommes dans une France où les catholiques sont puissants et où la querelle du darwinisme va prendre une ampleur considérable) que de réels arguments scientifiques (ils viendront essentiellement après) » (cité par Mireille Ruppli et Sylvie Thorel-Cailleteau, dans *Mallarmé. La Grammaire et le grimoire*, op. cit., p. 58, note 27). Sur le rapport de la poétique mallarméenne à son contexte « épistémocritique »,

en ce sens à assurer un certain relais — nous dirons bientôt : le *flambeau* — de la mythologie comparée. Il en serait la contestation et la compensation tout à la fois — de la même manière que la littérature, à la même époque et peut-être à cause d'un même fait épistémique, conteste et compense la philologie, en offrant au langage que celle-ci croyait avoir définitivement démystifié, formalisé et mis à plat le refuge où il peut retrouver toutes ses virtualités, où il peut se reconstituer « sous une forme indépendante, difficile d'accès, repliée sur l'énigme de sa naissance et tout entière référée à l'acte pur d'écrire³⁰ ». De fait, à mesure que l'exposé de la mythologie comparée s'embrouillera, perdra de sa netteté et de sa clarté, c'est bien l'« acte d'écrire » de Mallarmé que nous verrons s'affirmer, de proche en proche et selon un degré de « pureté » ou de réflexivité toujours plus grand, à travers ce qu'on peut concevoir comme la *reprise* de la théorie dans la trame de son ouvrage.

cf. Michel Pierssens, « L'initiative aux mots. La linguistique de Mallarmé », dans *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, « Problématiques », 1999, p. 55-72.

³⁰ Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966, p. 312-313. Foucault réfère explicitement à Mallarmé dans ce passage.

2.2.2 Trame et théorie : la reprise du traducteur

[...] des horizons différents s'ouvrant à l'étude mythologique, qui entre, avec des livres comme le présent, dans une phase nouvelle [...]

— Stéphane Mallarmé (II, 1560)

[...] (or ne faut-il pas qu'on en constate l'authenticité ?) [...]

— Stéphane Mallarmé (II, 104)

En première lecture, c'est-à-dire conformément au mode de lecture *non critique* qu'appellerait normalement leur inscription générique, *Les Dieux antiques* paraissent traduire fidèlement leur original. La mythologie comparée, version George Cox, s'y expose à la lumière de l'hypothèse solaire, suivant une lisibilité d'autant plus nette, semble-t-il, que le seul changement notable et déclaré qu'y apporte Mallarmé, la redistribution des matières, « jette une véritable clarté sur l'ouvrage presque métamorphosé » (II, 1448). Si changement il y a, ce n'est apparemment que pour le bien de l'exposé, et en vertu d'une initiative qui n'appartient pas proprement au traducteur, mais procède plutôt, comme l'éditeur l'affirme d'emblée dans l'avant-propos, de l'« esprit français », dont il est « impossible, même dans un travail de traduction, que sa présence « ne se fasse remarquer » (II, 1448³¹).

Or la comparaison minutieuse des ouvrages de Mallarmé et de Cox relève de nombreuses discordances, et confère à ce *videlicet* préliminaire un accent pour le moins ironique — par où quelque chose de mallarméen, « même dans un travail de traduction », et peut-être là mieux que nulle part ailleurs, semble déjà transpercer. La

³¹ La réédition récente des *Dieux antiques* sous une forme abrégée et annotée dans une collection scolaire (*Les Dieux antiques de Mallarmé*, éd. Éric Cobast, Paris, PUF, « Major », 1997) semble témoigner de leurs réelles qualités pédagogiques (on ne peut pas en dire autant des *Mots anglais*). On se demande cependant si l'affirmation du responsable de cette édition selon laquelle Mallarmé y manifesterait une « rigueur certaine dans l'examen des sources » (*ibid.*, non paginé) ne relève pas de l'antiphrase, tant elle apparaît aberrante.

trame des *Dieux antiques* comporte en effet une multiplicité d'altérations, qu'on peut subsumer sous diverses catégories : erreurs d'attribution dans les notes et les renvois, coquilles, contresens, interpolations, omissions et coupures³². Quelques-unes de ces altérations ne laissent pas d'intriguer, et induisent un doute suffisant pour questionner la lisibilité de tout le texte et pour le suspecter bientôt de signifier « *autre chose* ». Elles se remarquent le plus souvent à certains traits *négatifs* (ce qui n'est peut-être pas insignifiant, comme nous pourrions en juger), sous la forme d'omissions ou de prélèvements d'éléments textuels. Mais d'autres s'affichent aussi de manière ostensible, telles qu'elles peuvent être vues, sans pour autant qu'elles soient, du même coup, reconnues. L'ouverture des *Dieux antiques* expose ainsi, *en clair*, l'un de ses traits propres : entre la page de couverture et l'avant-propos, dans ce lieu symboliquement ambigu qu'est le paratexte, à la fois suréminent par son caractère inaugural et négligeable par sa situation excentrée, Mallarmé intercale un poème. Le moins qu'on puisse dire de ce poème est qu'il constitue une étrange entrée en matière pour un exposé scientifique voué expressément, comme on le lit quelques pages plus loin, à « délivrer de leur apparence personnelle les divinités, et [à] les rendre, comme volatilisées par une chimie intellectuelle, à leur état primitif des phénomènes naturels » (II, 1448). La thématique d'inspiration mythologique de l'*Orphée* de Théodore de Banville ne rend que plus vive, et plus intrigante, l'apparente contradiction que suggère le voisinage de la science et de la poésie, comme si celle-ci se permettait de reconstruire, à nouveaux frais, les fables que celle-là s'enorgueillit de déconstruire.

Cette référence liminaire n'est pas un fait isolé ; elle trouve un écho et un complément d'explication à l'autre extrémité de l'ouvrage, où Mallarmé, après avoir

³² Cette catégorisation est de Bertrand Marchal (*La Religion de Mallarmé, op. cit.*, p. 142-151). Christian Do a apporté quelques ajouts et corrections à cet inventaire (*Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. 58-62).

clôturé sa présentation des mythes et des légendes par quelques justifications méthodologiques, fait suivre une série de huit « poèmes mythologiques modernes ». La notice explicative qu'il greffe à ce court florilège *s'impose* (mais, là encore, d'une manière très ambiguë, dans les petits caractères d'une note infrapaginale reléguée à la marge ultime du livre) comme un lieu stratégique pour la compréhension critique des *Dieux antiques*. L'originalité de l'adaptateur y apparaît dans les paramètres d'une « vision moderne » conjoignant savoir, poésie et religion :

Les symboles mythologiques ont été, par la Science, délivrés de la personnalité fabuleuse où les enferma l'Antiquité. Rien ne reste plus, aux yeux de qui vient de regarder ce livre, que l'apparence des dieux à jamais incarnés dans le marbre, puis leur signification rendue à la lumière, aux nuées, à l'air.

Voilà où en est le savoir de notre temps ; mais à côté de l'étude il y a l'imagination.

De très grands poètes ont su (c'est leur devoir tant que l'humanité n'a pas créé des mythes nouveaux) vivifier à force d'inspiration et comme rajeunir par une vision moderne les types de la Fable. Si quelque esprit, imbu de préjugés, pensait que les divinités n'ont plus chez nous le droit à l'existence, il pourra à la lecture des belles pages empruntées ici aux gloires des lettres d'aujourd'hui, reconnaître, comme un fait, que rien n'est mort de ce qui fut le culte spirituel de la race. Magnifique et vivant prolongement qui doit se perpétuer aussi longtemps que notre génie littéraire !

Apprendre les superbes morceaux et fragments de Victor Hugo, Leconte de Lisle et Théodore de Banville extraits de la LÉGENDE DES SIÈCLES, des POÈMES BARBARES et des POÈMES ANTIQUES, des EXILÉS, et groupés ici selon l'ordre et les grandes divisions de notre ouvrage. (II, 1566-1567)

Cette notice s'offre comme une base de données, concise mais suffisante, qui permet d'entrevoir en quoi, dans les paramètres élargis de la « vision moderne », la traduction de Mallarmé se distancie de ses sources et se rapproche du même mouvement du reste de son œuvre. Elle s'offre aussi comme un code de lecture ou de *relecture* : en effet, pour engager l'avenir d'un certain projet poético-religieux, la « vision moderne » qu'elle révèle semble plus immédiatement paramétrer une perspective spécifique sur le texte des *Dieux antiques*. Cette perspective trouve à se définir par rapport, et en complément, à cette optique du « regarder » qui se dégage bizarrement de la deuxième phrase : « Rien ne reste plus, *aux yeux* de qui vient de *regarder* ce livre, que l'apparence des dieux [...] ». La syntaxe et la sémantique de

cette proposition étonnent quelque peu ; là où on se serait attendu à rencontrer le mot « lecteur », Mallarmé préfère utiliser le pronom « qui » : c'est une figure indéfinie, publique et anonyme, renvoyant de toute évidence à tout un chacun, mais sans avoir explicitement qualité de lecteur, « *qui* vient de regarder le livre ». Au vu de ce qui invitera bientôt à reconnaître dans *Les Dieux antiques* l'inscription d'une double destination, et de là deux manières, qualitativement différenciées, d'en recevoir ou d'en « hériter » le texte, sans doute est-il significatif que celui qui *vient* ainsi de disposer du livre, comme par un mouvement rapide et superficiel de l'œil, rappelle de loin ces « premiers venus » (II, 360) que le jeune Mallarmé regrettait de voir profaner, par leur *va-et-vient* consommatoire, le sanctuaire du livre de poésie. En tout état de cause, le fait d'avoir *regardé* l'ouvrage, si l'on suit mot à mot la proposition, équivaut à adopter le mode de vision défini par la mythologie comparée, celui du « savoir de notre temps » : c'est entériner sa thèse centrale, constater avec elle, que « rien n'existe plus » des symboles du mythe, donc du mythe tout court, une fois qu'on a procédé à leur réduction étymologique et qu'on les a « délivrés de la personnalité fabuleuse où les enferma l'Antiquité ». *Regardant* le livre, autrement dit, on se place dans la perspective platonicienne de la vision, commune à la contemplation « naturelle » et scientifique, sur laquelle s'aligne, de manière précise et exemplaire, la *theoria* de Müller et de Cox ; on se trouve alors devant la nature, comme si, lisse et imperceptible, la surface du texte avait pour seule fonction et pour seul effet d'en réfléchir fidèlement, impeccablement, le spectacle.

Mais ce regard théorique n'embrasse pas tout : « à côté de l'étude », précise tout de suite après Mallarmé, « il y a l'imagination ». L'herméneutique du regard scientifique — ou le regard de l'herméneutique scientifique — sans être fallacieuse, est trop étroite, elle est bornée par des préjugés qui peuvent induire à penser que « les

divinités n'ont plus chez nous le droit à l'existence » : son champ est débordé par une vision autre, de plus grande amplitude, où la science, loin d'être contradictoire avec la poésie, en apparaît solidaire, comme « son magnifique et vivant prolongement ». Cette vision correspond au point de vue moderne : c'est la « vision moderne » à laquelle se réfère Mallarmé — et qui se reflète dans la facture même de son ouvrage, où, « à côté de l'étude », de part et d'autre du discours de la science, il y a en effet l'« imagination », les marges imaginaires que tracent, aux deux extrémités des *Dieux antiques*, les poèmes de Banville, Hugo et Leconte de Lisle.

La modernité de la « vision » à laquelle Mallarmé fait ici allusion, et qu'il associe par ailleurs, dans son avant-propos, à une certaine « intelligence de la Fable » (II, 1448) que favoriserait également la poésie mythologique³³, implique donc une appréciation positive de la « fonction » poétique ou mythologique du langage. Sans doute est-ce là le fait le plus distinctif de l'appropriation mallarméenne de la mythologie comparée. Il est remarquable en effet que le traducteur prenne en quelque sorte la défense du symbole, alors que Müller et Cox le disqualifient sous prétexte qu'il serait la « maladie » ou la cause de l'« oubli » qui est à l'origine du recouvrement de la vérité solaire. En chargeant la poésie du « devoir » de « vivifier à force d'inspiration » et de « rajeunir par une vision moderne les types de la Fable », il valorise cela même que les comparatistes désignent, pour le déplorer, comme l'essence du langage, à savoir la propriété poétique qu'il a d'engendrer, comme de lui-même, en s'écartant de la référence au réel, les personnages et les événements du mythe. Pour autant, Mallarmé ne rompt pas avec l'enseignement de la mythologie comparée. Il en élargit plutôt le « regard » et en déplace du même mouvement le foyer, en sorte que l'épistémologie se trouve à communiquer avec l'esthétique. Pour

³³ Nous avons toutes les raisons de penser, comme nous le verrons, que l'auteur anonyme de l'avant-propos n'est nul autre que Mallarmé.

lui, la fabulation mythologique témoigne d'abord, non pas d'un dévoiement imaginaire, mais d'une puissance d'invention extraordinaire. D'une puissance d'invention proprement *divine*, devrait-on dire : car si le jeu naturel des mots, leurs glissements polyo- et homonymiques, comme les décrit techniquement Müller, entraîne une opacification telle qu'elle fait perdre de vue le référent d'origine et donne vie à des motifs indépendants, il manifeste par là même une puissance de création digne de Dieu. Aussi bien, si Mallarmé paraît lui aussi s'émerveiller devant la « volatisation » (II, 1448), l'« évanouissement » (II, 1461), l'« éclatement » (II, 1527) ou l'« évaporation » (II, 1559) du mythe sous la lumière dissolvante de la science, il n'en est pas moins vrai que son insistance sur la faculté poétique du symbole laisse transparaître une admiration inverse et complémentaire pour tout ce qui, dans le langage, s'articule librement pour constituer la doublure mythique du réel. Pour l'auteur du « Sonnet en -yx », comme on peut facilement l'imaginer, il est très heureux de découvrir — ou de voir confirmer par la science ce qu'il avait déjà intuitionné — que le langage est fondamentalement « allégorique de lui-même ». Une telle conception du langage explique en soi son intérêt pour les thèses de la mythologie comparée et le fait qu'il ait été conduit à traduire l'ouvrage de George Cox, au-delà des considérations financières ou professionnelles qui ont pu par ailleurs le motiver : artisan des mots, Mallarmé est à même d'apprécier comment la mythologie comparée révèle, au moins indirectement, le pouvoir mythopoétique du langage, comment elle redonne sens et vigueur au « *poien* » du symbole ; penseur matérialiste encore habité par l'absolu, il est à même d'apprécier comment elle concède une place au sentiment du divin, tout en le faisant dériver du langage. C'est toute la réflexion théorique que Mallarmé mène depuis la deuxième partie des années

1860, en vue de l'élaboration de son œuvre poétique, qui se trouve ainsi confirmée et ordonnée par cette corrélation du langage et du divin³⁴.

Incidentement, c'est aussi le régime ontologique et épistémologique que nous avons identifié sous le terme de Fiction qui trouve à se préciser par analogie au mythe. En effet, le type d'être et de vérité qui est impliqué dans la Fiction mallarméenne l'est également dans le mythe, tel qu'il apparaît, à la lumière de la mythologie comparée, comme un effet du langage. Grâce au mythe, le poète peut juger sur pièce du type de « réalité » fantasmatique que définit et qui définit constitutivement l'homme, dès lors que celui-ci se découvre sujet à la mystification du langage, et *donc* sujet du langage (le texte de Mallarmé encourage vivement à faire cette inférence, comme nous le constaterons). Il peut prendre acte, sur l'axe diachronique de l'histoire, à son degré ultime d'extension, du « Glorieux mensonge » que produit le symbole, de la même manière qu'il est amené à en prendre acte, à travers sa pratique de poète et d'essayiste, au plan des différents discours dont se compose son univers spirituel et social. Si la modernité de la Fiction se réfléchit dans l'ancienneté du mythe, alors les lois auxquelles elle est soumise échappent à l'histoire, sans pour autant qu'elle soient fondées dans l'être — c'est même leur caractéristique première de ne pas l'être. De fait, dans la mesure où ces lois en viennent, chez Mallarmé, à s'assimiler aux lois mêmes de la représentation, donc à celles du désir qui soutient la représentation, force est d'admettre qu'elles ont une portée universelle. Sujet parlant, sujet désirant, on est toujours, individuellement et historiquement, dans le régime de la représentation ; on ne peut échapper au mythe ou à la Fiction qu'est le réel. Au mieux, on peut préférer à la dénégation propre au sujet de la maîtrise, c'est-à-dire au sujet qui croit à lui-même en se croyant

³⁴ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 98-99.

illusoirement maître de lui-même, la « lucidité » *désespérante* qui consiste à « savoir » qu'on n'a pas *lieu* — d'être. Il semble que la « vision moderne » défendue par Mallarmé passe par l'assomption d'un tel « savoir ». Sans être contradictoire avec le type de « regard » que la mythologie comparée conditionne sur le réel, cette vision semble bel et bien embrasser plus large : elle semble ouvrir la perspective qu'à le sujet sur lui-même et le réel jusqu'à ce degré d'amplitude où il se « sait » intégré et soumis à l'univers du langage, « pris » en lui à l'image du cygne / signe dans le sol glacé du poème. La différence entre le poète, tel que l'incarne Mallarmé, et un sujet comme le savant, tel que l'incarne par exemple le mythologue, passe peut-être par ce « savoir », par cette prise de conscience lucide où le mouvement réflexif promu par le texte mallarméen semble trouver son plein achèvement. Ceci est d'importance, car le jeu textuel que nous allons faire saillir en analysant les irrégularités de traduction des *Dieux antiques* semble précisément tendre à « reprendre », comme on le dirait en couture, le discours de la science, et incidemment le sujet de la science, dans la trame de la fiction.

Avant de formuler l'hypothèse de cette « reprise », il importe dès maintenant de noter une autre particularité de la traduction de Mallarmé, où se signe la singularité de son appropriation de la mythologie comparée : à savoir l'ablation ou l'altération de la référence à Dieu. Comme l'a montré Bertrand Marchal, en s'appuyant sur les recherches de Nobuo Takeuchi³⁵, le traducteur évite en effet presque systématiquement de recourir au nom de Dieu, soit en usant de formules périphrastiques, soit en recourant au mot « divinité ». Ainsi, dans la traduction d'un chapitre du *Manual* où il revient à plusieurs reprises, le mot « Dieu » (ou ses

³⁵ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 151-162. Cf. aussi Nobuo Takeuchi, « De la notion de divinité chez Mallarmé », dans *Études de langue et littérature françaises*, n° 22, 1973, p. 100-117 et Jacques Rancière, *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, « Coup double », 1996, p. 53-60. Pour un relevé détaillé de ces modifications, cf. Christian Do, *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 82-83.

équivalents pronominaux : « the One », « Him », etc.) se change autant de fois en une pâle et vague « divinité » :

[*A Manual of Mythology*] *As the Indian word Dyaus seems originally to have been a name for the One only God, so it was retained by the Greeks and other kindred people to express all that they felt towards God [...].*

[*Les Dieux antiques*] le mot indien Dyaus semble avoir été originairement le nom de l'*unique être sacré*, et les Grecs et d'autres peuples apparentés le gardèrent pour exprimer tout ce qu'ils ressentaient à l'égard de la *divinité*.

[*A Manual of Mythology*] *Zeus was a mere name by which they might speak of Him in whom we live, and move, and have our being.*

[*Les Dieux antiques*] Zeus était un pur nom, à la faveur de quoi il leur fût possible de parler de la *divinité, inscrite au fond de notre être*³⁶.

La version anglaise de ces extraits laisse facilement deviner l'esprit chrétien, qui devient volontiers apologétique et moralisant sous la plume du Révérend Cox, qui anime les thèses de la mythologie comparée. Car la science positive de Müller, comme on l'a déjà remarqué, n'est pas exempte de déterminations morales qui confirment et confortent, sinon la théologie du christianisme, du moins son esprit religieux. Aussi, ce qu'elle croit retrouver sous les ténèbres du mythe, dans l'éclat pur de son origine, ce sont les traces d'une religion primitive où la spiritualité de l'homme s'exprimerait sur le mode chrétien d'un rapport à un Dieu unique et paternel. La religion oubliée des Anciens universaliserait ainsi, en le préfigurant, l'esprit du christianisme.

En effaçant ou modifiant ainsi la référence à Dieu, Mallarmé ne suggère rien moins qu'une nouvelle conception du divin, à travers laquelle il frappe, d'un coup décisif, marquant, la mythologie comparée au coin de sa poétique. La divinité à laquelle il réfère ici, moins personnelle et plus diffuse que le Dieu paternel dont elle

³⁶ Cité par Bertrand Marchal, dans *La Religion de Mallarmé, op. cit.*, p. 154-155. Le soulignement est de Marchal.

meuble la vacance, rejoint la conception anthropocentrique du divin qui ressort de l'ensemble de ses écrits, et on peut penser que la thèse de linguistique qu'il projetait d'écrire, à peu près à la même époque où il prend connaissance du *Manual* de Cox, en eût également reflété l'esprit. Si elle irradie dans toute l'œuvre mallarméenne, cette divinité n'en est pas moins difficile à cerner. Elle donne l'impression d'être à ce point fondamentale qu'elle échappe à l'ordre de la nomination et de la conceptualisation. Ce qu'on peut en dire de plus caractéristique, semble-t-il, reste de l'ordre d'une vague phénoménologie à motifs solaires. On en reconnaîtra la trace, par exemple, dans l'évocation de ce « trésor » que Mallarmé dépeint en termes fusionnels : « Aux fantasmagoriques couchers du soleil quand croulent seuls des nuages, en l'abandon que l'homme leur fait du rêve, une liquéfaction de trésor rampe, rutil à l'horizon » (II, 245). Les attributs solaires dont la divinité fait l'objet en suggèrent l'« idée » ; ils ne la définissent jamais proprement. Pour Bertrand Marchal, cette divinité inexprimable renvoie au « génie inconscient de l'homme », à l'« invariant humain le plus fondamental³⁷ ». C'est elle qui constituerait le centre de la « religion » de Mallarmé. C'est elle que la poésie aurait pour vocation de célébrer : « pompes souveraines de la Poésie [...] Cérémonies d'un jour qui gît au sein, inconscient, de la foule : presque un Culte ! » (II, 153). Dans sa notice explicative, on s'en souvient, Mallarmé réfère dans le même sens à un « culte spirituel de la race ». Vraisemblablement, on doit entendre l'expression aux deux sens du génitif, à savoir comme le culte qui est définitoire de la race (de l'humanité, par métonymie) et comme le culte que les poètes, plus spécifiquement, ont pour « devoir » de vouer à cette race. La divinité est à la fois l'affaire de tous (elle « gît au sein, inconscient[e], de la foule », elle représente « l'instinct de ciel en chacun »

³⁷ *Ibid.*, p. 157.

[II, 74]) et l'affaire particulière des poètes, à qui il appartient, par nature et par vocation, de l'interpréter. Sur ce point, Mallarmé est positif :

Loin de tout, la Nature, en automne, prépare son Théâtre, sublime et pur, attendant pour éclairer, dans la solitude, de significatifs prestiges, que l'unique œil lucide qui en puisse pénétrer le sens (notoire, le destin de l'homme), un Poète, soit rappelé à des plaisirs et à des soucis médiocres. (II, 166)

Le poète est le seul à pouvoir « pénétrer le sens » « *notoire* » du « destin de l'homme » (le sens qui « fait connaître » ce destin, selon l'étymologie). Or, s'il est l'« unique œil lucide », s'il est l'incarnation par excellence du « lecteur d'horizons » (II, 253) auquel Mallarmé réfère ailleurs, c'est parce que cet horizon numineux se donne comme un texte à *déchiffrer*. C'est parce qu'il se donne à *lire* comme un univers sémiotique, ou à travers des paramètres nommément sémiotiques, ceux, en l'occurrence, du « Théâtre » de la « Nature » et de ses « *significatifs prestiges* ». Il est remarquable en effet que Mallarmé associe sa conception du divin à un spectacle naturel tout en ayant soin, dans de nombreux cas du moins, de remarquer ce qui, dans ce spectacle, est redevable à l'ordre de la représentation. Du coup, le « fond » de sa religion n'en apparaît pas aussi « pur » et « originel » que certains commentateurs, par ailleurs très fidèles à son texte, le laissent croire. À y regarder de plus près, ce fond apparaît — si tant est qu'il « apparaît » jamais — inscrit et « repris » dans une forme ou une autre de syntaxe, celle du texte, du théâtre ou du culte. Il y a un « classicisme » de Mallarmé (ou, si on préfère, un formalisme — celui en lequel la pensée structuraliste a pu à bon droit se réfléchir) qui semble là comme ailleurs soucieux de remarquer la règle qui fait barre au fantasme de la contemplation du simple ou de la fusion dans l'originel. Et c'est justement ce classicisme interdicteur, selon nous, qui explique le caractère insaisissable et obscur qui s'attache de manière constante à la conception

mallarméenne du divin. De fait, plusieurs indices permettent de penser qu'un tel divin ne renvoie à *rien* d'autre, fondamentalement, qu'à l'essence irréprésentable de la représentation, à cet Autre qui soutient le langage mais qui est lui-même, en lui-même, radicalement inexprimable. Aussi nous efforcerons-nous de le définir, encore que ce sera de manière imparfaite, et pour cause, par référence à l'ordre de la représentation et du désir. Dans la mesure où il s'assimilera à ce « quelque chose d'occulte au fond de tous [...] signifiant fermé et caché, qui habite le commun » (II, 229-230), le divin de Mallarmé se présentera alors comme un « fait de jouissance », au sens où Kant peut parler par exemple de « fait de raison ».

En vertu de quoi, croyons-nous, il faut se garder d'associer le texte de Mallarmé à une quelconque forme de naturalisme. On aurait tort de le faire « déboucher » dans le référent solaire (là où les mythologues prétendent faire déboucher le mythe), et cela, même s'il joue souvent à l'extrême bord de la représentation, jusqu'à donner l'impression de s'évanouir devant la révélation de la nature. Même un critique aussi avisé que Bertrand Marchal cède parfois à cette tentation ; sa lecture manifeste par endroits quelques infléchissements naturalistes. En revanche, il est tout à fait exact d'affirmer avec lui que la « nature mallarméenne n'est pas, comme chez Cox, la vérité cachée du mensonge mythique, mais ce qui donne à voir, dans sa dimension symbolique, la réalité psychique la plus fondamentale, la syntaxe élémentaire de l'âme humaine³⁸ ». Si cette nature révèle une dimension « fondamentale » et « élémentaire » de l'homme, c'est en effet sous la forme et le mouvement d'une « *syntaxe* ». Si elle révèle en lui quelque chose d'essentiel, c'est sous le *jeu* d'une révélation qui s'interdit d'être définitive et dont il importe pour cette raison de ne pas s'empresse de déterminer l'« objet ». Une telle

³⁸ *Ibid.*, p. 362.

révélation renvoie d'abord à « *autre chose* ». Elle est toujours et seulement une structure de renvoi. Et c'est en procédant ainsi, de renvoi en renvoi, comme nous le démontrerons, qu'elle traduit quelque chose de relatif au divin et au désir, en même temps qu'elle reconduit au mystère et à l'altérité.

2.3 Le « doute du Jeu suprême »

Une dentelle s'abolit
Dans le doute du Jeu suprême
À n'entr'ouvrir comme un blasphème
Qu'absence éternelle de lit.

— Stéphane Mallarmé (I, 42)

Avec le rien de mystère, indispensable, qui
demeure, exprimé, quelque peu.

— Stéphane Mallarmé (II, 215)

Voilà donc résumé, au plan thématique, le sens général de la captation mallarméenne des dieux hérités de la mythologie comparée. Son importance est telle qu'il impose de reconnaître dans *Les Dieux antiques* le révélateur du rêve poétique de Mallarmé³⁹, selon l'expression de Bertrand Marchal, qui a proposé à partir d'eux une relecture aussi vaste que convaincante de l'ensemble du corpus mallarméen. Quitte à admettre que tout essai, comme tout livre, contient la fusion de quelques redites, il fallait à notre tour reprendre les données de cette « révélation » pour en bien marquer le caractère *révolutionnaire*, tant il est vrai qu'elle a pour effet d'ébranler l'architecture officielle de l'œuvre mallarméenne, d'en déplacer le point de gravitation traditionnel, centré sur les *Poésies*, et d'obliger ainsi à en repenser l'organisation générale à partir de la *marge*.

³⁹ *Ibid.*, p. 103.

L'étude critique des *Dieux antiques* détermine un nouvel accès à l'œuvre, à partir duquel il est non seulement possible de donner sens et cohérence aux fondements anthropologico-politiques de la « religion de Mallarmé », tels qu'ils apparaissent de manière plus ou moins elliptiques dans les essais des *Divagations* et les *Notes en vue du Livre*, mais aussi d'éclairer certains aspects essentiels des *Poésies*. Jamais, semble-t-il, n'a-t-on été aussi proche d'une « clef de lecture ». De fait, la « révélation » à laquelle conduit l'étude critique des *Dieux antiques* n'est pas sans éveiller le rêve d'une « source » théorique à laquelle pourrait puiser de manière constante, et en quelque sorte « originelle », l'interprétation de l'œuvre mallarméenne. Un rêve que semble relayer et nourrir de nouveaux espoirs chaque génération de commentateurs, comme en témoignent les enthousiasmes qu'ont successivement suscités la « découverte » ou la « redécouverte » des brouillons d'*Igitur*, des manuscrits du Livre, des *Mots anglais* ou bien de *La Dernière Mode* (sans parler de la *Correspondance*, qui, dans la critique mallarméenne plus que dans n'importe quelle autre, est si fréquemment et continûment sollicitée pour éclairer la fiction qu'elle en devient pour ainsi dire coextensive⁴⁰). À l'extrémité d'une histoire critique qui se déploie à la manière d'une moderne quête du Graal, force est de constater que la « révélation » des *Dieux antiques* marque une percée décisive, à défaut d'être, et c'est tant mieux, elle non plus jamais définitive. La vue générale qu'elle conditionne sur l'œuvre mallarméenne fait désormais autorité, et présente une capacité explicative digne d'orienter l'ensemble de sa réédition critique dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

S'il y a tout lieu de se réjouir de la consécration de l'interprétation « solariste », ainsi que de sa vitalité heuristique (des recherches récentes ont montré

⁴⁰ Nous abordons la question en 3.2.2.

l'imprégnation du drame solaire à l'intérieur de certains poèmes qui n'avaient jusque-là pas retenu l'attention des commentateurs intéressés par la question⁴¹), le statut « révélateur » des *Dieux antiques* doit toutefois faire l'objet de quelques précisions. Non parce qu'il est contestable, mais plutôt parce qu'il est beaucoup plus complexe qu'il ne paraît, même à la lumière du travail remarquable de Bertrand Marchal. Car, pour fournir une « clef de lecture », le manuel de Mallarmé ne se réduit pas à sa fonction explicative ; il ne s'efface pas devant le poème qu'il est censé « ouvrir » — pas plus, symétriquement, que la traduction qu'il constitue par ailleurs ne s'efface devant son original. À l'égal de la « clef de pierreries » (I, 703⁴²) à laquelle Mallarmé réfère pour illustrer un aspect de la signification poétique, *Les Dieux antiques* brillent en eux-mêmes d'un rayon de mystère ; ils font en eux-mêmes énigme, c'est-à-dire, d'une certaine manière, poésie ou fiction. À côté des altérations par où se fait jour une conception nouvelle de la mythologie, en effet, leur trame présente d'autres incongruités qui, pour avoir été recensées par la critique, n'ont pas reçu d'explication. Pour peu qu'on force non pas tant l'interprétation que la résistance à l'interprétation — et ce n'est pas la moindre leçon du présent ouvrage que d'y inviter —, ces incongruités soulèvent une nébuleuse de questions qui ont ceci d'intéressant qu'elles concernent également le rêve poétique de Mallarmé, mais d'une manière qui touche moins au contenu qu'il révèle qu'au mode même par lequel il se révèle. Elles surdéterminent en effet un aspect encore inexploré du texte, au vu duquel *Les Dieux antiques* paraissent doublement exemplaire de la poétique mallarméenne : non plus seulement en tant qu'enjeu thématique, mais aussi en tant que *jeu* formel. Ces incongruités font saillir ce que l'effacement du nom « Dieu » et

⁴¹ Cf. Christian Do, *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, op. cit., p. 104-132.

⁴² Monic Robillard se demande justement si cette « clef de pierreries » ne donne pas à « lire que le trésor réside davantage dans la clef que dans la cassette elle-même ? » (*Le Désir de la vierge*, op. cit., p. 65).

son remplacement par celui de « divinité » suggéraient déjà : à savoir l'action d'une certaine pratique d'écriture œuvrant en sous-main, faisant œuvre — *poétique* — par un tour de main secret.

L'intérêt de cette pratique d'écriture ou de réécriture tient d'abord au fait qu'elle paraît répéter, au plan du métadiscours, le mouvement herméneutique que la propriété poétique du langage, dans le discours de la mythologie comparée, accomplissait par rapport au référent solaire : elle détournerait la traduction (de Mallarmé) de l'original (de Cox) de la même façon que la « poésie naturelle » du langage le détourne de son origine solaire. Le critique Peter Brown a relevé ce parallèle, mais sans en avoir tiré les conséquences ; il remarque ainsi, au détour de son argumentation, que la « manière dont le poète-traducteur trahit la langue de départ est semblable à celle dont la poésie — du moins selon le texte “original” de Cox que “traduit” Mallarmé — trahirait ou déformerait la signification originelle du langage⁴³ ». Sans prêter trop d'attention pour l'instant au terme de « trahison », sinon pour noter qu'il s'inscrit dans le registre moral auquel on puise traditionnellement pour qualifier les types de rapport représentationnel, de *fidélité* ou d'*infidélité* par exemple, impliqués par la traduction⁴⁴, il est frappant de constater que la reprise de Mallarmé *rejoue*, sur la scène de l'énonciation, le jeu formel par lequel le langage se remarque, et s'impose comme réalité indépendante, dans la naissance et l'évolution du mythe. En cela, cette reprise est bien *poétique*, au sens précis où le poétique correspond, pour les comparatistes, à ce qui, dans l'ordre glissant du symbole, dévie et détourne de l'origine du sens ou, en l'occurrence, du sens d'origine.

⁴³ Peter Brown, *Mallarmé et l'écriture en mode mineur*, Paris, Lettres modernes Minard, « Situation », 1998, p. 55.

⁴⁴ Sur la question morale sous-jacente aux enjeux de la traduction, cf. Arno Renken, *La Représentation de l'étranger. Une réflexion herméneutique sur la notion de traduction*, Lausanne, CTL (Centre de traduction littéraire), 2002.

Cette analogie est frappante, en effet, et pourtant, elle pourrait encore passer pour une coïncidence (et sans doute est-elle apparue comme telle au jugement des critiques qui l'ont ignorée ou se sont contentés de la relever), si un examen plus approfondi de la trame de l'ouvrage ne laissait soupçonner un singulier prolongement par où s'accrédite, selon nous, l'hypothèse d'un jeu délibérément *réfléchi*, congruent avec l'interprétation mallarméenne de la mythologie comparée, d'une part, et conséquent avec l'idée de Fiction qui s'en dégage, d'autre part. C'est que le geste du traducteur ne semble pas se contenter de reproduire le mouvement dérivatif du langage, il semble en outre en mimer parodiquement les *effets* : en s'écartant de l'original, comme le langage s'écarte de l'origine, Mallarmé semble lui aussi s'autoriser de cet écartement pour créer, à sa façon, quelque chose de fantaisiste ou de fantasmatique qui a tout l'air... d'un petit drame d'inspiration mythologique, avec ses protagonistes et ses rivalités, ses histoires de famille et ses règlements de compte, et, inévitablement, sa part de secret. Tout se passe en effet comme si l'espace d'autoréflexivité que déploie la traduction de Mallarmé, à partir des intrigantes incongruités auxquelles donne lieu son avant-propos, servait de scène à un drame où est mise en jeu la propriété légale du sens et où semble se répéter — d'une manière trop mimétique pour n'être pas mimique — le drame herméneutique qui est à l'origine du mythe.

Peut-être, comme nous en ferons l'hypothèse, la *reprise* du traducteur vise-t-elle ainsi à recoudre le discours de la science dans la trame de la fiction, de manière à montrer ou dénoncer la structure elle-même mythique de ce discours. Et peut-être y vise-t-elle à la faveur d'une monstration ou d'une dénonciation qui, parce qu'elle se refuse elle-même à céder à l'illusion du primat théorique et à prétendre à son tour *dire* la vérité, ne peut, au mieux, qu'être suggestive, allusive.

Soumis à la contrainte épistémologique qui lui est constitutive, le démontage mallarméen de la fiction (scientifique) reconduirait encore une fois à une révélation équivoque et ambiguë et, ce faisant, il stimulerait encore une fois le *jeu* de l'interprétation, le *travail* de l'imaginaire.

Cette hypothèse, participant par sa fragilité même du régime de vérité et d'interprétation propre à la Fiction, suppose que, là comme ailleurs, le texte mallarméen concède peu de place aux coïncidences et aux caprices du hasard, d'autant moins que ce vers quoi son jeu semble faire sens — au « regard » de qui accepte d'y participer jusqu'à en assumer le « doute suprême » —, c'est l'invention d'une généalogie se tissant par les liens du symbole pour s'affirmer contre l'arbitraire des liens du sang ou, pour le dire dans les termes d'*Igitur*, pour « nier le hasard, dans la famille » (I, 476).

2.4 L'avant-propos : la scène de la dette

AND FORGYF US URE GYLTAS, SWA-SWA
WE FORGIFATH URUM GYLTENDUM.

— Stéphane Mallarmé (II, 955⁴⁵)

[...] la plaisanterie rit haut ou inspire le tréteau
des préfaciers.

— Stéphane Mallarmé (II, 209)

L'avant-propos des *Dieux antiques* ne présente apparemment rien d'anormal. Comme on s'y serait attendu d'un tel type de document, il sert les fins promotionnelles de l'ouvrage : on y argue de clarté (« l'esprit français » s'y « remarque » [II, 1449⁴⁶]), de qualité stylistique (il reconduit la « bonhomie exquise d'intonations et de discours » de l'original), de beauté (des « reproductions de l'Antique » y « ajoutent puissamment à l'attrait de l'ouvrage »), de polyvalence (« c'est autant un livre de lecture qu'un livre de classe ») et enfin d'accessibilité (le lecteur peut se ravir d'y « apprendre quelque chose de vivant et qui ne soit point abstrait »).

Cet avant-propos est surtout l'occasion de définir l'originalité de la « libre adaptation » proposée par « M. Mallarmé, professeur d'un des Lycées de Paris », dans les champs du savoir et de l'édition, en la situant par rapport à ses sources scientifiques, les « maîtres » qui « ont renouvelé, absolument, l'ancienne Mythologie », et par rapport à son lectorat visé, à savoir, prioritairement, mais pas exclusivement, la « jeunesse studieuse » des « Lycées et des Collèges, des

⁴⁵ Fait intéressant à noter, ces versets du *Pater* relatifs à la question de l'endettement (« *and forgive us our debts so-as we forgive our debtors* ») comportent dans l'édition originale des *Mots anglais*, où Mallarmé les cite à titre d'échantillon de langue anglo-saxonne, des erreurs de transcription. Nous les citons sous leur forme correcte, telle que Bertrand Marchal l'a établie.

⁴⁶ Sauf indication contraire, toutes les citations de la présente section proviennent de l'avant-propos (II, 1447-1449). Nous reproduisons les caractères italiques conformément au texte de Mallarmé.

Pensionnats et des Écoles ». On y avance en outre que *Les Dieux antiques* constitue « le seul traité scolaire de Mythologie existant aujourd'hui en France ». Manifestement, une telle affirmation est excessive⁴⁷. Si elle ne porte guère à conséquence, et doit sans doute être mise au compte des petits mensonges dont se rendent coupables les commerçants désireux de mousser leurs ventes, elle prend un relief particulier au vu de ce qui, par ailleurs dans l'avant-propos, comme il apparaîtra, tend à soulever la question de l'originalité, et avec elle la question de la propriété légale et sémantique du discours.

Au reste, voudrait-on faire grief au signataire de cet avant-propos de son zèle marchand ou de son manque d'information, qu'on serait embêté. Car, bien qu'il se déclare sous le nom d'« Éditeur », son identité demeure pour le moins suspecte : le style de ces quelques pages laissent croire qu'elles sont plutôt le fait du poète-traducteur, ce que la plupart des commentateurs des *Dieux antiques* s'accordent à reconnaître⁴⁸. Henri Mondor et Georges Jean-Aubry, dans la première édition de la Pléiade, en questionnaient déjà l'authenticité, en restant cependant plus prudents :

L'Avant-propos qui précéda l'édition de 1880 et fut reproduit dans celle de 1925 est indiqué comme étant « de l'Éditeur ». Il ne nous semble pas tout entier de la main de Mallarmé : en quelques passages, du moins, la marque de cette main y est visible : en d'autres l'intrusion du libraire ; à moins que le poète, par jeu, ne se soit plu à en parodier le style⁴⁹ !

Le soupçon d'un jeu, fût-il de peu de portée, s'immisce à la faveur de cette équivoque. Qui parle *ici* ? — la question que tant de poèmes de Mallarmé obligent à poser, à travers la problématisation méthodique de leur fonction « élocutoire », notamment, s'impose au seuil même de la lecture des *Dieux antiques*. Il est intéressant de noter, à la fois pour le présent contexte et dans une perspective plus

⁴⁷ Jean Seznec, « *Les Dieux antiques* de Mallarmé », dans *Baudelaire, Mallarmé, Valéry, op. cit.*, p. 265.

⁴⁸ Bertrand Marchal (II, 1813).

⁴⁹ Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, *op. cit.*, p. 1645.

générale, que l'énonciation de cette question, et l'impossibilité où l'on est d'y répondre de manière tout à fait certaine, est indicative de la fiction ; d'une manière pragmatique, elle marque l'entrée dans le régime de la fiction, dans la mesure où ce type de discours a pour caractéristique définitoire de ne pas « parler » au nom de quelqu'un directement assimilable à un sujet réel, mais plutôt au nom d'une instance, d'une voix ou d'une origine qui demeure irréductiblement indéterminable, et pour cela toujours secrète et sujette au questionnement du lecteur.

Mais l'élément par lequel le doute de la fiction entame plus sérieusement la crédibilité du discours de l'avant-propos, et par lequel la licence du signataire apparaît plus lourde de conséquence, n'est pas là, dans cette identité selon toute vraisemblance usurpée. Il ne réside pas là, ni dans quelque autre affirmation contestable, car c'est d'abord un « fait d'absence⁵⁰ », comme dirait Lacan de la jouissance (jouissance qui n'est pas étrangère au problème, sinon au jeu, précisément, qui se trame autour des trous du texte mallarméen, comme on pourra en juger). L'intérêt premier de l'avant-propos, si ce n'est celui des *Dieux antiques* dans leur ensemble, réside en effet dans un « oubli » de traduction, dans un élément qui n'apparaît, à titre de manque, qu'en confrontant le texte de Mallarmé à celui de Cox. Ce qui fait défaut, en l'occurrence, c'est le nom propre « Max Müller » — et tout ce dont il est l'index, au plan symbolique : là où Cox, dans son *Manual*, professe une reconnaissance de dette très explicite au savant anglais, Mallarmé l'ignore et n'y fait aucune référence. Les deux principaux passages concernés par cette omission, dans le manuel du vulgarisateur et dans celui de l'adaptateur, se donnent respectivement comme suit :

⁵⁰ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Encore*, op. cit., p. 52.

[*A Manual of Mythology*] Niebuhr, Thirlwall, Grimm, Max Müller, Kuhn, Muir, Cornwall Lewis, Grote, Dasent, and Bréal⁵¹.

[*Les Dieux antiques*] Quel répertoire intact et riche offrent, cependant, les documents accumulés depuis le commencement du siècle par des savants dont les noms viennent en foule à la pensée : Niebuhr, Grimm, Moir, Walker, H. H. Wilson, Cornwall, Kuhn, Preller, Lewis, Grote, Thirlwall à l'étranger ; et chez nous, Bréal, Baudry et Louis Ménard !

[*A Manual of Mythology*] This key, which has unlocked almost all the secrets of mythology, was placed in our hands by Professor Max Müller, who has done more than all other writers to bring out the exquisite and touching poetry that underlies these ancient legends⁵².

[*Les Dieux antiques*] Cette explication ou clef, qui nous a ouvert presque tous les arcanes de la Mythologie, n'est placée entre nos mains, par la science, que depuis quelques années.

Outre ces deux passages, Mallarmé néglige d'en traduire ou d'en adapter un autre où référence est également faite à Müller (« *My obligations to Professor Max Müller I thankfully acknowledge*⁵³ »). Ainsi, par trois fois, Mallarmé « omet » étrangement de citer le nom de Müller, et n'y réfère pas plus dans le corps de son ouvrage. Il va même jusqu'à le remplacer par le nom de celui qui devient, non sans étonner, « l'illustre Cox », à qui reviennent donc les honneurs de la science « nouvelle » :

*Pourquoi ne pas rendre au savant anglais qui est, pour la Mythologie, ce qu'est son compatriote Grote pour l'Histoire antique, un hommage dû, en traduisant son œuvre appelée à un succès universel*⁵⁴?

Tous les commentateurs qui se sont penchés sur l'adaptation de Mallarmé avec le souci de la comparer à ses sources y ont relevé l'escamotage du nom de Müller, mais avec une attention et selon une appréciation variables. Pierre Renaud se contente d'y voir une « chose curieuse⁵⁵ », sans spéculer sur ce qui eût pu ou non le motiver. Pour Nobuo Takeuchi, qui s'y attarde un peu plus longuement, il ne saurait

⁵¹ Cité par Bertrand Marchal, dans *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 145. Pour tous les passages tirés de l'avant-propos des *Dieux antiques*, nous reproduisons l'italique conformément à l'original.

⁵² *Ibid.*, p. 145.

⁵³ George Cox, cité par Christian Do, dans *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁴ Mallarmé, cité par Bertrand Marchal, dans *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 144.

⁵⁵ Pierre Renaud, « Mallarmé et le mythe », *loc. cit.*, p. 53.

être question de hasard : « il est hors de doute que cette omission cache quelque intention de la part de Mallarmé, et cela est d'autant plus vraisemblable que Mallarmé possédait un ou plusieurs des livres de Müller⁵⁶ ». Bertrand Marchal est aussi de cet avis : dans la dernière partie de son long exposé sur *Les Dieux antiques*, il réserve un développement à la question où, sans finalement véritablement conclure, il invite « simplement [à] supposer qu'en 1871, au moment où il entreprenait sa traduction, Mallarmé, comme tant de ses contemporains, n'avait pas le cœur d'exalter la science allemande — fût-ce en la personne d'un Anglais d'adoption⁵⁷ ».

Plus récemment, Christian Do a émis l'hypothèse selon laquelle Mallarmé gommerait délibérément le nom de Müller dans le but de cacher sa dette, trop lourde, envers le père de la mythologie comparée, sur les vues duquel il aurait calqué sans trop de scrupules sa conception anthropocentrique de la divinité⁵⁸. En s'écartant de la récupération christianisante du fait mythologique qui se dégage du *Manual* de Cox, Mallarmé renouerait en fait, secrètement, avec l'archi-texte de Müller. Si cette hypothèse se défend, du fait notamment que le poète est par ailleurs bien connu pour masquer ses sources documentaires les plus précieuses, il n'en demeure pas moins qu'entre les conceptions mythologiques de Mallarmé et de Müller, d'un point de vue général, les divergences apparaissent assez nombreuses et importantes (qu'on

⁵⁶ Nobuo Takeuchi, « De la notion de divinité chez Mallarmé », *loc. cit.*, p. 58, note 2.

⁵⁷ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 146. Cette hypothèse politique doit demeurer sujette à caution (comme elle l'est chez Bertrand Marchal), car il est dans l'habitude de Mallarmé, comme on sait, de prendre ses distances par rapport à toute idéologie, à plus forte raison nationaliste. Cela ne l'empêche toutefois pas de référer souvent, en conformité avec la presque totalité de ses contemporains, à l'« esprit » ou au « génie » français, si bien qu'il est en effet très difficile de déterminer si l'omission du nom de Müller, en l'occurrence, ait pu être motivée ou non par des raisons politiques. L'article que le poète consacre à Wagner (II, 153-159) présente d'ailleurs la même ambiguïté : pour reposer sur des bases essentiellement formalistes, la critique de l'art total wagnérien qui s'y formule ne prend pas moins en compte le facteur de « complication » idéologique que pose la création de « cet étranger » (II, 154, nous soulignons). On ne sait si, par cette expression, Mallarmé donne tout simplement écho à l'opinion populaire ou s'il veut lui-même marquer une différence nationale.

⁵⁸ Christian Do, *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 92.

compare seulement leur appréciation du rôle du langage dans la genèse du mythe) pour que le poète ait pu ouvertement citer le nom du savant sans craindre d'en passer pour le plagiaire.

À côté de ces pistes d'explication, une autre s'indique encore, qu'il nous faut explorer tout en admettant d'emblée qu'elle ne débouche elle non plus sur rien de conclusif, et apparaît même *irréductiblement* hypothétique, c'est-à-dire ni pleinement vérifiable ni tout à fait révocable d'aucune manière. La perspective qu'une telle lecture ouvre sur le texte a l'avantage de faire intervenir des composantes poétiques et herméneutiques d'inspiration mallarméenne qui, à ce jour, n'ont pas été prises en considération. Elle vient en outre pallier une insuffisance d'ordre général au plan de la critique. Car, à s'entêter à chercher le fin mot de l'énigme Müller à la lumière d'une analyse minutieuse de l'orientation idéologique et philosophique des *Dieux antiques* en regard de ses influences présumées, il semble bien qu'on néglige ce qu'il y a de plus caractéristique dans la pratique mallarméenne du texte, sous son versant poétique aussi bien qu'« alimentaire » (comme le démontrent *Les Mots anglais*, qui constituent, pour le coup, un précédent très significatif), à savoir sa *propension au jeu*. Propension qui la conditionne souvent, non seulement à se prendre elle-même pour objet, à s'affirmer « à l'exclusion de tout », en s'inscrivant en faux par rapport aux discours transitifs et mimétiques (« narrer, enseigner, même décrire [...] » [II, 212]), mais aussi à inventer, innover, surprendre, voire subvertir, là où on s'y attendrait le moins.

2.5 « Müller » : un nom malpropre

[...] l'instinct qui dégage, du monde, un chant, pour en illuminer le rythme fondamental et rejette, vain, le résidu.

— Stéphane Mallarmé (II, 75)

Une lecture ludique, ou sensible à la part ludique de l'écriture mallarméenne, est d'autant plus bien venue, en l'occurrence, qu'il y va d'un problème relatif à un nom propre. Or, pour Mallarmé, le nom propre (de personne, à plus forte raison) est une ressource de jeux poétiques incomparablement riche. Il s'offre à la création comme une mine de virtualités imaginatives. Il suffit à lui seul à donner le branle au jeu de la fiction poétique, comme en attestent les nombreux quatrains postaux tournés à partir des patronymes de leur destinataire. En témoigne également le conte philosophique *Igitur ou la folie d'Elbehnon*, qui traduit et détermine déjà à partir de son titre le rêve de son protagoniste éponyme d'atteindre à un état d'objectivation de lui-même parfaitement impersonnel et constatif (« *igitur* »), de même que la part de folie autodestructrice que comporte un tel rêve (« *El-be-none*⁵⁹ »). Mais l'exemple le plus éloquent du pouvoir d'évocation poétique du nom propre, parmi tous ceux qu'on pourrait encore citer, est sans conteste *Hérodiane*, le poème né de ce « nom divin », de ce « mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte » duquel Mallarmé affirmait, au milieu des années 1860, puiser le peu d'inspiration qu'il avait (I, 669). Ce qui, par convention, n'a qu'une fonction de désignation en vient ainsi, sous la plume du poète, à acquérir une valeur sémantique et phonétique, voire graphique, en se mêlant souvent aux attributs ou à l'histoire de la personne ou du personnage concerné.

⁵⁹ Cf. Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p. 184 et 231.

Il y a tout lieu de croire que la passion de Mallarmé pour le nom propre, qui s'atteste très tôt dans son évolution littéraire, ait favorisé son accointance avec la mythologie comparée, dans le mesure où, comme on l'a indiqué, cette science est avant tout une science du nom propre, une méthode d'analyse étymologique qui porte principalement sur les noms des divinités, des héros et des différentes figures qui composent les mythes indo-européens. Mais Mallarmé va plus loin. Comme si la dissolution solariste des noms propres ne le contentait pas tout à fait, il prend l'initiative d'ajouter à son adaptation un appendice (II, 1558-1560) sur la « grave question » (II, 1558) que constitue la transcription des noms de la mythologie classique. Il est remarquable qu'il procède d'une manière similaire dans *Les Mots anglais* : si les quelques pages qu'il consacre à la fin de sa « petite philologie » se limitent à l'analyse des noms propres usités dans la langue anglaise, elles trahissent le même intérêt que *Les Dieux antiques* et les pièces poétiques. S'y confirme l'idée que la passion du poète pour le nom propre est l'expression d'une passion plus fondamentale pour le secret — pour le *secret du propre, de l'origine*. L'analyse de Jacques Michon invite à le penser :

En décomposant le nom propre le philologue croit découvrir l'être qui s'y cache ; c'est ce que l'on voit par exemple dans l'appendice spécial des *Mots anglais*, sur le nom propre. Comme celui-ci n'a pas la valeur générale du signe, mais désigne une réalité particulière, c'est ce monde particulier que la décomposition du nom donne l'illusion de restituer ; ainsi Leonard, Robert, Roland, etc. nous livrent leur mystère ; par la dissection des noms en syllabes, Leo — (lion), ard (fort), Ro (gloire), bert — (brillant), land (pays), on découvre leur nom secret, c'est-à-dire « le Fort comme un lion », « le Renom brillant », « la Gloire du Pays », etc. (p. 1043). Or ce nom secret n'est encore qu'un « surnom » (p. 1041), qui cache à son tour d'autres mots ; dans le cas de Roland on songe à la prolifération de la légende du preux chevalier. Cette archéologie du langage qui exhume les mots sous les mots, comme « ces pierres d'autels druidiques qu'on exhume, mêlées aux fondations de remparts ou de monuments » (p. 1032), n'atteint jamais l'être qu'elle prétend livrer, mais multiplie autour de lui une glose indéfinie. « Le Lecteur peut de lui-même et comme on s'appliquerait à quelque devinette analyser les termes [...] il s'y cache toujours quelque jeu de mot [*sic*] heureux (p. 997) ». Le mot cache toujours un double, un mystère, une énigme, sous la forme d'un jeu de mots ou d'une étymologie dans laquelle le philologue va trouver l'origine d'une phrase ou d'un récit⁶⁰.

⁶⁰ Jacques Michon, *Mallarmé et Les Mots anglais*, *op. cit.*, p. 153-154 (l'auteur renvoie à l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » de 1945).

« Devinette », « mystère », « énigme » : l'investigation du nom propre, de quelque origine qu'il soit, est bien l'occasion de jouer. Elle engage toutes les ressources de secret où trouve à se délier le désir du philologue Mallarmé quand, se révélant poète, il fait errer la lettre au gré de ses rêveries et des rapprochements immanents à l'histoire de la langue.

Dans ce contexte, l'énigme que pose l'avant-propos des *Dieux antiques* apparaît attirante à double titre : en ce qu'il y va d'une mise au secret, d'une part, et en ce que cette mise au secret concerne potentiellement un (nom) secret, d'autre part. Or, en se penchant sur le secret que le nom « Müller » est susceptible de constituer, en tant que nom propre, il y a peut-être espoir de trouver un fait ou une relation, à caractère linguistique, pouvant motiver sa mise au secret, son effacement de l'avant-propos. Il s'agit d'employer à notre tour la pratique dont le nom propre fait l'objet dans le texte mallarméen. Pour cela, nul besoin d'être un grand philologue, et à peine germaniste (la difficulté, on doit y insister, est plutôt dans la disposition d'ouverture ou de « suggestionnabilité » que nous devons manifester vis-à-vis du signifiant, comme s'il fallait accepter de nous faire, pour user d'une expression chère à Mallarmé, « enchanter » par lui [II, 251]). De quel secret ou jeu de mots énigmatique le nom « Müller » peut-il être porteur ? Eh bien, si sa traduction y reconnaît « tout bonnement » l'équivalent allemand de « meunier », l'isolement de son radical y révèle un sens plus directement suggestif : le substantif « Müll », en allemand, désignant *ordure, déchet, détritius*. Le nom propre « Müller » fait donc signe vers quelque chose d'impropre, et cette impropreté n'est peut-être pas indifférente à son exclusion inaugurale des *Dieux antiques*. Le *Duden Deutsches Universalwörterbuch* définit les substantifs « Müll » et « Müller » sur la base d'une étymologie en laquelle

résidu peut-être, justement, la corrélation entre le patronyme du savant mythologue et son éclipse de l'avant-propos :

Müll : Das heute gemeinsprachliche Wort für „Abfall, Kehricht“ das früher nur in Nord- und Mitteldeutschland Geltung hatte, gehört im Sinne von „Zerriebenes, Zerbröckeltes“ zu der Wortgruppe von mahlen. Mnd. müil „lokkere Erde ; Staub ; Schutt ; Kehricht“, daneben die Kollektivbildung gemül, mhd. gemülle, ahd. Gimulli „Staub ; Schutt ; Kehricht“, niederl. mul „feine Erde“, aengl. myll „Staub“ stellen sich zu dem im Ablaut zu 'mahlen' stehenden Verb mhd. müllen, ahd. mullen „zerreiben, zermalmen“ [...].

Müller : Das Wort geht zurück auf mhd. müller, das sich aus älterem mülner, mülnaere, ahd. mulinari entwickelt hat. Ahd. mulinari ist entlehnt aus spätlat. molinarius „Müller“, das zu der Wortgruppe von mahlen gehört⁶¹[...].

« Müll » et « Müller » se rattachent ainsi au verbe « moudre » (« mahlen ») : le premier pour désigner le résidu de la mouture ou la mouture elle-même ; le second pour désigner celui qui s'adonne à l'action de moudre. Par là, ils impliquent l'idée d'émiettement, de pulvérisation (« Zerriebenes », « Zerbröckeltes »), de réduction en poussière (« Staub ») et en gravats (« Schutt », comme dans l'expression « in Schutt und Asche liegen », être réduit en cendres). De cette opération, le « Müll » représente le résultat. C'est pour cela qu'il signifie, en son sens le plus général, le déchet, le détrit (« Abfall », « Kehricht »).

À la faveur de cette petite « chimie intellectuelle », pour reprendre les termes que Mallarmé emploie pour décrire le traitement que la « Mythologie moderne » réserve aux noms des divinités anciennes, « Müller » se révèle ainsi sous son « état primitif » (II, 1448) ou concret : celui d'une mouture en laquelle les représentations mentales et les usages linguistiques ont surdéterminé et isolé au fil de l'histoire la dimension excrétoire qui en fait également une expression emblématique du rejet. Ce qui est remarquable, c'est que, par ce biais, un aspect du complexe notionnel impliqué dans l'étymologie du nom « Müller » apparaît recouper une dimension tout

⁶¹ Duden Deutsches Universalwörterbuch (A-Z), Günther Drosdowski (dir.), Mannheim, Dudenverlag, 1989, p. 1041.

aussi déterminante de l'origine lexicale et de la conceptualité du « secret », si bien que les deux noms semblent entrer en résonance. En effet, comme c'est le cas avec le « Müll », l'étymologie suggère un rapport symbolique très étroit du secret au rejet, et plus spécifiquement à un type de rejet associé, là aussi, à une opération de traitement du grain, à savoir le criblage. En latin, *secretum* et *secretus* viennent du verbe *secerno*, qui signifie séparer, mettre à part ; *cerno*, le radical de « secret », signifie « cribler », « passer au crible », pour séparer le bon grain du résidu, du reste ou de la criblure (la criblure étant précisément l'*excrementum*). Le secret s'inscrit par ce truchement dans le registre du rejet et de l'excrétion et, dans une perspective plus large, comme il importe également de noter, dans le réseau symbolique de l'analité, donc de l'argent et de la dette⁶².

Sur la base de ces données étymologiques, et en gardant à l'esprit la propension du poète à la motivation des noms propres, le geste par lequel Mallarmé efface le nom « Müller » pourrait être interprété comme la « réalisation » du « sens » de ce nom : il « performerait » ce sens en mettant le signifiant « Müller » au secret, en le rejetant de son texte, en l'y représentant, mais en tant qu'absent — comme un *reste*, un *déchet*, un *excrément*, précisément. Exit « Müller », mouture de peu de valeur, signifierait, dans une première approximation du moins, l'« oubli » de l'avant-propos. Notons que ce ne serait pas la première fois, d'ailleurs, que la base sémantique de ce patronyme se prêterait à la suggestion d'un artiste. Curieusement, en effet, le père même de Max Müller, le poète de talent Wilhelm Müller (1794-1827), avait fourni à Franz Schubert en 1821 le texte de ses deux grands cycles achevés de *lieder*, dont le premier prenait pour titre, comme par hommage à son

⁶² Arnaud Lévy, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, automne 1976, p. 117-129.

inspirateur : *Die schöne Müllerin (La Belle meunière*⁶³). Il n'est pas peu ironique de penser que l'ingénieur en chef des « volatilisations », des « évanouissements » et autres dissolutions étymologiques dont se félicite la mythologie comparée puisse lui-même en venir, selon cette hypothèse, à faire les frais de sa propre méthode. C'est là un aspect décisif du jeu de Mallarmé qui laisse entrevoir un motif de subversion. De fait, au plan symbolique, la mise au secret du nom « Müller », sa « sécrétion » pourrait-on dire, est riche d'implications. Si le secret se définit comme la « mise en réserve d'un pur signifiant⁶⁴ », s'il peut en conséquence affecter n'importe quel signifiant, il est toutefois susceptible de recouvrir des valeurs variables, selon l'importance que recouvre le signifiant qu'il écarte dans le réseau symbolique d'où il l'écarte. Aussi bien, omettre « Müller », ce n'est pas passer sous silence, ou à travers le crible du texte, n'importe quel nom : cela porte à conséquence. Cela revient à contester la légitimité de la figure tutélaire de la mythologie comparée, à nier l'autorité du Père qu'il représente dans la configuration symbolique qui définit cette science. Il n'en faut peut-être pas davantage pour faire naître, avec l'appui de l'imagination, un petit mythe.

⁶³ Cf. Pierre Brunel, dans la présentation à *Mythologie comparée, op. cit.*, p. XXI-XXII.

⁶⁴ Victor N. Smirnoff, « Le squelette dans le placard », dans *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, automne 1976, p. 30.

2.6 Le petit mythe du traducteur

Toute existence qui ne peut se passer du langage
et s'évanouit avec un mot ou nom — est mythe.

— Paul Valéry⁶⁵

En ne rendant pas les hommages qui reviennent de droit à Müller, Mallarmé se rendrait donc coupable de trahison. Son acte, même passif, présente certes quelque chose d'attentatoire. Il vaudrait mieux dire : de *blasphématoire*, car c'est à la lumière du registre du sacré, tel qu'il procède du régime du mythe, qu'un tel acte semble prendre tout son relief et qu'il semble révéler, au sens propre et intensif du terme, sa dimension « mythique ». Tout se passe en effet comme si se dégageait, à partir de la forclusion volontaire du « Nom-du-Père », la structure d'un « petit mythe » qui ferait virtuellement pendant et ombrage aux déclarations de principe positivistes qui composent, « en clair », l'avant-propos. Petit mythe qui trouverait en plus à correspondre, par certains côtés, à l'infléchissement idéologique que Mallarmé fait subir au mythe dans le corps de son ouvrage. La figure de Müller en serait la pièce à la fois centrale et absente, centrale parce qu'absente. Elle en serait le pôle sacré. Elle serait le foyer solaire et divin autour duquel s'articule le drame et se déploie rêveusement une nouvelle fable, d'inspiration à la fois ancienne et moderne. Loin d'être contradictoire, le rejet dont le nom de Müller fait l'objet, dans l'avant-propos, le prédisposerait à cette fonction sacrée. Mallarmé a bien vu le rapport d'équivalence qui unit, dans l'ordre du sacré, le vénérable et l'exécration, le faste et le néfaste ou, comme il l'exprime lui-même par un jeu de mots très suggestif, l'or et l'ordure : « La page flagrante d'histoire, confond ; et comme tout encore bondit hors de faits contés, vers la constatation absolue que le Dieu se retourne aujourd'hui en Démon et règne,

⁶⁵ Paul Valéry, cité par Christian Do, dans *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, op. cit., p. 100.

or et ordure, tel⁶⁶». Irradiant par son manque même, la divinité müllérienne attirerait autour d'elle une série de protagonistes, qui ne viendraient de nulle part ailleurs que du texte. Ce seraient eux qui « viennent en foule à la pensée », comme l'écrit Mallarmé, eux qui s'inscriraient précipitamment sur sa page comme pour combler ou compenser l'absence de référence au Père, en un passage de l'avant-propos déjà cité, mais qu'il faut nous relire, avec plus d'attention :

Quel répertoire intact et riche offrent, cependant, les documents accumulés depuis le commencement du siècle par des savants dont les noms viennent en foule à la pensée : Niebuhr, Grimm, Moir, Walker, H. H. Wilson, Cornwall, Kuhn, Preller, Lewis, Grote, Thirlwall, à l'étranger ; et chez nous, Bréal, Baudry et Louis Ménard !

Cette recension composite — elle emprunte ses références à différents ouvrages de Cox, en y incluant de son propre chef celles de Ménard et de Baudry, manifestement pour faire meilleure impression auprès du public français, comme Bertrand Marchal le suppose⁶⁷ — ne laisse pas d'intriguer. Outre qu'elle efface le nom de Müller, comme on l'a souligné, elle se signale par trois « erreurs » de transcription : deux noms sont en effet mal orthographiés (Muir devient Moir, Welcker devient Walker), tandis qu'un troisième (Cornwall Lewis) se dédouble et perd au passage son « e » médian (Cornwall [*sic*⁶⁸]).

Le travail d'altération qui affecte ici le signifiant, en quatre occurrences — ce qui fait beaucoup, on en conviendra, pour être mis au compte de la seule distraction du traducteur —, a pour effet de compliquer la lisibilité des noms identifiés aux principaux acteurs de la mythologie comparée. Il en défigure le visage, rend leur identification incertaine. Mais, du coup, en brouillant leur référence au réel, ce travail d'altération semble aussi en surdéterminer le caractère figuré — *fictionnel*. Les

⁶⁶ Cité par Bertrand Marchal, dans *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 406.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁸ Bertrand Marchal ne relève pas cette altération.

« erreurs » qu'il produit semblent re-marquer subtilement l'illégitimité (ou la « fictionnalité ») au moins relative des figures que Mallarmé inscrit *au lieu* du Père absent ; peut-être veulent-elles trahir en filigrane leur imposture, les dénoncer comme des *simulacres*, c'est-à-dire, conformément au réseau métaphorique qui soutient la *mimèsis* platonicienne⁶⁹, telle qu'elle est notamment comprise dans la conception traditionnelle de la traduction, comme des « prétendants » illégitimes à la propriété du sens, à ce sens propre qui reviendrait, en bonne logique, à la figure archétypale de Max Müller.

Suivant ce scénario, la traduction de Mallarmé ne se contenterait pas d'« exposer » la mythologie indo-européenne, elle *forgerait* aussi (et il vaudrait peut-être mieux entendre ce verbe au sens anglais, où il exprime plus explicitement la part d'invention et de contrefaçon impliquée dans une telle opération) ses propres dieux, ses petits dieux, non pas anciens, mais modernes, qu'elle placerait à son rang d'honneur, pour faire voile et concurrence au nom de Müller que tout désigne, dans l'ordre symbolique où s'inscrivent les rapports intertextuels de légation et d'appropriation, comme le « nom-du-Père », le « signifiant-maître », de la mythologie comparée. Après tout, si cette science enseigne que les dieux anciens n'ont d'autre substance que les mots dans lesquels ils s'inventent et se perpétuent, alors la traduction de Mallarmé ne fait peut-être que développer et détourner à ses fins, au profit de l'invention mythique et fantasmatique de sa « propre » généalogie textuelle, l'ultime conséquence de cette logique réductionniste : en « forgeant » ses propres dieux, elle consacrerait la pleine souveraineté du langage, exploiterait la puissance d'illusion et de création qui confèrent aux mots un pouvoir, pour ainsi dire, *divin*. Quelque chose de la Fiction mallarméenne semble ainsi s'indiquer en

⁶⁹ Sur ce réseau métaphorique, cf. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, « Critique », 1969, p. 294-298.

conjonction et en adaptation avec le statut *divin* que la science philologique de Müller accorde (tout au moins indirectement) au langage, lorsqu'elle qualifie la divinité, *numen*, sous l'attribut linguistique du nom, *nomen*.

En tout état de cause, cette déconcertante recension de noms *propres*, venant « en foule à la pensée », défilant anarchiquement comme la horde primitive des fils parricides, concourt moins à personnaliser la mythologie comparée, qu'à la dépersonnaliser, à la dissocier de la figure de Müller. Cet effet dépersonnalisant est d'importance, car il semble reproduire et confirmer, au plan du petit mythe que suggère l'avant-propos, un trait fondamental de l'interprétation de la divinité qui ressort de l'exposé des *Dieux antiques*. À ce titre, notons que l'anonyme « science » qui, dans la traduction mallarméenne de la préface de Cox, forme le deuxième substitut du nom de Müller, produit le même effet dépersonnalisant ou généralisant. Les deux versions de ce segment de préface, partiellement citées, méritent elles aussi d'être relues :

[A Manual of Mythology] Thus, then you see that mythology, as we call it now, is simply a collection of the sayings by which men once upon a time described whatever they saw and heard in the countries where they lived. The key, which has unlocked almost all the secrets of mythology, was placed in our hands by Professor Max Müller, who has done more than all other writers to bring out the exquisite and touching poetry that underlies these ancient legends. He has shown us that in their first shape, these sayings were all perfectly natural, and marvellously beautiful and true.

[Les Dieux antiques] Pour résumer ce qui précède, je dirai que la Mythologie est simplement le recueil des on-dit par lesquels les hommes d'autrefois se contèrent tout ce qu'ils voyaient ou entendaient dans les pays où ils vécurent. Cette explication ou clef, qui nous a ouvert presque tous les arcanes de la Mythologie, n'est placée entre nos mains, par la science, que depuis quelques semaines. Nous percevons donc, nous autres modernes, mieux que ne le firent les peuples classiques, combien, dans leur forme primitive, ces on-dit étaient naturels en même temps que dotés d'une beauté et d'une vérité merveilleuses⁷⁰.

En même temps qu'il « dépersonnalise » la mythologie comparée en la dissociant du nom de Müller et en la rattachant à celui, plus neutre, de la science, Mallarmé inscrit

⁷⁰ Cité par Bertrand Marchal, dans *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 146.

cette découverte au calendrier d'une actualité jeune d'à peine « quelques semaines », prenant ainsi la double liberté de jouer avec le texte de Cox et avec celui de l'histoire, au vu duquel, en 1880, la mythologie comparée ne fait plus partie des dernières avancées de la science. L'incise qu'il prend l'initiative d'intercaler : « nous autres modernes », génère un effet de rapprochement temporel semblable, qui noue de près le développement de la mythologie comparée au destin d'un « nous », non plus simplement auctorial, rhétorique, comme dans le texte de Cox, mais incarné, pluriel, et contemporain du présent de l'énonciation.

Le jeu de substitution qui se déploie à partir et en supplément de l'effacement du nom de Müller, comme on le constate, a pour principal effet de dissoudre le lien de filiation qui unit la théorie à son auteur légitime, et de redéfinir à nouveaux frais les rapports intertextuels de transmission et de propriété du sens, dans une perspective où la traduction de Mallarmé n'apparaît pas d'abord comptable d'un imposant archi-texte, comme l'est le *Manual* de Cox, mais plutôt intégrée à une communauté élargie de textes, qui se partagent la paternité de la mythologie comparée (et parmi lesquels le texte de Cox acquiert certes un statut privilégié, mais qui n'égale en rien, ni en prestige ni en influence, celui de Müller ; en quoi la stature du vulgarisateur anglais est celle, au mieux, d'un parèdre, qui ne diffère pas sensiblement des autres « petits dieux »).

Ce qu'il y a de fascinant, en l'occurrence, c'est que la nouvelle configuration intertextuelle à laquelle donne lieu l'effacement du nom de Müller, telle qu'elle apparaît à la lumière de cette *spéculation*, rappelle, par son horizontalité, la conception du divin à laquelle donne lieu, à son tour, l'effacement du nom de Dieu. On se souvient en effet que *Les Dieux antiques* évitent presque systématiquement de recourir au nom de Dieu, soit en usant de formules périphrastiques, soit en recourant

au mot « divinité », et que la signification de l'escamotage de « Dieu », dans la traduction, est à la mesure de l'importance que revêt ce signifiant dans le discours de la mythologie comparée : elle est fondamentale. En évitant toute référence à un Dieu d'inspiration chrétienne, Mallarmé suggère rien moins qu'une nouvelle conception du divin, à travers laquelle il frappe la mythologie comparée au coin de sa poétique, à travers laquelle il se l'approprie, l'*adapte* à ses fins et en fait le lieu, secret, excentré, de son investissement théorique. Or, d'un point de vue structural, il est remarquable qu'une même logique censoriale semble sévir contre les deux « noms-du-Père » ou « signifiants-mâîtres » que représentent « Dieu » et « Müller », et que tous deux soient remplacés par un ou plusieurs substituts de moindre envergure (par la divinité redéfinie par Mallarmé, dans le premier cas ; par la science, c'est-à-dire Cox et les autres artisans de la mythologie comparée, dans le second cas). Les mêmes causes entraînant les mêmes effets, on s'étonnera moins de constater que, dans les deux cas, cette logique conduit à la dépersonnalisation et la dissémination de l'autorité paternelle, qu'elle nivelle et redistribue en quelque sorte à des représentants de stature moins imposante, divinité primitive ou petits dieux modernes.

Cette isomorphie donne quelque crédit à l'hypothèse du jeu dont nous venons de dégager les principales pièces, en nous laissant suggestionner par les « blancs » du texte mallarméen. Elle suture et consolide dans un scénario mythique similaire les réseaux de sens ou de signifiante qui se détachent, comme virtuellement, des incongruités de l'avant-propos, d'une part, et de l'exposé théorique, d'autre part. Le « petit mythe » dont elle surligne les contours, celui qui s'échafaude à partir de l'exclusion du nom « Müller », aurait lui aussi partie liée à l'origine : on pourrait le regarder comme un *mythe d'origine*, explicatif non pas de l'histoire de telle cité ou de telle nation, mais de la mythologie comparée. Le geste d'écriture ou de réécriture

de Mallarmé aurait ceci d'intéressant et de subversif qu'il tracerait en pointillé le mythe d'origine d'une science dont la prétention constitutive est de découvrir l'origine du mythe. Ce petit mythe serait d'autant plus ironique qu'il épouserait, en la mimant, une structure narrative canonique (structure qui, on le démontrera bientôt, est d'ailleurs saillante dans l'exposé des *Dieux antiques*) : un « crime » qui aurait été commis originellement à l'endroit du Père symbolique — le vol ou le dol qui affecte le nom de Müller — inaugurerait un ordre nouveau, « horizontal » — celui en l'occurrence des « prétendants » à la propreté ou à la propriété du sens, la fratrie des « nous autres modernes » dans laquelle le signataire de l'avant-propos ne craint pas de s'inclure. Ici comme ailleurs (notamment dans le texte de Freud, qui en propose une lecture unifiée), le mythe d'origine ne restituerait pas l'origine mais raconterait plutôt la perte de l'origine, son vol, son exclusion, son dérobement toujours déjà consommé. Par là, le jeu de Mallarmé indiquerait plutôt l'impossibilité de l'origine, son caractère irréductiblement énigmatique, secret. En effaçant le nom de Müller, il re-marquerait symboliquement le reste, le rejet, le déchet, qui est impliqué dans toute forme de modalisation de l'expérience humaine — y compris l'activité théorique — en tant que cette modalisation est nécessairement signification, donc *sécrétion*, production d'altérité. En filigrane des déclarations programmatiques trop confiantes de la science, et conformément à une poétique qui s'efforce de mille manières, par ailleurs, de faire valoir le primat du signifiant sur l'illusion de la donation et de la contemplation de la chose en « elle-même », le jeu de Mallarmé rappellerait que toujours il y a la lettre, donc ordure (« *a letter, a litter*⁷¹ », rappelle lui aussi Joyce, par un autre jeu de mots) ; que toujours il y a le trait et le déchet (les deux sens du *litura* latin), donc littérature, fiction, poésie — et ce, quand bien même

⁷¹ Cité par Jacques-Alain Miller, dans « L'Or à gueule de la lituraterre », dans *L'Orgueil de la littérature. Autour de Roger Dragonetti*, Jacques Berchtold et Christopher Lucken (éd.), Genève, Droz, « Recherches et rencontres », 1999, p. 114.

on se croirait prémuni contre elles, comme on se croirait prémuni contre une « maladie du langage⁷² ».

Ainsi, à la mythologie comparée qui, comme toute science à prétention positiviste, affirme se distinguer de son objet, alors même qu'elle situe le ferment du mythe dans le matériau du langage, donc dans le même élément que le sien, le geste du traducteur rappellerait ironiquement qu'elle procède elle-même du mythe, ou pour le dire en termes mallarméens, de la Fiction — au même titre que n'importe quelle construction conceptuelle. Un tel geste « reprendrait » (aux sens artisanal et textuel que nous avons déjà accordés à ce mot) la théorie dans la trame de la Fiction. Il l'intégrerait dans la trame de la fiction comme dans son véritable régime de vérité, celui auquel tout discours, à défaut de s'illusionner, doit avouer appartenir.

Sous cet angle critique, c'est-à-dire autoréflexif, la césure entre science et poésie apparaît être conventionnelle. L'une et l'autre se révèlent partager le même élément ontologique et épistémologique infondé qui est caractéristique du « domaine de Fiction », domaine qui correspond à celui de la représentation. S'il est vrai que, chez Mallarmé, quelque chose d'essentiel et de spécifique à la modernité se détermine à partir de l'assomption lucide de la Fiction comme régime de vérité, comme jeu de langage où se suspend toute Vérité, alors le poète — tel qu'il semble ici commander le geste du traducteur — est résolument moderne. Plus que le savant

⁷² Ce jeu de la lettre se place en faux par rapport au paradigme herméneutique du déverrouillage. Insistons-y une nouvelle fois, en notant que, dans le passage de l'avant-propos où le nom de Müller est prélevé, Mallarmé semble signifier à sa manière, c'est-à-dire d'une façon ambiguë, cette impossibilité d'accéder à la vérité brute et originelle qui serait en quelque sorte au-delà ou à l'envers de la « porte » du langage. Il est remarquable en effet que le traducteur ne se contente pas d'y concevoir la mythologie comparée comme une « key » (« *the key, which has unlocked almost all the secrets of mythology* »), mais qu'il la définit plus exactement comme une « explication ou clef ». Que signifie cet ajout et l'appariement, quelque peu étrange au plan interprétatif, qui en résulte ? Ce « ou » n'a-t-il pas une valeur disjonctive, n'articule-t-il pas une alternative plutôt qu'une équivalence ? N'oppose-t-il pas justement l'opération très mallarméenne de l'« ex-plication » à celle du déverrouillage herméneutique, comme l'« *explication* orphique de la Terre » qu'est le Livre (I, 788, nous soulignons) semble subtilement s'opposer au mysticisme de l'orphisme ? La suite de notre analyse, où nous revenons sur l'importance des motifs du trou et du pli, permet de le penser.

comparatiste qui s'excepte de la représentation, le poète sait que « toute méthode est une fiction », et que c'est la fiction, en même temps, « qui met en jeu toute méthode » (I, 504). Autrement dit, pour user de l'équivalence entre Fiction et mythe que suppose l'épistémologie moderne de Mallarmé, le poète sait que le mythe résiste à toute « mythologie », qu'il est irréductible à toute science du mythe et qu'il détient même la vérité de la science, c'est-à-dire qu'il en reflète ou en *montre* la structure mythique ou fictionnelle. Le poète le sait à la lumière de sa pratique, peut-on penser. Dans la mesure où elle est une mystification méthodique du réel — un « Glorieux mensonge » —, cette pratique lui confère un point de vue exceptionnel d'où il peut prendre acte du pouvoir d'invention extraordinaire du langage et, inversement, de la vacuité du réel. C'est de ce point de vue que dérive la « vision moderne », capable de « vivifier » et de « rajeunir » « les types de la Fable », que Mallarmé associe expressément à la poésie et à laquelle il réfère à la fin des *Dieux antiques*, dans la notice explicative que nous avons citée en début d'analyse : « De très grands poètes ont su (c'est leur devoir tant que l'humanité n'a pas créé des mythes nouveaux) vivifier à force d'inspiration et comme rajeunir par une vision moderne les types de la Fable » (II, 1566). Au poète, sujet par excellence de la Fiction, revient l'avenir du mythe, sa reprise ou sa relève moderne (ce dont paraît s'autoriser le poète-traducteur en donnant l'impression de s'inclure dans le « nous autres modernes ») ; de même, comme le laisse cette fois penser le « petit mythe » qui se trame dans l'avant-propos, c'est à la poésie, en vertu de la faculté d'autoréflexion d'où elle tire son caractère moderne, que semble revenir le « devoir » d'une certaine critique de la science, qui porterait plus particulièrement sur la prétention de la mythologie comparée de faire place nette du mythe en donnant accès au lieu propre de son origine.

2.7 La lettre volée

[...] vainement, concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli.

— Stéphane Mallarmé (II, 225)

L'avant-propos des *Dieux antiques* n'est donc pas aussi lisse qu'il y paraît en première lecture. Sa trame comporte elle aussi sa part de « défauts », par où miroite l'équivoque, d'un « miroitement, en dessous, peu séparable de la surface concédée à la rétine » qui, en « attir[ant] le soupçon » (II, 229), rappelle le mode de signification ou de « sécrétion » caractéristique du poème mallarméen. De fait, il semble bien que ce soit la frontière institutionnelle entre le discours pédagogique et le discours poétique qui, dans l'ombre de ce mystère, perde ici de sa netteté, et que ce soit le « domaine » insécable de la Fiction qui se profile dans toute son extension. Tant et si bien qu'on pourrait affirmer au sujet de l'avant-propos des *Dieux antiques* ce que Jacques Derrida affirme au sujet de la littérature, à savoir qu'« il y a [là] du secret⁷³ », à condition qu'on entende par « secret » — ce qui est beaucoup et peu à la fois — « autre chose ». Non pas une chose définie (une chose comme un secret, voué à la dissolution aussitôt que découvert), ni un « nuage d'inconnaissance » (une chose qui serait secrète parce qu'elle transcenderait le discours et les possibilités de la signification, façon mystique), mais « autre chose », voilà « tout », à l'image de cette « cause » ou « chose » du désir que Mallarmé place justement au principe et à l'horizon de la fiction : « ce semble que l'épars frémissent d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose » (II, 67).

⁷³ Jacques Derrida, *Passions. Essai sur le nom*, Paris, Galilée, « Incises », 1993, p. 60.

Le secret inhérent à la fiction, qui produit la fiction en infiltrant un doute dans le discours de la maîtrise, est une possibilité. Il scintille dans la semblance que génère la « possibilité d'autre chose ». Vide et inexhaustible à la fois, il s'indique comme le manque à gagner d'où le texte fictionnel tire l'espace de son jeu, et d'où il tire, sous l'angle de l'interprétation, son intérêt spéculatif. Ce secret-là ne se laisse pas déterminer, du moins jamais entièrement. En reconnaître la trace ou le mouvement dans le manuel de Mallarmé ne signifie pas porter au jour, une fois pour toutes, de manière certaine, ce que ce manuel comporterait de caché, le *quid* de ce qu'il « voudrait dire ». Aussi bien, le « petit mythe » que nous avons délinéé à partir des manques et des irrégularités de l'avant-propos est-il avant tout à considérer comme une hypothèse. Le soumettant à l'analyse, nous cherchons d'abord à répondre à l'altérité du texte, sans prétendre la résorber dans une solution définitive. C'est là l'essentiel : montrer comment, selon nous, *Les Dieux antiques* se donnent à lire comme un manuel de mythologie tout en faisant signe vers « autre chose » ; comment ils s'organisent de manière à « exposer » une théorie tout en signifiant du même mouvement qu'« il y a du secret », de l'altérité, du reste, du rejet, du déchet. La question de la déterminabilité de cette « autre chose », de la résorption de son altérité, si elle peut jamais trouver une réponse, est secondaire. Plus important est de constater que *Les Dieux antiques* semblent « confirme[r] la fiction » (II, 226), qu'ils semblent, à partir de quelques raccrocs textuels, tendre la gaine d'un fil qui, à être tiré, vient rapidement à former la toile où s'agrippent les « pattes arachnéennes du soupçon » (I, 490), pour le dire dans les termes d'*Igitur*.

Une dernière incongruité ou irrégularité de traduction, allant dans le sens de cette « confirmation » de la Fiction, mérite d'être analysée. Quoiqu'elle s'inscrive dans le jeu présumé de l'avant-propos — qu'elle rejaille sur lui en donnant

l'impression d'en *montrer* la règle ou la légende —, elle se situe dans le corps de l'ouvrage, dans la section consacrée aux mythes classiques. Mais sans doute est-ce mal dire, trop dire, que de la présenter en ces termes. Car, là encore, l'altération dont *Les Dieux antiques* témoignent par rapport au *Manual* de Cox ne se « situe » pas à proprement parler dans la traduction ; elle se remarque en creux. C'est un segment manquant. En marge du texte, dans le cadre d'une note critique, l'éditeur de la nouvelle Pléiade, Bertrand Marchal, relève ce « trou ». Il a soin de le combler en retournant au texte original de Cox et en traduisant lui-même ce que Mallarmé aurait « omis » de traduire. Le lecteur est tacitement invité à considérer cette omission comme une faute d'inattention, au même titre que les différents types d'irrégularités (coquilles, épellations ou traductions incorrectes) qui émaillent la trame des *Dieux antiques*. Or plusieurs indices nous permettent de penser qu'il y va non d'un oubli ni d'une négligence, mais d'une opération textuelle de prélèvement participant du jeu du traducteur, et le *réfléchissant* même d'une manière singulière. Ne serait-ce que sous un angle formel, ce manque a ceci de particulier qu'il est la seule altération qui compromet la compréhension du contexte dans lequel elle intervient. Mallarmé peut faire des *lapsi calami*, permuter des phrases, interpoler des passages, il peut se permettre de ne pas transcrire tel extrait, mais jamais, sauf dans le cas présent, ses altérations n'entament la compréhension du texte. Ceci désigne donc ce « trou », en forme de chausse-trape, à l'attention de l'analyse. Ce qui s'y révèle, de fait, n'est pas sans intriguer. On peut s'en aviser en lisant d'abord en son contexte le passage auquel il renvoie, à la lumière de la restitution et de la traduction de Bertrand Marchal (encadrées ici de crochets) :

Méléagre est le fils d'Enée, chef de Calydon, et d'Athée. Petit, comme il dormait dans son berceau, les Moires se présentèrent soudain à sa mère ; et, désignant une bûche de bois brûlant dans le foyer, lui dirent qu'aussitôt le brandon consumé, Méléagre mourrait. [À ces mots,

Althée retira le tison du feu, et après l'avoir éteint dans l'eau le cacha dans un lieu secret.] Le jeune être grandit, fort, brave et beau, comme Œdipe, Persée, Bellérophon, et les autres grands héros. (II, 1527 et 1819)

Ce développement, et à plus forte raison le passage que Mallarmé y prélève, comme il s'agit de le faire démontrer, ont valeur d'*exemples* ; ils recouvrent une puissance proprement *symboliques*, au sens fort, analogique, que le poète accorde à ce terme. Ils se révèlent comme tels sous au moins trois rapports, qu'on peut ordonner selon leur degré d'évidence, en partant du plus convenu :

i) Premièrement, le récit de Méléagre dont nous donnons ici le commencement est exemplaire du scénario naturaliste qui est à la base de l'interprétation comparatiste ; il réfléchit le « drame solaire » d'une manière on ne peut plus typique. L'énonciateur ne manque pas de le mentionner, en précisant le sens allégorique de ses images :

La vie de Méléagre, c'est la vie du soleil, ou l'existence unie à cette torche du jour ; quand la torche se consume, il meurt. Cette histoire, elle aussi, ressemble à d'autres. Méléagre est identique à Persée, à Phoïbos, à Céphale, etc. [...] Althée, maintenant, pourquoi devait-elle, après avoir retiré le brandon du feu, l'y rejeter ? Les vieilles légendes disant que, de même que le soleil est l'enfant de la nuit (c'est-à-dire de Léto, la Latone latine, ou de Lédà, ou d'Althée) c'est aussi des ténèbres qu'il reçoit la mort, quand il a achevé son cours. (II, 1528)

Fait intéressant à noter, ce n'est pas seulement le développement dans son ensemble qui est exemplaire du scénario solaire, mais aussi le segment manquant dans la traduction de Mallarmé. En effet, celui-ci se compose en lui-même de trois « séquences actantielles » (combustion, extraction et extinction, puis dérochement du tison) qui peuvent à elles seules résumer les principales phases du cycle journalier du soleil (rayonnement, coucher et absence nocturne). En cela, au vu de la grille d'analyse comparatiste, un tel segment apparaît surdéterminé. On peut même dire qu'il présente, indépendamment du reste de la fable, un condensé du drame solaire

(comme s'il figurait un petit mythe dans le mythe), et que sa valeur d'exemple est donc très prégnante.

ii) Deuxièmement, et corrélativement, si les séquences actantielles que met en jeu ce passage sont représentatives des phases solaires, il est logique qu'elles soient aussi représentatives de certains aspects de l'œuvre de Mallarmé, dans la mesure où, comme on l'a établi, cette œuvre est très fortement inspirée par la mythologie comparée. Or ce qui distingue ce passage de quantité d'autres qu'on pourrait extraire des *Dieux antiques*, c'est qu'il n'est pas seulement exemplaire de plusieurs thèmes et motifs mallarméens, il en est *très* exemplaire : l'action principale qu'il décrit (le vol, l'extinction dans l'eau et la mise au secret du tison), en plus de déterminer certains des plus importants réseaux analogiques des *Poésies*, s'y transpose même en termes identiques, sinon très rapprochés. Ainsi, dans l'*Ouverture ancienne d'Hérodiade*, l'incantation de la Nourrice tisse l'image d'un automne « éteignant » son « brandon » dans l'« eau » du bassin :

Ah ! des pays déchus et tristes le manoir !
Pas de clapotement ! L'eau morte se résigne,
Que ne visite plus la plume ni le cygne
Inoubliable : l'eau reflète l'abandon
De l'automne éteignant en elle son brandon :
Du cygne quand parmi le pâle mausolée
Ou la plume plonge la tête, désolée
Par le diamant pur de quelque étoile, mais
Antérieure, qui ne scintilla jamais. (I, 137-138, nous soulignons)

L'analogie entre le passage manquant dans *Les Dieux antiques* et la poésie de Mallarmé est encore plus saillante dans le premier sonnet du *Triptyque* :

Tout Orgueil fume-t-il du soir,
Torche dans un branle étouffée
Sans que l'immortelle bouffée
Ne puisse à l'abandon surseoir !

La chambre ancienne de l'hoir
De maint riche mais chu trophée
Ne serait pas même chauffée
S'il survenait par le couloir.

Affres du passé nécessaires
Agrippant comme avec des serres
Le sépulcre de désaveu,

Sous un marbre lourd qu'elle isole
Ne s'allume pas d'autre feu
Que la fulgurante console. (I, 41, nous soulignons)

Le motif de la torche se signale également dans *La chevelure vol*, où il est en outre question d'un « vol d'une flamme » en lequel on peut tout aussi bien entendre l'action physique de se maintenir dans les airs que l'acte criminel⁷⁴ :

La chevelure *vol d'une flamme* à l'extrême
Occident de désirs pour la tout éployer
Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer

Mais sans or soupirer que cette vive nue
L'ignition du feu toujours intérieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur

Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son chef fulgurante l'exploit

De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche. (I, 26, nous soulignons)

Le type d'adaptation du drame solaire que propose ce dernier sonnet est le plus caractéristique de la poétique mallarméenne. On observera qu'il se modèle sur

⁷⁴ Ce deuxième sens, moins usité, mais très suggestif en l'occurrence, est confirmé par la lecture d'Austin Gill : « Vol in line one does not mean "flight" but "theft", and vol d'une flamme is likely to be a reference to the most famous of all thefts, in the story of Prometheus. Il rapporta du ciel le feu, wrote Mallarmé in Les Dieux antiques » (*Mallarmé's Poem La chevelure vol d'une flamme...*, Glasgow, University of Glasgow, 1971, p. 17). Précisons que Müller emploie l'expression voisine de *raptus solis* pour désigner la « fuite » vespérale du soleil et de la lumière, comme il ressort notamment de son interprétation naturaliste du mythe d'Hélène (cf. Pierre Brunel, dans la présentation à *Mythologie comparée, op. cit.*, p. XXXIV). De l'enlèvement fabuleux décrit par le mythologue au prélèvement textuel opéré par le poète, nous découvrirons bientôt qu'il y va d'un acte semblablement transgressif, entraînant dans les deux cas une forme ou une autre d'obscurcissement.

l'action décrite dans le passage manquant. Le vol qu'il évoque, celui de la « flamme » du soleil couchant, à l'« extrême occident », entre en correspondance avec le vol du tison par Althée, dans l'histoire de Méléagre. Ce vol est la courroie métaphorique de tout le poème ; il en assure le mouvement analogique : s'il qualifie la grâce aérienne du déploiement de la chevelure féminine, en sous-entendant l'isotopie phonétique « aile-elle », il désigne par ailleurs, à niveau métapoétique, un mode de transmission, celui qui est impliqué par son sens délictueux. Ce qui est volé, de fait, est transmis, passé, relayé, même si c'est de manière impropre, illégitime. En l'occurrence, ce sera l'élément solaire (la « flamme », la « torche », l'« or »), symbole même de la beauté poétique, qui se transmettra de l'état naturel à la chevelure féminine, à la faveur d'une opération d'intériorisation sublimatoire (« l'ignition du feu toujours intérieur ») en laquelle il est facile de reconnaître le procédé poétique dit de « transposition » (II, 211), tel qui commande, chez Mallarmé, le « passage » du « fait à l'idéal » (II, 144). Le motif solaire intervient dans cette « passation d'écriture » comme un bien dont la sauvegarde incombe au poète, lequel à cette fin doit le voler, le « transposer » symboliquement ou, en d'autres mots, ceux-là mêmes de Mallarmé, « amonceler la clarté radieuse avec des mots qu'il profère⁷⁵ ». Le poète doit s'en faire l'héritier, l'« hoir », à défaut de quoi, ce que soutient thématiquement et contredit performativement *Tout Orgueil fume-t-il du soir*, la beauté risque de s'éteindre sans laisser de traces.

La structure actantielle du passage faisant défaut dans *Les Dieux antiques* correspond donc point par point, en le synthétisant, au schéma de cette « légation » : elle aussi met en scène un vol motivé par la sauvegarde ou la survie de

⁷⁵ Cité par Gardner Davies, dans *Mallarmé et le drame solaire, op. cit.*, p. 198. Bertrand Marchal endosse l'analyse de Davies et il réfère à une « [...] poésie lampadophore qui assure le passage d'une lumière extérieure, celle qui s'éteint dans les feux du couchant et qui symbolise la conception traditionnelle du divin, à une lumière intérieure seule capable, parce qu'elle est la source de notre divinité, d'illuminer la nuit du doute humain "ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche" » (I, 1171).

l'élément solaire (le héros Méléagre), et elle aussi implique une mise à l'écart, vers un lieu privé, de l'objet volé (le tison). Le retrait de celui-ci est la condition de survie de celui-là, de même que le spectacle du soleil couchant est la condition d'épanouissement de la poésie, dans l'esthétique de Mallarmé. Le passage manquant apparaît à ce point exemplaire de l'adaptation poétique du mythe solaire que nous serions en droit d'y reconnaître une sorte d'« emblème » ou de « sceau ». Nous pourrions le considérer comme l'« étiquette » ou même comme la « marque de commerce » de l'interprétation mallarméenne de la mythologie comparée. Et nous serions d'autant plus légitimé à le faire, semble-t-il, que la version originale de ce passage comporte un vocable qui suggère lui-même l'idée de « marque », et auquel s'attache corrélativement l'idée de représentativité ou de symbolique. Lisons, pour l'y reconnaître, l'énoncé que formule Cox, dans son *Manual* :

Althaea, on hearing this, snatched the brand from the fire, and quenching it in water, hid it away in a secret place.

Le mot qui renvoie à l'idée de « marque » n'est nul autre que « *brand* », d'où dérive étymologiquement le nom français « brandon » que Mallarmé utilise dans la phrase précédente, et que Bertrand Marchal, dans la traduction qu'il propose de cet énoncé, rend par « tison ». Au sens propre, « *brand* » désigne une « marque » ; au sens figuré, un « type », un « genre » et, par extension, un « style ». Le verbe auquel il s'associe, sans changer de morphologie (« *to brand* »), signifie « marquer au fer rouge » (le bétail), mais aussi, dans le même esprit, étiqueter quelqu'un comme quelque chose, coller une étiquette à quelqu'un (« *to brand somebody (as) something* »).

En lui-même, par ses seules virtualités sémantiques, le vocable « *brand* » semble ainsi remarquer, d'une manière surprenante, voire confondante, le statut

exemplaire du passage dans lequel il s'inscrit, comme s'il avait pour fonction de représenter la marque distinctive d'un énoncé qui aurait lui-même pour fonction de représenter la marque distinctive de l'adaptation mallarméenne de la théorie comparatiste. Tout se passe en effet comme s'il était le *sceau* qui assurerait une certaine visibilité — paradoxale — au passage absent des *Dieux antiques* auquel nous avons reconnu une portée représentative ou symbolique. Ce serait dire que le sceau, là comme ailleurs, ne dévoilerait rien, mais ferait seulement pli, signalerait, « étiquetterait » ; il ne découvrirait rien, mais serait en revanche exemplaire de l'exemplarité d'un énoncé qui — il faut le souligner — ne renvoie lui non plus à rien, sinon à un simple renvoi, à un simple écart — celui auquel donnent figure le vol et la mise au secret du brandon. Pour résumer en une phrase cette logique spéculative — quitte à s'exposer directement au vertige vers lequel l'écriture mallarméenne semble s'amuser à faire dévier l'effort théorique —, il faut supposer, en suivant le chemin d'analyse que nous avons parcouru, que le « trou » dans le texte du traducteur donnerait sur un énoncé du texte original qui, par la nature de son contenu (relatif à un vol et une mise au secret), se révélerait non seulement exemplaire de la « transposition » mallarméenne de la mythologie comparée, tel qu'il apparaît dans les *Poésies* et les essais critiques, mais aussi de l'opération même de prélèvement et de mise au secret par laquelle cet énoncé tirerait, paradoxalement, sa « visibilité »... Ce caractère doublement exemplaire, en outre, s'indiquerait à l'intérieur même de l'énoncé en question par la marque du « brand » qui estampille son fragment de narration. Dans ce réseau de renvois, où le trou de la trame renverrait à un énoncé dont le pli caractéristique réfléchirait inversement le contour de ce trou, rien ne serait donc proprement révélé, mais tout concourrait, sans donner

accès au « fond » de l'histoire (qui apparaît désespérément fuyant), à suggérer qu'« il y a là du secret ».

iii) De même que l'exclusion de « Müller » semble renvoyer au rejet impliqué dans la propriété ou l'impropriété étymologique de ce nom, la mise au secret présumée du passage sur Méléagre semble faire écho à l'allusion au secret qui se formule explicitement dans ce fragment de récit mythique. Comme si la mise au secret comme opération textuelle redoublait le secret comme motif narratif. Pareil parallélisme, à plus forte raison parce qu'il semble en répéter et « confirmer » un autre, laisse songeur. Il rend plus probable, faute de pouvoir la vérifier, là encore, l'hypothèse d'un jeu dûment orchestré par le traducteur (et le fait que le mot « secret » n'intervient pas souvent sous la plume du traducteur confère au prélèvement de la phrase où il s'inscrit un aspect encore plus énigmatique — ludique). Dans une perspective plus générale, il n'est pas moins mystérieux de constater comment le geste du traducteur, en donnant l'impression de se conformer mimétiquement au sens de la phrase où il est question de prélèvement et de secret, reproduit le mouvement d'énonciation qui est sans doute le plus typique de la poésie mallarméenne, à savoir celui par lequel le sens de l'énoncé se trouve « performé » « élocutoirement », suivant le modèle paradigmatique de l'« Aboli bibelot d'inanité sonore » (I, 37). Ce geste semble signer le texte d'une empreinte singulière, appliquer un « *brand* » auquel nous avons quelque raison d'identifier la main du poète. Qu'il se déploie en l'occurrence avec le dessein de cacher, de « performer » une mise au secret, selon l'hypothèse du jeu, laisse croire que ce qu'il dérobe — le fragment du mythe de Méléagre — se révèle exemplaire sous un troisième rapport.

Du fait même de son effacement, ce fragment invite en effet à penser une autre mise au secret, un autre jeu, qui engagerait cette fois non pas tel élément mythique ou poétique, mais bien *Les Dieux antiques* dans leur ensemble, en tant qu'ouvrage. La séquence actantielle dont le fragment témoigne, et deux fois plutôt qu'une, celle d'un vol et d'une mise à l'écart, réfléchirait le destin même du manuel de Mallarmé ; elle en dessinerait le motif ou, pour mieux dire — puisque ce qui apparaît « ici » n'apparaît jamais qu'en creux —, elle en serait la *mise en abyme*. Vol et mise au secret, vol puis mise au secret, l'inscription institutionnelle des *Dieux antiques* semble bel et bien marquée par l'impropriété de ces deux actions. Elle n'apparaît ainsi, aujourd'hui, à « nous autres modernes », qu'à la lumière d'une histoire critique dont il est permis de penser qu'elle ait été prédéterminée par Mallarmé lui-même, préparée par ses soins et infléchie selon sa volonté, du moins jusqu'à un certain degré⁷⁶. Peut-être même la forme de légation ou de transmission qu'appelle le motif solaire trouve-t-elle son dernier point d'extension, son ultime

⁷⁶ Dans toute son ambiguïté, cette inscription institutionnelle pose ou repose, en contexte mallarméen, la question de l'adresse. À qui *Les Dieux antiques* s'adressent-ils ? De qui est constitué ou peut se constituer le « nous » du « nous autres modernes » ? Et à qui ou à quoi l'altérité de ce « nous autres » ouvre-t-il ? Cette question n'est pas indifférente à celle que soulève le sceau, la signature ou le « brand » dont Mallarmé semble secrètement estampiller son ouvrage, en se singularisant par le fait même comme auteur. Un parallèle avec l'histoire de la peinture, à cet effet, s'impose, plus précisément avec ces détails intrigants que l'historien de l'art Daniel Arasse relève dans certaines peintures de la Renaissance et qui ont la particularité, selon lui, de ne pas avoir été peints pour être vus, détails qu'il appelle pour cette raison des « secret[s] du peintre dans le tableau », des « élément[s] intime[s] de la peinture où le peintre peint sa relation intime à ce qu'il est en train de représenter » (*Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2004, p. 116). Pour Arasse, de tels détails, en présence desquels « on doit dire qu'il y a là un secret du peintre » (*ibid.*, p. 118), veulent subtilement signaler la « conscience du non-réalisme de la peinture » (*ibid.*, p. 124). S'ils peuvent être aujourd'hui aperçus et analysés, c'est grâce aux différents progrès technologiques et aux différents changements institutionnels qui ont affecté les œuvres d'art au cours de l'histoire et qui définissent les « conditions actuelles de la vision » (*ibid.*, p. 119). Ainsi, sur le modèle de ces détails, on pourrait considérer toutes les irrégularités par lesquelles Mallarmé se distancie de ses sources et par lesquelles, du coup, il se trouve lui aussi à faire écart par rapport au réalisme (de la traduction) comme autant de composantes de sa signature d'auteur. Une signature qui serait intime, certes, mais également publique, « *ex-time* » donc, en ce qu'elle s'adresserait aux « nous autres modernes » dont nous faisons peut-être partie ou, à tout le moins, en ce qu'elle se destinerait aux « scoliastes futurs » (I, 48) que nous sommes. Tant et aussi longtemps qu'un doute persistera quant au « fond » de l'affaire, on ne pourra prétendre avoir accédé à l'« intimité » de Mallarmé, si bien que le secret de cette intimité demeurera tout à la fois exposé et inviolable — ce qui fait de nous, à la réflexion, des scoliastes d'autant plus « *futurs* » que moins certains de la réalité de leurs « découvertes ».

relais, dans la critique, une critique « attisée » par le brandon d'un mystère au « fond » incombustible — car vide. Nous le postulons, en nous situant nous-même, en tant qu'interprète, par rapport à cette légation. Quoi qu'il en soit de cet aspect du legs, légitime ou non, auquel nous reviendrons dans la troisième partie, le « vol » auquel s'associent *Les Dieux antiques*, en tant qu'ouvrage inscrit dans le réseau symbolique de l'école, de la traduction et de la littérature, c'est bien celui qui affecte la mythologie comparée, et son signifiant emblématique, « Müller » ; il renvoie à la manœuvre par laquelle Mallarmé s'approprie la théorie solariste et l'« adapte » à ses fins. Manœuvre frauduleuse, certes, mais au sens où l'est la ruse prométhéenne : en agissant ainsi, le traducteur devient en quelque sorte le « voleur de feu » qui *transmet* le savoir de la science à la poésie et qui lui confie du même coup la tâche d'en assurer le prolongement. La poésie moderne s'éclaire au feu de ce savoir, qui rend explicite ce que la poésie a toujours impliqué, depuis ses origines, c'est-à-dire le pouvoir d'invention proprement « divin » du langage. La poétisation de la mythologie comparée, en ce sens, assurerait à la fois la sauvegarde d'une flamme théorique menacée d'extinction (la science de Müller en 1880, année de parution des *Dieux antiques*, est déjà périmée, rappelons-le) et la sauvegarde de la flamme poétique qui, elle aussi, connaît une période de vacillement. À une époque où les idéaux classiques et la nature romantique ont perdu de leur force d'inspiration, la poésie semble en partie « sauvée » de la « crise » qu'elle traverse (l'« interrègne » [I, 789]) par l'objet « volé » à la science, qui lui fournit le motif d'énonciation qui lui faisait atrocement défaut : désormais, elle pourra se destiner à la célébration de la « divinité » du langage, tout en procédant à l'examen critique d'elle-même. Du moins l'histoire personnelle de Mallarmé invite-t-elle à le penser, dont le point d'embranchement, au plan de la création, comme on sait, coïncide avec l'initiation du

poète à la linguistique, et plus particulièrement à la mythologie comparée, à la charnière des années 1860 et 1870.

« Volé », le savoir comparatiste s'insémine dans l'œuvre de Mallarmé et la féconde, mais d'une manière d'emblée inapparente. S'il en conditionne la poétique, c'est en quelque sorte de l'intérieur et par-dessous, en jetant les bases d'un substrat théorique que seule la lecture critique peut percevoir, encore que ce soit au prix d'un labeur considérable, comme en témoigne notre propre analyse. De sorte qu'au vol succède là aussi — comme dans le passage sur Méléagre, dont l'exemplarité semble par là se confirmer — une sorte de « mise au secret ». C'est principalement dans ses poèmes qualifiés pour cette raison de « solaires » — sans que le mot « soleil » n'y soit jamais cité⁷⁷ — que Mallarmé consigne le tison de la mythologie comparée, pour en perpétuer, sous de nouvelles formes, le savoir. Ces poèmes représentent bien une « *secret place* », car ce qu'ils assimilent des éléments du mythe solaire, ils ne l'exposent pas en « clair », à la manière des poèmes d'un Heredia par exemple ; de même, la référence aux figures et aux événements de la mythologie n'y prend jamais le caractère explicite qu'elle peut notamment présenter dans la poésie parnassienne. Le « matériel » théorique n'y est pas non plus l'objet d'une description continue et exhaustive, comme il peut l'être, pour choisir un exemple extrême, dans la poésie « scientifique » du milieu du siècle. Le motif solaire et le réseau de références poétiques, mythologiques et théoriques qu'il détermine s'intègrent plutôt aux poèmes mallarméens sous un mode voilé, car ils y interviennent d'abord pour soutenir et enrichir le jeu de la « suggestion ». Tout autant qu'une base idéologique à sa conception immanente du divin, le poète découvre en eux une ressource et des articulations propres à servir les fins de son projet artistique, tel que celui-ci s'oriente

⁷⁷ Gardner Davies, *Mallarmé et le drame solaire*, op. cit., p. 68.

déjà, à partir du milieu des années 1860 et des premiers essais sur *Hérodiade*, vers l'élaboration méticuleuse d'un mystère engageant la participation active du lecteur. Reconstituant l'œuvre de langage que le savant prétendait déconstruire, le poète restitue l'aura de mystère autour de la « chose » de l'origine ; il jette de l'ombre sur ce que l'autre prétendait mettre en lumière. Qu'on ait longtemps tardé à reconnaître une figure du couchant dans le premier quatrain de *Tout Orgueil fume-t-il du soir* témoigne d'ailleurs éloquemment du mode évocatoire, allusif, elliptique, en somme énigmatique, sous lequel s'effectue ici l'appropriation de la mythologie comparée⁷⁸.

La science de Müller trouve ainsi dans les poèmes de Mallarmé un nouveau « foyer » textuel où sa flamme peut encore briller, mais d'un jour tamisé. Mais sa véritable « *secret place* » ne réside pas là : c'est d'abord et avant tout la « tâche mystérieuse⁷⁹ » que représentent, du point de vue institutionnel où se situe la critique, *Les Dieux antiques*. Paradoxalement, en effet, le lieu de la plus claire « exposition » de la mythologie comparée (malgré les « adaptations » qu'elle y subit) est aussi le lieu de sa relégation la plus secrète. Car si *Les Dieux antiques* fournissent une grille de lecture pouvant guider l'interprétation de nombreux textes de Mallarmé (sans même qu'il soit nécessaire de prendre en considération les particularités d'idéologie et de doctrine que l'analyse attentive de leur trame y relève), ils sont eux-mêmes secrets : ils renvoient à un lieu générique marginal, excentré et apparemment peu pertinent par rapport à l'œuvre qu'ils déterminent. Autrement dit, s'ils recouvrent une portée poétique, ils ne sont ni un traité d'art rhétorique ni un manuel de composition, mais la traduction d'un ouvrage de vulgarisation : rien ne les prédispose d'emblée à la fonction révélatrice qui leur revient de fait. Ils valent en quelque sorte pour un « sépulcre de désaveu » dans lequel s'exposerait et se déroberait, s'avouerait

⁷⁸ *Ibid.*, p. 209.

⁷⁹ C'est l'expression des éditeurs de la correspondance (cités par Jacques Michon, dans *Mallarmé et Les Mots anglais*, *op. cit.*, p. 44).

et se désavouerait, la théorie explicative d'une dimension très importante de l'œuvre poétique. Le plus intéressant, en l'occurrence, c'est que le poète semble avoir lui-même participé à ce que d'aucuns regardent comme l'« enfouissement institutionnel⁸⁰ » des *Dieux antiques*. Il semble avoir « fait de son mieux pour nous détourner⁸¹ » de l'étude de son ouvrage. Il est en effet curieux qu'il préfère en général ne pas évoquer publiquement un ouvrage sur lequel il a travaillé (de manière forcément discontinue, il est vrai) pendant une dizaine d'années, et à travers lequel sa poésie a été si profondément influencée. Il l'exclut même de la bibliographie de ses écrits qu'il rédige à l'attention de l'un de ses correspondants (Christopher Brennan⁸²). Mais, cela dit, comme certains indices le suggèrent par ailleurs, sans doute le destin institutionnel des *Dieux antiques* trahit-il, plus qu'un « enfouissement » pur et simple, une « demie dissimulation ». En effet, à y regarder de plus près, le jeu auquel semble s'adonner Mallarmé ne paraît pas tant consister à passer sous silence son ouvrage qu'à en déconsidérer la valeur tout en ayant soin d'en signaler l'existence. C'est bien l'impression qui se dégage à la lecture de la lettre « autobiographique » — lettre qui constitue, à plusieurs égards, comme nous le verrons bientôt, un document de première importance pour l'analyse de la posture sociale du poète. Passant en revue son œuvre, en débutant par ce qu'elle comporte de plus noble et de plus chimérique, le Livre, et en évoluant apparemment vers ce qu'elle a de plus vil et de plus concret, Mallarmé en vient, en dernier lieu, à y évoquer ces ouvrages « alimentaires » :

⁸⁰ Roger Dragonetti, *Un Fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, « Couleur des idées », 1992, p. 14.

⁸¹ Christian Do, *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, op. cit., p. 58.

⁸² Jean Seznec, « Les Dieux antiques de Mallarmé », dans *Baudelaire, Mallarmé, Valéry*, op. cit., p. 259. Dans cette bibliographie, Mallarmé omettra également de mentionner *Les Mots anglais*.

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. (I, 789)

La formule que Mallarmé emploie pour désigner *Les Dieux antiques* et *Les Mots anglais* a tout d'une anti-phrase : si elle est dépréciative, elle n'en est pas moins précise. Les « besognes propres » « dont il sied de ne pas parler » sont clairement identifiées par leur titre mentionné entre parenthèses. Manifestement, le poète en dit tout juste assez pour piquer la curiosité. S'il préfère en d'autres occasions les ignorer, ici, en ce document dont il n'ignore certainement pas la valeur stratégique, au plan institutionnel, il les juge dignes d'être recensées. Par rapport aux *Dieux antiques*, l'expression à laquelle il recourt, « besogne propre », semble à la fois mal à-propos et bien choisie : elle ne semble pas de nature à décrire cette traduction trop riche en fautes de toutes sortes pour être qualifiée de « propre » ; en revanche, cette « propreté » semble s'accorder à la théorie de l'origine qui est au fondement de la mythologie comparée et, avec plus de bonheur encore, au jeu sur le nom propre que l'avant-propos donne l'impression de tramer autour de « Müller ». Peut-être la « besogne » du traducteur est-elle « propre »... au sens propre : parce qu'elle se serait « expurgée » du nom de Müller, parce qu'elle aurait rejeté le « Müll » hors de ses marges et parce qu'elle se serait ainsi exonérée de la dette — jusqu'à prétendre elle-même à une certaine originalité — dont elle aurait normalement été chargée... Et une telle propreté ou propriété ne pourrait-elle pas être le produit, le fruit, ou le « bon grain » d'une « besogne » comparable à une opération de « meulage » ? Laissons ces hypothèses en suspens, grosses de leurs « suggestions ». Elles expriment la part de mystère dont s'enveloppent la trame et le destin institutionnel des *Dieux antiques*, et nous invitent avec d'autant plus d'insistance à y reconnaître une « *secret place* » où Mallarmé aurait consigné, après l'avoir « volée » et

« (re)trempée », la flamme de la science « éclairante » que prétend être la mythologie comparée.

Ainsi donc, si la série d'actions à l'origine de l'histoire de Méléagre se rejoue sur la scène de l'intertexte, alors la symbolique du passage absent où elle « apparaît » s'en trouve « confirmée », sous un troisième rapport. En cela, nous pouvons regarder ce passage comme un authentique fragment, au sens où les Romantiques allemands définissent le fragment, en le constituant en genre propre, comme un écrit bref qui présente en soi une faculté d'analogie ou de symbolique telle à réfléchir le tout auquel il appartient, ne serait-ce que virtuellement⁸³. La rusticité du *brand* qui s'associe formellement au fragment des *Dieux antiques*, celle du fer rouge dont on marque le bétail, rejoindrait par là l'abstraction analogique du symbole romantique, dont il faut bien admettre que la magie poétique de Mallarmé est encore tributaire, même si elle repose sur des déterminations d'abord linguistiques.

Mais sans doute n'est-il pas nécessaire de se référer à l'histoire des idées pour conférer sens et valeur à la forme du fragment chez Mallarmé. Car n'est-ce pas sous la forme d'un fragment — un « fragment d'exécuté » — que le poète projette, comme il le déclare dans la lettre dite « autobiographique », de donner une idée du Livre ? Relisons les termes de ce passage décisif : « [...] je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie » (I, 788, nous soulignons). Le fragment qu'imagine Mallarmé paraît bien répondre à la caractérisation des Romantiques allemands : s'il n'est pas doué en lui-même d'une faculté analogique, du moins le poète peut-il grâce à lui espérer

⁸³ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 57-81.

« indiquer le reste tout entier » de l'Œuvre. Mais, par ailleurs, il semble irréductible à cette catégorisation. En tout cas, on ne voit pas clairement ce qu'il représente ou pourrait représenter. Force est d'avouer que la familiarité avec les termes de ce passage, lieu commun très fréquenté de la critique littéraire, entrave plus leur compréhension — en appliquant sur eux une « vaine couche suffisante d'intelligibilité » (II, 230) — qu'elle ne la favorise. On sait seulement que le fragment serait la « *place* » par laquelle « scintillerait » l'« authenticité glorieuse » du Livre... Si le mot « *place* » ne permet pas vraiment de préciser ce dont il s'agit, remarquons toutefois comment il lie le contenu énigmatique du Livre au registre d'un certain *espace* et comment, sous un angle plus général, il conjoint un référent lumineux (une chose irréprésentable, censée « scintillée » et être « glorieuse ») à l'idée de *lieu*. C'est donc par une *place* (qu'on peut entendre dans un sens proche de l'anglais, proche, par exemple, de l'expression « *secret place* ») que Mallarmé espère « prouver » l'« existence » du Livre et prouver par le fait même, ce qui paraît indicatif de la prétention de « savoir » sous-jacente à son discours, qu'il a « connu ce qu'[il] n'aur[a] pu accomplir » (I, 788). Sans doute serait-il plus exact de dire, quoique cela soit en même temps plus conjectural, que c'est par référence à une forme ou une autre de *place* que Mallarmé semble vouloir qu'on pense — ou qu'on rêve, en le cherchant — le Livre.

Peut-on associer le fragment absent des *Dieux antiques* au « fragment d'exécuté » de la lettre autobiographique ? Poser la question, c'est y répondre : c'est nouer en imagination les différents réseaux de sens, ou du moins les différents circuits de signifiante, que Mallarmé semble lui-même tendre à partir de différents lieux stratégiques — et aménagés comme tels de manière délibérément énigmatique — de son œuvre, comme si son intention était de généraliser le jeu à

l'ensemble de sa production, et comme si, d'un point de vue herméneutique, il invitait à ériger le procédé de la suggestion en véritable code de lecture transtextuel⁸⁴. Plusieurs indices favorisent après tout cette association : le passage absent nous amène aussi l'idée de fragment à celle de place (qu'il faut notamment, et peut-être d'abord, considérer au sens métapoétique d'espace intercalaire, de trou, de vide, de créneau) et il se rapporte pareillement à un élément lumineux, la flamme du brandon. En outre, par rapport aux enjeux de la traduction, il soulève exemplairement la question de l'authenticité, qui est celle, comme nous l'avons vu, de l'originalité et de la propriété du sens, de la fidélité aux sources.

À ces différents indices, il faut ajouter un autre élément d'interprétation, qui a plus précisément trait à l'expression « fragment d'exécuté », à laquelle on attache d'emblée un sens artistique ou artisanal, encore que ce ne soit pas sans un certain effort de pensée (il faut déduire le sens du complément nominal du verbe « exécuter », car la forme substantive un « exécuté » n'est pas plus attestée par le dictionnaire qu'usitée dans l'emploi courant du langage). Au-delà de ce sens, cette expression semble toute désignée pour illustrer l'effet de la « réalisation » ou de la « performance » du Livre, comme Mallarmé l'évoque par ailleurs, c'est-à-dire quelque chose comme sa *mise à mort*, son *exécution*. Manifestement, en recourant à une telle expression, qu'on peut aussi entendre au sens musical d'interprétation, Mallarmé joue à ce que Hegel appelle, en identifiant d'ailleurs cette attitude à l'*ethos* emblématiquement idéaliste des Romantiques, la « belle âme⁸⁵ » : il signifie implicitement que la concrétion de son projet dans le réel, sa confrontation avec

⁸⁴ L'articulation de ces réseaux de sens ou de ces circuits de signification est assez souple pour qu'on puisse proposer, sans pour autant se contredire, une variété de rapprochements intertextuels. En l'occurrence, outre l'hypothèse que nous formulons, on pourra ainsi faire correspondre (et la critique n'y a pas manqué) le « fragment d'exécuté » du Livre à *La Dernière Mode*, aux poèmes circonstanciels et même à d'autres passages de la correspondance.

⁸⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, Paris. « Bibliothèque philosophique », 1991, p. 417-443.

l'action, pour emprunter au registre épique du philosophe, constitue une opération dégradante, susceptible d'« exécuter » l'idée de l'Œuvre ou l'Œuvre en tant que signifiant hyperbolique de l'Idée. Cela équivaldrait, autrement dit, à un déni d'originalité et de pureté. C'est pourquoi, là comme ailleurs, le propos de Mallarmé reflète une espèce de « répugnance » à « opérer, en public » (II, 67), ou ne serait-ce que dans la publicité obligée du langage, la révélation de ce qu'il présente à demi-mot comme le « fond » de sa pensée. Malavisé celui qui adopterait une attitude autre : croyant faire exister le Livre, ce « je ne sais qui » (I, 788) (le sens péjoratif de la locution est ici sensible) se trouverait en fait à le sacrifier, comme on « sacrifie » la « notion » en prétendant l'« épouser » (I, 629) ; en donnant vie et visibilité au Livre, il l'abolirait du même mouvement en tant qu'absolu. Aussi bien, si, dans la même lettre, Mallarmé compare le Livre à une « Ode » (I, 788), c'est peut-être avec l'intention de rappeler que ce motif s'accorde aussi chez lui avec le silence, qu'il s'y traduit notamment comme une « ode tue » (II, 178, nous soulignons) ou comme une « chose » qu'on risque de *tuer*, d'exécuter, de mettre à mort, en la soumettant à l'épreuve de la réalité, épreuve qui est non seulement celle de la phonation et de l'expression, mais plus largement celle de la sémiotisation⁸⁶. L'alternative à laquelle renvoie le Livre — et avec lui toutes les choses ou tous les motifs de la « chose » que Mallarmé pose à niveau de fondement — se décline donc comme le dilemme du dire ou du taire. En tant que « révélation », toute l'entreprise poétique mallarméenne peut se résumer par sa recherche d'un compromis énonciatif, qui échappe autant que possible à la compromission épistémologique, entre la réalité du dire et l'idéalité du taire (de l'apparaître silencieux). Nous verrons plus loin que le procédé poétique de la suggestion offre la principale forme de ce compromis. Mais soulignons dès

⁸⁶ Notons au passage combien la dimension fantasmatique du Livre et, incidemment, sa fonction bien plus spéculative qu'esthétique ressortent avec évidence du présent contexte. En 3.2, nous abordons les implications — bien *réelles* — de ce Livre à consistance de rêve.

maintenant le fait que le passage escamoté de la trame des *Dieux antiques* semble lui aussi représenter une telle forme, refléter, en tant qu'il est un trou, un prélèvement, une « place », bref en tant qu'il n'est pas rien, mais un *manque*, une possibilité de dire sans dire ou de taire sans taire la vérité fondamentale de l'Idée. Par là même, il semble qu'on ait une raison supplémentaire de reconnaître dans le mode représentationnel ambigu de ce passage, mi-lieu de la présence et de l'absence à la fois, le « fragment d'exécuté » du Livre.

Enfin, au chapitre des indices qui surdéterminent l'exemplarité du passage manquant, un dernier élément mérite d'être relevé : le verbe *to quench*, qui sert à décrire l'extinction du brandon dans l'eau (« *Althaea, on hearing this, snatched the brand from the fire, and quenching it in water, hid it away in a secret place* »). S'il signifie dans le présent contexte « éteindre », le verbe *to quench* a ceci d'intéressant qu'il désigne par ailleurs l'opération qui consiste à tremper les métaux (ou à retremper, *to reuquench*). Cette opération ne peut pas ne pas éveiller des connotations mallarméennes car, comme on sait, c'est à elle que le poète réfère explicitement lorsqu'il définit son geste caractéristique d'écriture consistant à « purifier » les « mots de la tribu » (I, 38) et à les doter de nouvelles virtualités, par l'« artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité » (II, 213 et 209). Le poète forgeron (c'est Mallarmé, mais également, sous différents titres, Hugo, Poe, Banville, Rimbaud, etc.) joue de sa plume comme d'un tisonnier en disposant selon de nouvelles configurations syntaxiques et prosodiques les mots de la langue ordinaire et en donnant par là même l'impression de raviver la braise de l'origine qui couve sous eux. L'effet qui en résulte, la signification poétique, se traduit dans une série d'images lumineuses, comme nous avons déjà eu l'occasion de le remarquer. Il est vrai que le verbe *to quench* souligne ici l'idée d'extinction, non celle de combustion.

Mais chez Mallarmé ces deux idées sont complémentaires (de même qu'elles le sont en métallurgie) et sont donc plus ou moins interchangeables — la « chose » de l'origine, qui symbolise le foyer ou le récipient matriciel du sens, s'y traduisant tour à tour par référence au feu et à l'eau. Ainsi le poète fait-il observer à propos de l'art wagnérien que « tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source » (II, 157). Au-delà de ces identifications physiques élémentaires, il faut surtout retenir que l'origine de la langue ne s'associe à rien qui ne soit vraiment phénoménologisable : c'est pourquoi donner résonance à ce fond, ce que le poète s'efforce de faire, équivaut à « plonger [la parole] dans son inanité » (I, 451), à la soustraire du réseau social de l'échange et à l'exigence économique de l'utilité pour la livrer à la jouissance, comme à un « jeu » qui ne « sert » à « rien » (II, 67), précisément⁸⁷. C'est vers un tel jeu, vers une telle mise hors circuit du sens, celui de la mythologie comparée, que semble faire signe la trempe ou retrempe impliquée dans le fragment absent. Mis au secret, le brandon de la science apparaît par là même s'offrir à la jouissance d'un nouvel « emploi », non plus épistémologique mais esthétique. On est d'autant plus autorisé à le croire que la retrempe mallarméenne ne représente pas seulement une opération verbale ; elle revêt également, comme on peut l'attester par ailleurs, une portée intertextuelle. En effet, comme le rappelle Jacques Michon, « le poète replonge le langage à sa source pour le faire apparaître neuf et pur, comme il retrempe les anciens textes à sa propre idée pour produire un texte nouveau⁸⁸ ».

⁸⁷ Soulignons que, dans la notice des *Mots anglais* consacrée au verbe *to wan* (pâlir), Mallarmé identifie l'étymologie du verbe *to quench* au latin *uanus* (II, 977). Cette identification est d'autant plus révélatrice de son imaginaire qu'elle est incorrecte, comme quantité d'autres d'ailleurs qu'on peut trouver dans son manuel.

⁸⁸ *Mallarmé et Les Mots anglais, op. cit.*, p. 76.

2.8 Le « legs ambigu »

Que ce qui vient de l'enseignement, à bon droit y retourne.

— Stéphane Mallarmé (II, 939)

Si [...] la vraie science est celle qui est en train de se faire, nous n'en avons pas fini avec celle de Müller, et il continue de travailler en nous.

— Pierre Brunel⁸⁹

Un autre aspect relatif à la forme du fragment absent, qui n'est d'ailleurs pas sans rapport avec son caractère exemplaire et secret, mérite attention : son « remarquage » en creux. Nous avons déjà noté que l'hypothèse de la Fiction se « suggérait » ici à partir d'un escamotage, de même qu'elle se suggérait dans l'avant-propos à partir d'un effacement, celui du nom de Müller. Dans les deux cas, le jeu du traducteur procède plutôt par soustraction que par addition d'éléments textuels, mais il est également vrai que ce n'est pas un fait absolu : certains éléments sont parfois ajoutés et d'autres sont modifiés, par exemple les noms des savants comparatistes de l'avant-propos, qui se trouvent à la fois multipliés et triturés. Comme si l'« irruption du Rêve dans l'Étude » (I, 751), pour reprendre l'expression du poète, devait s'indiquer de préférence sous la forme du trou ou de la déchirure qu'elle aurait symboliquement pour effet de produire dans la trame. On peut supposer que cette manière de procéder, *in absentia*, n'est pas seulement motivée par la propension du poète de faire secret, et secret bien gardé, mais aussi par un fait épistémologique conséquent avec la critique du discours scientifique que nous avons lue en filigrane des *Dieux antiques*. Prélever du texte, plutôt qu'en ajouter, c'est formuler une dénonciation en quelque sorte « silencieuse » de la science ; c'est « suggérer » une critique en jouant sur l'équivoque, en faisant de l'équivoque même un mode de

⁸⁹ Dans la présentation à *Mythologie comparée*. Max Müller *op. cit.* p. IV-V.

subversion. Or, en toute rigueur, il semble que ce soit là le pis-aller dont la critique mallarméenne doit s'accommoder, s'il est vrai que cette critique porte sur la prétention positiviste de la science à « dire » la vérité du mythe. En effet, on ne peut reprocher au discours scientifique de nier son imbrication dans l'univers du langage, donc de nier sa nature elle-même *mythique* ou *fictionnelle*, qu'à la condition de ne pas prétendre soi-même s'excepter du langage et se hisser à la hauteur fantasmagorique du métalangage. Le défi que rencontre une telle critique — défi proprement impossible à satisfaire, mais qui souffre néanmoins quelque compromis — consiste donc à se signifier sans se placer elle-même en posture de vérité ; autrement dit, il s'agit pour elle de se signifier sans se dire, au risque de trop en dire et fatalement de se contredire. C'est pourquoi la dénonciation de Mallarmé semble ne rien trouver à « dire » ou à « redire » de manière explicite à la science comparatiste, et vise pour l'essentiel à ménager des blancs, à pratiquer des trous, à imprimer l'empreinte d'un « *brand* » dans son exposé. Ces « faits d'absence » ne font que suggérer, « mi-dire » ; ils suggèrent qu'il y a « là », c'est-à-dire dans leur bouche d'ombre, du secret, donc « *autre chose* » d'irréductible à l'élucidation scientifique. S'ils se révèlent plus parlants, ensuite, c'est dans la mesure où l'interprète les fait parler⁹⁰.

⁹⁰ Au chapitre de cette pratique de découpage ou de prélèvement, qui relègue le secret dans un ailleurs insaisissable plutôt qu'au fond de quelque récipient, notons comment, dans *Le Livre, instrument spirituel*, Mallarmé aborde *de front* les conditions matérielles au vu desquelles, selon lui, le « livre, tel qu'il est », « contient » un secret (II, 225), *mais sans toutefois, encore là, y situer, localiser, inscrire, de manière précise, ce secret*, lequel se révèle, du coup, glisser et échapper à sa description. Fidèle à son habitude, le poète prend à revers les représentations communément admises (celle, en l'occurrence, qui ferait du livre un tombereau ouvrant et fermant sur quelque chose) et surtout la tendance chosiste de la représentation commune et propose une conception économique du livre où le secret ne figure pas proprement *quelque chose*, mais renvoie plutôt à « *autre chose* », c'est-à-dire à un effet de structure, celui du « pliage » : « cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli » (II, 225). Si le livre, « instrument spirituel », « contient » bel et bien un secret, il ne faut pas se tromper sur le mode de son contenir, pas plus que sur la nature de sa spiritualité (le choix du vocabulaire employé par Mallarmé semble ici ambigu à dessein) : tout ce qui relève du registre de l'essence se trouve finalement annulé ou « aboli » par l'opération physique et psychologique de la lecture, du « rythme » de la lecture, au même titre que les vocables connotant la substance, dans le poème, se trouvent généralement mis en jeu et subvertis par la syntaxe : « Oui, sans le repliement du

On ne saurait trop insister sur ces considérations d'ordre épistémologique. Elles constituent les données de la question fondamentale, relative au métalangage, que soulève la « révélation moderne » de Mallarmé : comment signifier la vérité de la Fiction, dès lors que cette vérité (ne) correspond proprement à *rien* ? Le jeu textuel et la posture institutionnelle de Mallarmé, comme nous l'avons annoncé en introduction, se donneront à lire comme une réponse à cette question — une réponse nécessairement imparfaite et ambiguë, qui ne peut aller que dans le sens d'un compromis énonciatif entre le « dire » et le « montrer », entre la nécessité indésirable du « dire » et l'idéalité impossible du « montrer ». À la suggestion même des *Dieux antiques*, soulignons dès maintenant que la question du métalangage appelle la prise en compte des notions de secret, d'exemplarité et de fiction, de même qu'elle permet en retour de penser, par un biais surprenant, une certaine forme de légation ou transmission qui leur est corrélatrice. La réflexion que propose Jacques Derrida dans son essai séminal « La littérature au secret. Une filiation impossible⁹¹ » convoque toutes ces composantes et les noue entre elles d'une manière très imaginative. Elle suggère que la littérature — prise au sens large où elle comprend tout discours fictionnel, voire, potentiellement, tout discours — est exemplaire d'un secret, mais d'un secret qui est en soi inviolable, pour la bonne raison qu'il ne renvoie à aucun en-soi, à aucun message en particulier. Le secret de la littérature n'est pas de l'ordre d'un contenu sépulcral qu'on pourrait ouvrir et s'approprier, fût-ce après une longue et pénible quête ; il est plutôt fonction d'un trait structural : il dérive du fait que, dans le discours fictionnel (c'est même la particularité légale ou générique de ce type de discours), comme personne ne s'énonce en son nom propre, personne n'est en droit

papier et les dessous qu'il installe, l'ombre épars en noirs caractères, ne présenterait une raison de se répandre comme un bris de mystère, à la surface, dans l'écartement levé par le doigt » (II, 225).

⁹¹ Ce texte constitue la seconde partie de *Donner la mort* (Paris, Galilée, « Incises », 1999, p. 159-209).

de déterminer hors de tout doute et de manière définitive ce qu'« on » veut y dire. Toujours il y a du reste, de l'altérité, de l'impropriété, donc du secret. Par là, la fiction « témoignerait », donnerait à « montrer », tout en ne « disant » rien, la vérité secrète de tout discours : car force est d'admettre que personne n'est « là » pour veiller sur quelque forme de discours que ce soit. Prétendre le contraire, c'est prendre la convention (le pronom personnel) pour un fait de nature (l'individu qu'on s'imagine « réel ») ; c'est ancrer la norme dans l'être. C'est ignorer ou feindre d'ignorer que tout discours, comme d'ailleurs toute unité sémiotique, marque constitutivement une coupure avec ce qui se donne — *a posteriori* — comme présence, origine et propriété. C'est nier ou dénier que tout discours est, de naissance, pour ainsi dire, « orphelin ». Là comme ailleurs, Derrida insiste sur cette coupure originelle, en la transposant dans le registre familial et généalogique : en faisant ressortir l'indéterminabilité structurale et l'indécidabilité pragmatique du discours, qui sont la cause et l'effet de son mode de « sécrétion », il invite à reconnaître dans le discours, non seulement la possibilité de l'alliance entre le père et le fils, mais aussi celle de leur trahison. Rien n'est certain dans ce qui s'écrit entre le père et le fils, dans ce que le père *semble* écrire au fils ; aussi, le fils, qui donne figure à tout interprète, est-il voué à interpréter sans fin et sans assurance (ce qui se donne comme) le discours du père absent, lequel, pour sa part, réfléchit symétriquement la figure de tout auteur, de tout énonciateur, de sorte que la littérature, le « secret exemplaire de la littérature », commencerait « là où on ne sait plus qui écrit et qui signe⁹² » le discours. Un discours qu'on peut concevoir en somme comme le « récit de l'appel » formulé par le père à l'adresse du fils ou, plus exactement, comme le récit de l'appel fantasmé par le fils à l'adresse d'un père par qui il se sent lui-même

⁹² *Ibid.*, p. 179.

adressé⁹³... De même que la littérature exemplifierait le secret de tout discours, le rapport herméneutique qu'elle appelle, en faisant de la multiplicité et de l'indéfinition des interprétations le principe même de son jeu, serait exemplaire de l'ouverture au sens que tout discours commanderait constitutivement, de manière avouée ou non.

Si à tout texte s'attache un secret irréductible, alors l'acte d'interpréter présente quelque chose d'illégitime. Il est déviant, à quelque degré : il en dit toujours trop ou pas assez ; il trahit d'office ce qu'il veut sauver, la parole présumée, seulement présumée, du Père. Il ne touche jamais au sens propre sans le salir, sans en profaner l'idéalité de principe : c'est dire qu'il n'y touche jamais. La transmission du sens ne se fait jamais qu'au prix d'une trahison, par où — il n'est pas moins important de le noter — s'affirme quelque chose qu'on pourrait appeler, en invoquant l'étymologie, le « génie de la race » et qu'on pourrait définir comme le principe d'invention, et d'interruption à la fois, inscrit dans la logique même de la filiation⁹⁴. Que toute opération de sens engage une sorte de « vol », en même temps qu'elle implique une perte, un déchet, un rejet, voilà précisément ce que *Les Dieux antiques*, selon nous, ont l'avantage, sinon pour but, d'« exemplifier » : ils ne tireraient pas leur intérêt à mettre en jeu le type de secret défini par Derrida (ils le mettent en jeu de fait, au même titre que n'importe quel discours, si bien que c'est une platitude de le dire), mais plutôt en donnant à penser, en le remarquant subtilement, le « prélèvement » illégitime et secret du fils sur le capital du père. L'escamotage de la référence à Max Müller, dans l'avant-propos, donnerait figure à ce prélèvement ; il tracerait, à même la surface du texte, « là » où « Müller » n'apparaît pas ou apparaît dédoublé par un autre nom, le contour du trou où tout fils

⁹³ *Ibid.*, p. 179.

⁹⁴ Sur la question du génie et de la généalogie, cf. Jacques Derrida, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003.

est nécessairement appelé à reléguer et enfouir quelque chose du paternel — pour voir aussitôt ce quelque chose se transformer en une « *autre chose* » fascinante et interdite, sacrée et secrète comme l'origine. Par « là », le fragment absent sur le mythe de Méléagre fournirait, à un degré d'exemplarité supérieur, pourrait-on dire, la légende symbolique de ce vol et de cette mise au tombeau, par lesquels toute filiation de sens trouve paradoxalement à s'inventer dans la nostalgie d'une origine toujours déjà perdue. Le témoignage que formuleraient ainsi *Les Dieux antiques* serait d'autant plus éloquent, quoique jamais explicite, qu'il interviendrait, de manière contrastive, dans le régime d'écriture de la traduction et dans le discours de la science, c'est-à-dire dans deux domaines de représentation où on *exige* normalement (un impératif moral prime et dénie ici un fait épistémologique) que le sens soit restituable sans perte ni rejet d'un texte à l'autre. Tout en assumant sa fonction officielle de traduction et de vulgarisation, le manuel de Mallarmé introduirait dans l'élément théoriquement homogène de ces domaines de représentation certaines incongruités à travers lesquelles il suggérerait les « ratés » inhérents à toute transmission de sens.

Tel serait le *modus operandi* de Mallarmé traducteur. Il consisterait à problématiser la généalogie « de sens » dans laquelle vient s'inscrire, en la modifiant, tout texte, comme le démontre excellemment l'exemple de la traduction, qui a bien un statut paradigmatique en cela. Du coup, il ferait saillir cette généalogie sous ses deux versants : à la fois en amont, où Mallarmé est le débiteur de l'archi-texte de Müller et du *Manual* de Cox, et en aval, où il se révèle à son tour en position de donateur. C'est sous ce versant que nous sommes, en tant qu'interprètes, adressés par Mallarmé, ou plutôt : que nous nous *croyons* adressés par lui, endettés envers lui — et, fatalement, infidèles à lui. C'est sous ce versant que les questions qu'il pose

et auxquelles nous ne pouvons répondre de manière certaine semblent destinées à assurer la survie et la vivacité de la flamme de la mythologie comparée⁹⁵. Non plus seulement sous les titres de la science et de la poésie, mais aussi sous ceux de la *critique*. Si cette flamme demande encore à briller, par le relais du commentateur, ce sera en restant vacillante, *hypothétique*. Comme si — ce que suggère là encore le fragment absent — une part de secret était nécessaire à la transmission de l'héritage ; comme si la prise en charge du legs par la descendance que nous incarnerions, interprètes, consistait essentiellement, et indéfiniment, à en éclaircir le sens, à en approfondir la signification, à en chercher l'intention, bref à déchiffrer ce que le Père a « voulu dire », nous dire, le cas échéant, à travers son don. S'il en était besoin, ces quelques mots tirés du *Coup de Dés...* pourraient constituer un autre passage exemplaire du mode sous lequel Mallarmé conçoit la transmission du sens — et sous lequel il semble avoir lui-même voulu assurer la pérennité de son œuvre :

legs en la disparition

à quelqu'un
ambigu (I, 374)

Dans le ciel de la page, cet énoncé fait constellation : il se compose de mots qui se disposent comme autant d'« astres ». Il appelle ainsi le « *de-sideratum* » du lecteur. Il l'appelle de manière ambiguë, par son ambiguïté même, en plaçant notamment un adjectif — et pas n'importe lequel : « ambigu » — en position de qualifier deux noms, « legs » et « quelqu'un ». Que le legs du texte mallarméen soit ambigu signifie

⁹⁵ Notons, au sujet de cette logique légative, que Mallarmé conçoit aussi le déploiement de la littérature dans le temps, son déroulement diachronique en une forme de généalogie non naturelle, sur le modèle d'un relais de « flambeau » : « Jusqu'ici et depuis longtemps, deux nations, l'Angleterre, la France, les seules, parallèlement ont montré la superstition d'une Littérature. L'une à l'autre tendant avec magnanimité le flambeau, ou le retirant et tout à tour éclaire l'influence ; mais c'est l'objet de ma constatation, moins cette alternative (expliquant un peu une présence, parmi vous, jusqu'à y parler ma langue) que, d'abord, la visée si spéciale d'une continuité dans les chefs-d'œuvre » (II, 63).

qu'il tire le principe même de sa transmission de son ambiguïté. Que son destinataire soit lui aussi ambigu, qu'il s'associe à la figure anonyme et impersonnelle de « quelqu'un », signifie que le legs revient à celui qui en assume la responsabilité, c'est-à-dire l'interprétation. Une telle responsabilité est assez exigeante (elle impose une « pratique » méthodique et presque rituelle du sens) pour opérer la discrimination entre ceux qui l'honorent de fait et tous ceux — virtuellement tout le monde — qui peuvent y prétendre de droit. Comme telle, l'adresse à la fois universalisante et singularisante qu'implique le texte de Mallarmé donne à penser la part active de tout héritage ; elle suggère l'idée qu'être adressé, être légataire, engage au premier titre soi-même en tant qu'interprète.

De fait, nous penchant sur *Les Dieux antiques*, ne nous adressons-nous pas à cette figure paternelle et fantomatique qu'est l'auteur pour lui demander de révéler son secret, une fois pour toutes ? *Allumés* par le désir irréprensible de découvrir l'origine ou le fin mot de l'« histoire » — frustrés par ce désir auquel l'élaboration et le destin de la mythologie comparée apparaissent si intimement liés —, ne formulons-nous pas ce constat en forme d'objurgation à l'adresse de Mallarmé : « Père, ne vois-tu pas que je brûle » — de savoir ?

APPENDICE : l'*Ode secrète* de Valéry (à Mallarmé)

[...] toute pensée de l'origine des choses n'est jamais qu'une rêverie de leur disposition actuelle, une manière de dégénérescence du réel, une variation sur ce qui est.

— Paul Valéry⁹⁶

Mais c'est l'abondance de ces faits, — pas autre chose au fond — qui répand pour le moment un vague extrême sur leur ensemble. Tout se touche, et on ne sait où s'arrêter.

— Ferdinand de Saussure⁹⁷

Dans la première partie de cette analyse, le témoignage de Paul Valéry a permis de caractériser la logique « initiatique » que met en jeu la pratique du texte mallarméen. Empreints d'un respect presque sacré, les termes dans lesquels Valéry évoquait l'œuvre de son aîné sont apparus très clairement comme ceux d'un disciple. Aussi avons-nous pu nous en servir pour faire ressortir la dimension imaginaire et transférentielle du rapport herméneutique qu'encourage le texte mallarméen. Nous nous tournerons de nouveau vers Valéry lorsqu'il s'agira, dans la prochaine partie, d'interroger plus précisément les modalités énonciatives qui confèrent la portée énigmatique, et de là l'efficace pragmatique, du jeu social et textuel de Mallarmé. Le Valéry que nous solliciterons alors se découvrira sous le jour d'un épigone qui est non seulement en mesure de témoigner de la puissance d'envoûtement du maître et de son œuvre, mais également — parce que sa posture est celle d'un véritable initié — de renseigner sur le « savoir » critique vers lequel fait signe sa révélation moderne.

⁹⁶ Paul Valéry, cité par Jacques Michon, *Mallarmé et Les Mots anglais*, *op. cit.*, p. 132, note 29.

⁹⁷ Ferdinand de Saussure, cité par Jean Starobinski, dans *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, p. 129.

Si l'héritage mallarméen de Valéry est bien connu, en revanche le lien filiatif qui se constitue dans cet héritage, et qui le conditionne dialectiquement, l'est moins. Or au-delà des marques d'admiration et de rivalité qu'on relève parfois et qu'on invoque de manière un peu conventionnelle pour expliquer l'attitude ambivalente, par certains côtés, du disciple vis-à-vis du maître, ce lien filiatif présente des particularités dignes d'attention. Il a ceci de très singulier qu'en plus d'impliquer du secret — au sens où nous venons de décrire le secret comme une composante de la Fiction et de la légation interprétative — il apparaît *impliqué* dans le secret, c'est-à-dire pris ou compromis dans une affaire secrète, dont quelques spécialistes ont relevé certains indices sans pouvoir en fournir une explication positive. Le plus étrange est que cette affaire concerne elle aussi la mythologie comparée et qu'elle semble en outre questionner le statut légal que recouvre la science de Müller dans le texte mallarméen. C'est pourquoi il est opportun de l'exposer dans le prolongement de notre analyse, dans le cadre d'un développement qui, à titre d'appendice, ne prétend pas *fermer* le dossier des *Dieux antiques*, mais seulement y *ajouter* encore ; là non plus il ne saurait être question de conclure, sinon sur le mode d'une prétérition de nature à faire rêver... L'intérêt de ces quelques considérations, en fait, est qu'elles rendent plus évident encore le constat qui s'impose au terme de l'analyse des *Dieux antiques* : ce constat moderne — auquel Saussure était arrivé en se perdant dans le jeu vertigineux de ses anagrammes, comme on sait, et qu'il cherchera à traduire, sur le versant « scientifique » de la linguistique, par sa théorie de l'arbitraire du signe — lie l'« abondance » des faits, le foisonnement virtuellement infini des possibilités interprétatives, au fait unique et premier qu'il n'y a « *pas autre chose au fond*⁹⁸ ».

⁹⁸ *Ibid.*, p. 129.

Le document au vu duquel la filiation Mallarmé-Valéry paraît s'envelopper de mystère est le poème l'*Ode secrète* que Valéry publia en 1920 :

Ode secrète

Chute superbe, fin si douce,
Oubli des lutttes, quel délice
Que d'étendre à même la mousse
Après la danse, le corps lisse !

Jamais une telle lueur
Que ces étincelles d'été
Sur un front semé de sueur
N'avait la victoire fêté !

Mais touché par le Crépuscule,
Ce grand corps qui fit tant de choses,
Qui dansait, qui rompit Hercule,
N'est plus qu'une masse de roses !

Dormez, sous les pas sidéraux,
Vainqueur lentement désuni,
Car l'Hydre inhérente au héros,
S'est éployée à l'infini...

Ô quel Taureau, quel Chien, quelle Ourse,
Quels objets de victoire énorme,
Quand elle entre aux temps sans ressource
L'âme impose à l'espace informe !

Fin suprême, étincellement,
Qui, par les monstres et les dieux,
Proclame universellement
Les grands actes qui sont aux Cieux⁹⁹ !

Le référent de ce poème étant énigmatique, on s'est tourné vers l'histoire pour l'expliquer. Ainsi, en s'inspirant du contexte de l'Armistice, on y a lu le repos d'un soldat après la bataille victorieuse. À défaut de trouver de véritables appuis dans le texte, les défenseurs de cette interprétation pouvaient s'autoriser du témoignage de Claude Valéry, qui déclarait que son père lui aurait lui-même dit « que l'*Ode secrète*

⁹⁹ *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1949, p. 106-107. Nous reprenons les principaux éléments documentaires exposés par Christian Do (*Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, op. cit., p. 94-99), bien que notre interprétation diffère sensiblement, là encore, de la sienne.

avait été écrite dans le contexte de l'immense détente de l'Armistice de 1918¹⁰⁰». Il y a cependant un problème : le seul élément qui motive cette interprétation, la référence à l'histoire, est infirmée par la plus récente datation du poème (dont il n'y a pas lieu de douter), qui en fait remonter l'origine en 1917, soit à une période antérieure à l'Armistice¹⁰¹. De Paul ou de Claude, du père ou du fils, quelqu'un aurait donc dit faux, avec l'intention apparente de confondre la critique et de compliquer l'histoire littéraire. La prise en considération de l'ensemble des enjeux symboliques de l'*Ode secrète* laisse croire que le « mensonge » serait attribuable à Valéry père¹⁰². Mais sans doute n'est-il pas indifférent que cette affaire appelle la participation du fils et qu'elle se noue d'emblée comme un *secret de famille*. De fait, si le présent poème est une adresse de Valéry à son maître Mallarmé, comme il faudra en faire l'hypothèse, le sacrifice ou la trahison du fils naturel (on pense à Isaac) constitue peut-être la condition nécessaire de son *salut*.

Pour le commentateur Christian Do, l'*Ode secrète* reflèterait fidèlement l'imaginaire mythologique et les principes linguistiques de la science de Müller. Elle représenterait de ce fait un emprunt thématique à l'œuvre de Mallarmé. Plus encore, quelque quarante ans avant les recherches de Gardner Davies sur le drame solaire, elle témoignerait la première de l'emprunt « non déclaré » de Mallarmé à la mythologie comparée. Là résiderait son importance critique. Les conclusions de l'analyse textuelle à laquelle procède Christian Do sont convaincantes :

¹⁰⁰ Cité par Christian Do, dans *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 94.

¹⁰² Rien ne permet de déterminer si Claude Valéry a été la dupe ou le complice de ce « mensonge », selon l'expression de Christian Do (*ibid.*, p. 94). De même que rien n'interdit de supposer que Valéry père ait impliqué d'autres individus, avec ou sans leur consentement. Peut-être même s'est-il permis de mobiliser le concours du grand philosophe Alain, son commentateur, en lui affirmant un jour, visiblement moins pour dissiper le mystère de son poème que pour l'associer à la question la généalogie, qu'*Ode secrète* était une « espèce d'enfant naturel – de parents inconnus – d'où le titre » (cité par Christian Do, dans *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, p. 97, note 476).

Le poème va d'Hercule aux constellations, d'une personnification à une dé-personnification, et par là, par le biais de l'étymologie, aux racines exprimant la lumière : il permet par ce processus graduel de dé-personnalisation vers des antécédents solaires l'inversion de la propension de personnalisation primitive, de sorte que « les *personnages galants de la fable* ont été transformés en phénomènes naturels » comme le postulent les *Dieux antiques*¹⁰³.

Une telle lecture rend justice à la référence philologique de l'*Ode secrète* et, par extension, au substrat scientifique que mettent en jeu plus ou moins secrètement bon nombre de textes mallarméens. Du coup, elle permet de donner son plein sens à l'hypothèse qu'un autre commentateur, Hans Sorensen, avait formulée en 1944, en proposant de lire dans l'*Ode secrète* un « Tombeau de Mallarmé¹⁰⁴ », qui symboliserait la victoire de l'esprit créateur sur les contingences de l'existence. Valéry rendrait ainsi hommage à son maître, une vingtaine d'années après sa mort. Et il le ferait sous le motif de ce qui, sur son œuvre, a eu une portée si décisive, quoique imprécise. Selon Christian Do,

que cet hommage soit subreptice ou non, il ne peut que s'ensuivre qu'ici [dans *Ode secrète*], Valéry, secrètement a enfoui tout un pan difficilement accessible de la poésie mallarméenne : célébrer la mort du héros c'est célébrer l'essence (connue ou méconnue) de son œuvre, de sorte que, quarante ans avant les premières intuitions encore chancelantes de la critique, « Ode Secrète » constitue déjà un témoignage en forme d'hommage à la poétique de la philologie comparée¹⁰⁵[...].

S'il faut savoir gré aux différents commentateurs qui ont contribué au déchiffrement de ce mystérieux poème, et tout particulièrement à Christian Do pour la mise au jour de ses motifs philologiques, on peut cependant déplorer la tendance herméneutique qui les conduit tous à déconsidérer sa dimension énonciative (tendance au thématisme, autrement dit, à laquelle cédait aussi Bertrand Marchal dans son analyse des *Dieux antiques* et à laquelle nous avons jugé nécessaire d'opposer notre effort de lecture). Or que cet hommage soit « subreptice », cela ne saurait être

¹⁰³ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰⁴ Cité par Christian Do, dans *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 99.

accidentel — comme l'indique on ne peut plus clairement le titre du poème — ni négligeable — comme le suggère l'ensemble du jeu intertextuel dans lequel s'inscrivent *Les Dieux antiques*. C'est même d'abord par rapport à ce jeu intertextuel, semble-t-il, que le poème de Valéry acquiert sa résonance d'hommage. C'est dans la mesure où il répète le geste que Mallarmé donne l'impression de décrire dans *Les Dieux antiques*, celui d'un vol et d'une mise au secret de la flamme de la mythologie comparée, que le disciple semble désigner ce qu'il y a de plus singulier chez son maître, qu'il semble célébrer, non pas l'« essence » de son œuvre, comme l'affirme trop rapidement Christian Do, mais plutôt les procédés caractéristiques par lesquels cette œuvre en vient à remarquer le *dérobement* de l'essence. En d'autres mots, il semble qu'il y aille ici, non pas tant d'un hommage à la poétique de la mythologie comparée de Mallarmé que d'un hommage à la poétique du secret qui subvertit la « reprise » mallarméenne de la mythologie comparée.

À la fois hors du texte du maître, du point de vue matériel, et dans son prolongement, du point de vue symbolique, le poème du disciple ménagerait ainsi une nouvelle « *secret place* » où cacher, et perpétuer dans l'élément d'un mystère là aussi insoluble, le brandon de la mythologie comparée. Ce qu'il accuserait, du coup, c'est l'impression que le traitement mallarméen de la mythologie comparée cache quelque chose, qu'il signifie « *autre chose* » que ce qu'il laisse paraître. Si, en toute rigueur, on ne peut aller au-delà de cette impression pour affirmer positivement que ce traitement comporte non seulement du secret, mais *un* secret, non seulement du jeu, mais *un* jeu, force est d'avouer qu'il serait très tentant de reconnaître dans le poème de Valéry une façon de preuve venant corroborer rétrospectivement, si ce n'est dans son détail, du moins dans ses grandes articulations, ou plus simplement encore dans son intentionnalité d'acte délibéré, le montage fictionnel que nous avons

esquissé dans la configuration intertextuelle des *Dieux antiques*. Le lien symbolique que ce poème tisse entre le personnage de Mallarmé, la science müllérienne et le motif du secret, de fait, est assez troublant pour faire croire à une telle vérification. Et sans doute le geste énonciatif de Valéry a-t-il pour visée d'entretenir ironiquement le suspense, et de maintenir par là même le suspense de la vérité qu'*est* la Fiction. En tout cas, nul n'en disconviendra, il en a l'effet.

De cet hommage mystérieux, enfin, remarquons que le terme « ode » décrit très exactement la fonction d'adresse, de don et de salut. Le poème de Valéry se recommande avec d'autant plus d'insistance comme un salut au maître qu'il emprunte l'une des formes les plus emblématiques de l'œuvre de Mallarmé — une forme qu'on peut même associer, comme nous l'avons suggéré, à la structure élémentaire de sa poétique. En outre, en conjuguant expressément la forme de l'ode avec le motif du secret, le poème de Valéry extériorise les deux principales composantes de la logique imaginaire à caractère initiatique à laquelle obéit l'interprétation du texte mallarméen : il fait d'une certaine obscurité la condition de possibilité ou de réception du salut, l'épreuve par laquelle l'autre de la destination peut — ou ne peut pas, il y a risque — apparaître d'une manière singulière, comme différenciellement par rapport à tous ceux qui n'auront pas compris le texte et n'auront pas été en conséquence compris par lui. En l'occurrence, Valéry opère ce départage, donc le profilage imaginaire de l'autre, en écartant ses commentateurs, voire même son propre fils. Le scénario biblique du sacrifice d'Abraham nous rappelle en ce sens que le « rapport » du sujet avec l'Autre absolu, le Père symbolique, ne se soutient, encore que ce soit sous une dimension purement imaginaire, que de la trahison du lien de sang. Dans sa matérialité même de signifiant, sujette à plusieurs lectures anagrammatisantes, l'« ode » que le disciple

Valéry exhibe en tête de son poème laisse peut-être deviner ce que l'hommage à Dieu, au dieu ou au petit dieu que représente le maître — (*pro*) *deo* — doit comporter de tromperie — *dol* — pour prétendre atteindre à l'« authenticité ».

3. Mallarmé *bifrons* : le sujet de la révélation

J'ai vu le vide au fond de tous les noms divins,
Et c'est le vide aussi que je trouve en moi-même.

— Jean Lahor¹

Alors que Nietzsche maintenait jusqu'au bout l'interrogation sur celui qui parle, quitte en fin de compte à faire irruption lui-même, sujet parlant et interrogeant : *Ecce homo*, — Mallarmé ne cesse de s'effacer lui-même de son propre langage au point de ne plus vouloir y figurer qu'à titre d'exécuteur dans une pure cérémonie du Livre où le discours se composerait lui-même [...].

— Michel Foucault²

À la lumière des *Dieux antiques*, l'écriture de Mallarmé se laisse ressaisir, avec une certaine unité, comme une tentative vouée à l'articulation du divin et du langage, participant d'un projet poétique de production de l'immatériel. Sous ce motif, elle implique non seulement la réfutation des idéaux traditionnels de la religion et de la métaphysique, mais aussi leur perpétuation, dans la mesure précise où, les réduisant à des réalités de langage, Mallarmé les reconnaît par là même comme des réalités immortelles du désir. Les différentes figures de la transcendance apparaissent ici sous l'angle où elles apparaîtront chez un Bataille, notamment : éternisées par un langage qui les énonce et les dénonce interminablement, et qui suspend leur existence à la logique inchoative du désir. De fait, la révélation moderne de Mallarmé conduit tout autant à prendre acte de l'absence de fondement ontologique du réel que de l'étoffe linguistique de celui-ci. À travers la conceptualisation et la pratique de la Fiction, elle donne à penser une

¹ [Pseudonyme de Henri Cazalis], cité par René Lalou, dans *Histoire de la poésie française*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1963, p. 93.

² *Les Mots et les choses*, op. cit., p. 316.

conception matérialiste de l'être et de la réalité où sont reconnues l'antécédence et la prédominance de l'ordre symbolique.

Le sujet est le premier concerné — ou ébranlé — par cette révélation. Car constater « le vide au fond de tous les noms divins », comme le suggère un proche du poète — et un familier de la mythologie comparée —, c'est aussi trouver le vide au fond de soi-même. La leçon de la mythologie comparée fait retour, en le mettant en crise, sur le sujet de la connaissance, qui se découvre tout aussi vide, au plan ontologique, que les dieux de la fable. Sa portée critique emporte toutes les certitudes de naguère relatives aux idéaux, à la réalité et à soi-même. Elle les dénonce comme des croyances, c'est-à-dire des fictions nées du langage ; elle inquiète le bien-fondé de tout ce qui prétend être au-delà, en deçà ou à côté de la représentation. Celui qui se découvre sujet à la mythification et à la mystification du langage se découvre par là même *sujet du langage*. Pour autant qu'il se veut lucide, il ne peut plus ignorer les déterminations dont il est l'objet au plan symbolique ; il doit en rabattre : il n'est plus le petit dieu auquel il s'identifiait jusque-là, de manière consciente ou non. Il est lui aussi partie prenante de la Fiction.

L'œuvre de Mallarmé témoigne — sous des modalités là encore singulières — de cette critique de la subjectivité. La marque qui en est la plus caractéristique, paradoxalement, est son *impersonnalité*. Certes, le poète n'aura pas attendu la mythologie comparée pour se concevoir et s'énoncer sur un mode impersonnel, même si c'est à travers elle qu'il semble prendre toute la mesure du pouvoir déterminatif du langage. Les premiers essais sur *Hérodiade* manifestent déjà une conception radicalement déflationniste du sujet. On se souvient à cet effet que l'élaboration de la poétique de Mallarmé est solidaire des expériences dites « existentielles » ou « psychologiques » qui marquent son entrée en littérature dans la

deuxième partie des années 1860. Ces expériences marquent aussi, et plus fondamentalement, son entrée *dans le langage*, c'est-à-dire son passage — « initiatique » — à un niveau de conscience où il découvrira bientôt le monde dans sa réalité de Fiction. En 1867, au sortir de l'épisode qu'il décrit comme sa « lutte terrible » avec Dieu, le jeune Mallarmé affirme à un ami, qui n'est autre que Cazalis : « je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane, que tu as connu » (I, 714). La crise de la référence onto- et théologique à laquelle conduit sa dramatique expérience est également une crise de la référence subjective : elle frappe le moi d'un doute radical ; si elle ne le tue pas, comme elle le fait pour Dieu, elle le laisse à demi-mort, et ne lui laisse que le peu de réalité qu'il manifeste sous sa guise impersonnelle. Entre le sentiment subjectif d'impersonnalité qui est évoqué dans les lettres et l'auto-effacement qui est visé dans la forme poétique, sans doute n'y a-t-il pas passage d'un registre « existentiel » à un registre « esthétique », si tant est qu'une telle catégorisation soit pensable. Car l'élément impersonnel, chez Mallarmé, demeure toujours corrélatif à l'écriture, si bien que la crise dont il semble dériver est tout autant une crise d'écriture qu'une crise existentielle, ne serait-ce que parce que son évolution est indissociable du travail poétique (son moment décisif intervient d'ailleurs lors de la composition d'*Hérodiade*) et parce que sa structuration signifiante s'opère vraisemblablement dans l'après coup du récit épistolaire (qui brille ici, de fait, par la rigueur de sa mise en forme). Aussi l'impersonnalité mallarméenne est-elle, fondamentalement, dans sa genèse comme dans les innovations poétiques qu'elle détermine, un fait de langage, et ce qu'elle veut d'abord traduire, c'est une propriété du sujet du langage, c'est-à-dire d'un sujet qui se trouve (comme *im*-personnel, hétéronome) en même temps qu'il se perd (comme « Stéphane », moi imaginairement autonome) dans le procès ou la crise de l'écriture,

donc par référence directe à l'économie du désir et du signifiant. On ne saurait trop insister sur le fait que l'impersonnalité typique du sujet mallarméen — et plus encore : l'impersonnalité du sujet dont est typique le sujet mallarméen — dérive d'un certain rapport au langage, affiné par des expérimentations esthétiques et des acquisitions théoriques, qui révèle le pouvoir morphogène, structurant — *poétique*, au sens fort du terme — du symbole sur le réel.

Dans ces conditions, s'il y a lieu de parler de sujet, c'est par référence obligée au langage, comme fiction du langage. Hors du cadre de la représentation, le sujet n'a pas lieu — lieu d'être. La problématisation mallarméenne du *lieu* de l'événement poétique induit cette conception formelle de la subjectivité. En circonscrivant le sujet à l'intérieur d'un lieu qui se remarque expressément comme lieu de langage, Mallarmé en fait le corrélat d'un effet d'énonciation, d'un jeu de voix. Par là, il pose en des termes nouveaux — et radicalement modernes, pour peu qu'on sache les lire — la question de la *pertinence* du sujet, littéralement : de ce en vertu de quoi il touche ou ne touche pas à un sol solide, repose ou ne repose pas sur un fondement premier. Est-il certain que nous nous ancrions dans quelque chose de certain comme l'être ? Le jeu poétique de Mallarmé, mais aussi son jeu social, comme nous le verrons, en laissent douter. Ils semblent même s'organiser de manière à suggérer une critique de ce qui passe *normalement et naturellement* pour la réalité, et de ce qui la fait passer pour telle, à savoir le sens commun. Contre toute évidence, Mallarmé semble subtilement engager le procès de la réalité du moi, et avec lui du monde qu'il détermine ou qui le détermine. Il donne l'impression de suspendre le moi et de le tenir en apesanteur, dans la posture du sujet cartésien à l'instant — instant « athéologique³ », dirait Lévinas — où il n'a pas encore posé Dieu pour se fonder en

³ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Nijhoff, « Phaenomenologica », 1968, p. 25.

lui. Il le fait apparaître en cet état de *suspension* que nous avons associé phénoménologiquement au régime ontologique de la Fiction et que nous avons rapproché de l'univers représentationnel du théâtre.

Les contemporains de Mallarmé, y compris ceux qui le deviennent en le lisant, sont ainsi amenés à le « soupçon[er] de savoir qu'ils n'ont pas lieu » (I, 789). Ils sont conduits à lui supposer un « savoir » fondamental, car relatif à ce qu'ils sont... ou croient être. De ce qu'on peut en déduire, ce « savoir » est négatif : il semble faire signe vers une critique de la subjectivité similaire à celle de Nietzsche, qui dénonce, comme on sait, l'illusion métaphysique consistant à prendre pour vrai et naturel le *rôle* que nous impartissent les contingences institutionnelles, sociales et historiques. Or, au contraire du philosophe, comme le note Foucault, le poète ne fait pas « irruption lui-même, sujet parlant et interrogeant » ; il ne formule pas de critique explicite, n'affirme rien de manière claire et tranchée quant au vide ou au non-lieu ontologique du moi. Il témoigne certes d'une appréciation nouvelle de la subjectivité, fonction du langage, mais il n'en *dit* presque rien ; il se contente plutôt, là plus que nulle part ailleurs, de mi-dire, de signifier obliquement, de *suggérer*. En sorte qu'on peut seulement « soupçonner » qu'il en « sait » long *sur le sujet*. C'est pourquoi on ne peut référer à son « savoir » qu'avec précaution, en l'encadrant de guillemets. C'est pourquoi aussi on est irrésistiblement amené à le questionner, à le prier d'en révéler davantage et à le poser finalement en objet de désir.

Hors de tout souci polémique — mais en tâchant toutefois de déterminer les raisons pour lesquelles l'œuvre et le nom de Mallarmé en sont venus très tôt, du vivant même de l'auteur, à susciter des réactions passionnelles, tant d'admiration que de détestation —, nous ferons cette hypothèse : si le poète semble avoir soin de ne pas dénoncer explicitement la vacuité du moi, d'en révéler de but en blanc la

facticité, à l'exemple d'un Nietzsche, c'est parce que son jeu littéraire et social appelle lui aussi l'assomption d'un rôle bien défini, et parce qu'il concourt même en dernière instance au « montage » et à la consolidation d'une fiction autobiographique singulière, telle à favoriser l'inscription et la mythification glorieuse du nom « Mallarmé » dans le texte de l'histoire ; en d'autres mots, si le poète semble soucieux de ne pas confesser trop ouvertement le vide qu'il a trouvé au fond de lui-même en s'adonnant à ses recherches linguistiques, à l'exemple d'un Cazalis, c'est parce que son dire et son geste visent stratégiquement à la fétichisation de son moi-personnage, fétichisation qui est au principe d'une logique de légation institutionnelle.

Que Mallarmé s'associe à un personnage, les nombreux témoignages signés par la main de ses disciples confits en admiration, qui le dépeignent en penseur de l'absolu, en alchimiste du langage ou en Sphinx, le démontrent facilement, au même titre d'ailleurs que les témoignages de ses détracteurs qui le ridiculisent sous les qualifications d'imposteur ou d'auteur sibyllin. Ces dénominations, et les autres de même nature, sont très révélatrices. Elles s'avèrent complémentaires, les unes et les autres décrivant les deux faces, positive et négative, d'un même type de personnage. Et pas n'importe lequel : celui qui se définit et qu'on peut reconnaître, avec la pensée lacanienne, au lieu fantasmatique du sujet supposé savoir. Force est d'admettre, en effet, que Mallarmé apparaît sur la scène et dans l'histoire de la littérature comme un personnage singulier à qui on prête, au moins tacitement, un « savoir » ou une prétention de « savoir » hors du commun, qui passe l'intelligence commune. Il apparaît dans le rôle de quelqu'un qui « sait » ou qui prétend « savoir », mais qui semble en même temps réserver son « savoir », le tenir dans la réserve d'un certain secret, le renvoyer à « *autre chose* » de jamais tout à fait déterminable. C'est ainsi

que Mallarmé attire la spéculation et la passion, la passion spéculative de l'interprétation dont témoignent l'histoire mouvementée et la sociologie polarisée de la réception de son œuvre. Qu'on le vénère ou qu'on l'abhorre, on lui est rarement indifférent, car la propriété de son personnage est précisément d'exacerber le désir.

Certes, une chose est de constater que Mallarmé s'associe à un tel personnage et une autre de postuler qu'il s'est voulu ainsi. Loin de toute considération psychologue comme de tout sentiment de piété herméneutique vis-à-vis du désintéressement présumé de l'auteur, on peut relever certains traits relatifs à sa posture textuelle et sociale qui invitent à penser qu'il ait bel et bien contribué à sa mythification. Précisons tout de suite, pour désamorcer ce que cette hypothèse peut présenter à première vue de trop scandaleux, que la part d'autopromotion impliquée dans un tel projet n'est pas le fait d'un battage publicitaire. Non ; c'est bien *connu* : Mallarmé est la discrétion même, il est l'homme du secret. Sur la scène de son texte comme sur celle de son existence, il choisit le profil bas ; il est le poète même de l'absence, du retrait, de la « disparition élocutoire ». Nul plus que lui ne semble réagir aussi radicalement à l'égotisme de ses prédécesseurs romantiques et tendre avec autant de détermination à l'effacement de sa subjectivité. Or la mythification de Mallarmé, la glorification du nom « Mallarmé », n'est pas contradictoire avec son *ethos* marqué par le secret. Elle y est au contraire liée : elle ne procède pas d'une exposition frontale et à la limite impudente du personnage, mais de sa dissimulation au moins partielle. En effet, c'est par un jeu bien mesuré de voilement et dévoilement que le poète atteint à un certain effet publicitaire ; c'est par un dispositif bien réglé de fuite et de feinte qu'il suscite l'attention, qu'il en vient à scintiller dans le ciel de la page ou dans l'horizon public avec l'intensité et l'étrangeté d'un météore. En se présentant lui-même comme l'index d'un certain

mystère, il exploite au plus grand bénéfice de sa légation institutionnelle les ressources du secret⁴. Incidemment, il invite là encore à penser la Fiction, et plus spécifiquement la fiction auto- ou biographique, par rapport à la structure de renvoi et de transmission qui est commune au secret et au désir.

Le paradoxe de Mallarmé, le paradoxe qui fait de sa signature anonyme un signe très distinctif, est bien qu'en essayant de s'effacer il en vient à se typifier, à prendre une allure et une stature mythiques, dignes d'un moderne Ulysse affirmant : « Je suis Personne » (ou « C'est moi Personne », « *Ουτις εμοι γ' ονομ' εστ'* »). Son paradoxe est bien qu'en essayant de rejoindre l'état ou le lieu du sujet nul, absent, il s'assimile par le fait même à un sujet absolu — au sujet absolu. À travers sa tentative de « disparition élocutoire », le poète ne formule pas seulement une critique implicite de la subjectivité, il ne véhicule pas seulement une conception déflationniste du sujet, il produit une voix impersonnelle qui peut tout aussi bien être entendue comme la *voix de l'Autre*. Chez Mallarmé, la voix impersonnelle est tout autant l'écho fictionnel du sujet nul que du sujet absolu. C'est la voix avec laquelle on croit entendre l'Autre parler et par laquelle on croit le « reconnaître » en tant qu'Autre, en tant qu'extraordinaire, en tant qu'incommensurable avec la réalité. C'est, selon l'expression de Maurice Blanchot, une « voix venue d'ailleurs⁵ », d'un ailleurs qui est aussi bien le non-lieu de la pure Absence que le Lieu fantasmatique de la pure Présence. Le discours ancien du dieu et, dans une certaine mesure, le discours moderne de la science s'inscrivent dans la tessiture de cette voix. Ils passent pour impersonnels, comme si, justement, ils ne passaient dans aucun sujet d'énonciation en particulier, comme s'ils étaient au-delà ou en deçà de tout sujet.

⁴ On peut considérer comme un indice de son intérêt pour les questions d'ordre institutionnel et de son désir de faire date, sinon école, le fait que Mallarmé est le dédicataire du célèbre texte de Villiers, *La Machine à gloire* (cf. *Contes cruels*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983, p. 99-118).

⁵ Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2002.

Leur prétention au savoir, et donc le « fondement » de leur autorité, se soutient dans ce dire aux résonances impersonnelles et hiératiques. Il est remarquable qu'elle ne soit pas d'abord un fait de contenu, mais un effet de voix, qu'elle dépende plus d'une *forme* d'énonciation, d'un ton et d'une scansion, que du *fond* de quelque énoncé.

Il semble que Mallarmé ait pris acte de ce fait. Suggérant et divagant, son discours réintroduit dans le contexte de la modernité quelque chose de divin et d'oraculaire, tout en laissant suspecter, à l'inverse, ce que les révélations divines et oraculaires de toutes les époques et de toutes les cultures doivent à la puissance perlocutoire des machinations verbales telles la suggestion et la divagation. Qu'il y vise expressément ou non, ce discours génère une prétention de « savoir » similaire à celle de la parole inspirée. Il impose à ce titre le même type d'autorité et appelle le même type de croyance. En même temps qu'il se révèle exemplaire du sujet de la non-maîtrise — de ce sujet moderne qui se définit symboliquement par opposition à l'énonciateur hugolien et à la « direction personnelle enthousiaste de la phrase » (II, 211) —, le discours mallarméen dénote une conception hyperbolique du sujet qu'on pourrait rattacher à une « super-maîtrise », tant il donne l'impression de transcender et de dominer les conditions normales de la représentation. Un tel sujet est à la fois (presque) rien et (presque) tout. C'est comme tel qu'il s'assimile à l'Autre, à l'Irreprésentable qui soutient la représentation. C'est comme tel qu'il se rapproche de ce personnage sans visage auquel le poète semble lui-même faire allusion par la périphrase la « Figure que Nul n'est » (II, 157). Peut-être n'y a-t-il pas d'expression plus suggestive pour décrire le caractère duel du personnage ou du rôle auquel tend à s'identifier le sujet mallarméen, en tendant à se confondre avec le sujet supposé savoir. Elle aide d'emblée à comprendre le mode de lisibilité ambigu en vertu duquel on peut aussi bien reconnaître dans ce sujet un montage qu'un

démontage de la fiction identitaire, une incarnation achevée qu'une critique radicale du moi. Nous serons conduit en effet à juger comment, à travers son jeu textuel et social, le poète se pose de sorte à satisfaire simultanément l'exigence de la fiction identitaire *et* l'exigence de la critique de cette fiction ; autrement dit, nous verrons comment il en arrive à s'avancer sur la scène de la représentation en adhérant à un rôle, mais à un rôle tel qu'il fournit en lui-même une dénonciation de l'idée de rôle et de personnage.

L'ambiguïté de ce jeu a ceci d'intéressant qu'elle trahit là encore le *pli* de la « révélation moderne » de Mallarmé, c'est-à-dire l'articulation formelle par laquelle elle vaut simultanément pour un voilement et un dévoilement. Du coup, l'ambiguïté de ce jeu reconduit à la dualité épistémique qui qualifie la posture du poète par rapport à l'illusion de la Fiction, « *il-lusio* » que commande le fait littéraire mais que condamne la conscience critique. S'il est vrai que le postulat du moi est dialectiquement lié à celui de la réalité, et que la critique de l'un implique celle de l'autre, alors il est logique que Mallarmé cherche à envelopper le vide substantiel du sujet d'un certain mystère, de la même manière et pour les mêmes raisons qu'il « prend le parti de garder le secret⁶ » sur le vide ontologique de la réalité. Non moins qu'une scène et un décor réalistes, le jeu de la littérature requiert des personnages crédibles. Faisant de nécessité vertu, Mallarmé ne se contente pas d'endosser un rôle quelconque, il se donne en quelque sorte le beau rôle, celui du sujet supposé savoir ; l'intérêt de son jeu semble de nouveau résider dans le fait qu'il tire un maximum de profit des contraintes structurelles dont il est l'objet. Pour lui, il s'agit tout autant d'adhérer à un rôle que de placer cette adhésion — la question ou le problème de cette adhésion — au cœur du jeu où elle en devient un élément de

⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 455.

suspense. On se rappellera à cet effet que Bourdieu, dans son analyse, soulève lui aussi la question du rôle ; très significativement, il conclut son argumentation en assimilant le poète à une certaine classe de personnages, celle des « grands initiés ». Par là, tout en dénonçant le caractère mystificateur de la stratégie de Mallarmé, il invite à penser, cette fois sans porter de jugement de valeur, le sens de la révélation moderne, et le sujet qu'elle met en jeu, par analogie à l'univers mystérieux et oraculaire d'une certaine Antiquité. Mais relisons d'abord le verdict du sociologue :

Prendre le parti de garder le secret sur le « mécanisme littéraire », ou de ne le dévoiler que sous la forme la plus strictement voilée, c'est préjuger que seuls quelques grands initiés sont capables de la lucidité héroïque et de la générosité décisive qui sont nécessaires pour affronter dans leur vérité les « impostures légitimes », comme dit Austin, et pour perpétuer, contre l'attente illusoire d'une garantie transcendante, la foi dans les valeurs auxquelles les grandes supercheries humanistes rendent au moins l'hommage de leur hypocrisie⁷.

Du fait de sa posture épistémique en porte-à-faux, Mallarmé est conditionné à adopter le rôle de « grand initié », bien qu'il n'y semble pas formellement contraint (le ton réprobateur de Bourdieu suppose en effet qu'il aurait pu en choisir un autre — lequel ? le sociologue ne le dit pas et il est très difficile de penser une forme de compromis sensiblement différente de celle-là). En conséquence, s'il apparaît dans le personnage de celui qui « sait » mais qui est tenu de garder son « savoir » un tant soit peu secret, c'est d'abord à cause de son rapport ambigu à l'illusion de la Fiction (biographique, en l'occurrence), qu'il est tout autant désireux de rendre crédible, en tant qu'écrivain, que de dénoncer en sous-main, en tant que penseur critique. En cela même, la qualification de « grand initié » — comme celles de grand prêtre, de mystagogue ou de *vates* dont on a pu l'affubler de façon plus ou moins équivalente au cours de l'histoire — n'est pas dépourvue de vérité : elle traduit un fait de structure. Et elle n'est peut-être pas aussi dépréciative qu'elle le laisse d'abord

⁷ *Ibid.*, p. 455.

paraître. Le poète semble même avoir trouvé de bonnes raisons pour nous encourager à l'employer à son endroit. Sous plus d'un aspect, sa manière de s'énoncer et de se présenter rappellent en effet les procédés langagiers et cérémoniels des maîtres de vérité de l'Antiquité gréco-romaine, de sorte qu'on semble bel et bien fondé de croire qu'il se soit pris au jeu auquel le prédestinait sa posture épistémique et qu'il l'ait fait tourner, par quelque tour de main secret, à son avantage.

Cette manière singulière de s'énoncer et de se présenter, on s'en doute, se caractérise par la dimension impersonnelle qui est plus généralement attribuable au sujet supposé savoir. On peut en préciser les modalités par référence à un motif particulier : l'*oracle*, qui s'impose de fait comme un paradigme herméneutique extrêmement fécond, à partir duquel on peut mettre en évidence ce qui, chez l'« homme » et le « personnage » Mallarmé (si tant est qu'on puisse les distinguer — c'est là tout le problème), semble *rejouer* quelque chose du dire et du geste sacrés de l'Antiquité. Plus qu'une simple analogie d'ordre impressionniste, plus qu'un effet de diction et d'apparaître semblablement mystérieux, c'est une parenté de forme qui unit le jeu de Mallarmé et celui de l'oracle. L'un et l'autre ont pour caractéristique d'engager un rapport *critique* à la transcendance, de *mettre en crise* la transcendance au moment même où ils cherchent à en réverbérer la voix. Et ce qu'ils « révèlent » tous deux, à travers leur tentative de révélation, ce n'est pas l'Autre, mais le problème herméneutique que l'Autre pose et sous la forme duquel il consent seulement à se poser. À l'extrémité de leur dire et de leur geste, et surtout à l'extrémité de la représentation où le dire cherche à se faire geste, à se tendre démonstrativement comme l'« ongle vieil » (I, 138) de la prêtresse, le sujet oraculaire et le sujet mallarméen *suggèrent* : ils font signe vers « *autre chose* ». Leur *modus operandi*, leur manière commune d'opérer, de faire *œuvre*, est la *suggestion*.

C'est d'ailleurs en pointant vers « *autre chose* » d'obscur et de mal défini, donc en étant à quelque degré ambigus, équivoques et énigmatiques, qu'ils engagent le désir, l'*avenir* du désir. Rapportée à ses conditions formelles, la puissance prédictive qu'on associe par définition à l'oracle traduit moins une propriété magique d'annoncer l'événement qu'elle ne trahit une certaine faculté qui est sienne d'orienter le dire vers l'avenir en le rendant désirable, c'est-à-dire en favorisant sa reprise et sa légation dans l'interprétation. Cette faculté divinatoire est non seulement ancienne, oraculaire, mais moderne, et très spécifiquement mallarméenne : aussi est-il intéressant d'en analyser les mécanismes formels et les implications pragmatiques dans le jeu verbal et social de Mallarmé, en regard de la stratégie de légation autobiographique qu'elle permet d'articuler.

En résumé, l'objectif que nous poursuivons ici est de présenter la « révélation moderne » de Mallarmé sous l'angle — auquel renvoie le sens objectif du génitif — où ce qu'elle met d'abord en jeu, c'est Mallarmé, où ce qu'elle éclaire, c'est la posture paradoxale et caractéristique d'un sujet qui trouve simultanément à apparaître et disparaître, à s'exposer et se dérober, à s'absolutiser sous la figure d'un « grand initié » et à s'effacer presque complètement devant le spectre de l'Autre. Sur la première face de ce personnage *bifrons*, nous lisons l'inscription d'une conception critique et démystifiante de la subjectivité à laquelle la modernité semble devoir beaucoup ; sur son autre face, nous reconnaitrons l'inscription d'un mythe et d'une mystification d'auteur dont semblent pour leur part largement tributaires la construction et la perpétuation de la *persona* de Mallarmé à travers la modernité, la « création continue », comme dirait Descartes, de sa fiction biographique jusqu'à nous.

3.1 Subjectivité et écriture : *point de fuite*

Il faut cette fuite — en soi ; on put encore : mais, soi, déjà ne devient-il pas loin, pour se retirer ?

— Stéphane Mallarmé (II, 57)

Il aura occupé tour à tour toutes les positions possibles quant au langage, toutes les fonctions de Jakobson. Poète, journaliste, épistolier, pédagogue, orateur, comédien, etc. Comme s'il cherchait à les réunir en une seule, ou bien au contraire à les user, à les abolir une à une.

— Daniel Oster^s

Par le jeu caractérisé, presque caricatural, de ses feintes et de ses fuites, le texte de Mallarmé pose la question du sujet : si le sujet est le fait du langage, s'il en dérive comme son effet ou son produit, peut-il être « autrement qu'hallucination éparse d'agonie » (I, 383) ? Peut-il apparaître autrement que sous la guise d'un fantôme disséminant son peu de réalité à travers ce qui l'authentifie tout en le différenciant, le dédoublant et le redoublant ? Si le sujet fait question, s'il s'énonce désormais sous la forme d'une question, c'est qu'il ne va plus de soi : on ne peut plus parler de lui comme d'une thèse, d'un sujet sûr et certain, *hupokeimenon* ; on ne peut plus parler *sur* lui, depuis le surplomb d'un point de vue ou d'un *lieu* de parole transcendant, car la mise en question du sujet insinue un doute quant à *qui parle* dans l'ensemble du discours, y compris dans le métadiscours. Le texte de Mallarmé généralise si bien ce doute, ébranle si bien les dispositifs d'énonciation — c'est-à-dire les fondements mêmes du sujet, dès lors que le sujet est comptable de (ce) qui s'énonce — qu'avec lui tout le monde du discours ou tout le monde en tant que discours semble se suspendre dans l'apesanteur — ou la « suspension fatidique » (II,

^s *La Gloire*, Paris, P.O.L., 1997, p. 144.

87) — de la Fiction. En ce sens, Michel Foucault a raison d'affirmer que le « nom de Mallarmé ne se réfère pas de la même façon aux thèmes anglais, aux traductions d'Edgar Poe, aux poèmes, ou aux réponses à des enquêtes⁹ ». Mais sous réserve de préciser que ce nom paraît tout aussi impropre à se référer de la même façon à l'un ou l'autre de ces discours pris individuellement, tant il est vrai qu'à l'intérieur de chacun d'eux les lieux d'énonciation semblent se diviser et se multiplier en une constellation de *voix* autres, quand ils ne tendent pas à s'effacer indistinctement sous le *voile* anonyme de l'Autre, le langage.

Multiplié ou effacé, le sujet mallarméen ne saurait s'énoncer ni avoir lieu proprement, et c'est bien en cela que nous devons le considérer, dans un premier temps, comme exemplaire du sujet moderne, en phase avec son mouvement de dérobement. Il se présente ainsi dans le corps du poème, ou plutôt à la bordure de son cadre. Par opposition à l'énonciateur romantique, autour de qui s'organise l'économie du poème, l'énonciateur mallarméen donne l'impression de se tenir le plus possible à l'écart de la représentation, au degré zéro de la présence subjective où il ne paraît plus être que l'ombre de lui-même. Il semble céder la cimaise au monde des objets (ce qui explique, entre autres facteurs, l'aspect *objectif* de certains poèmes) et avoir pour seul souci de se présenter tout juste assez pour suggérer son effacement, et sa détermination à disparaître, en « maître » déchu mais orgueilleux, dans les eaux oubliées de quelque fleuve ou de quelque naufrage. Ce n'est pas sans ironie que, réduisant au minimum les marques de sa présence textuelle, Mallarmé anticipe et déjoue le réflexe herméneutique incitant le lecteur à interpréter le poème sur la base de son référent subjectif ou par conformité au sens qu'indique, dans l'« ancien souffle lyrique » par exemple, la « respiration » du poète (II, 211). Ce

⁹ Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969, p. 35.

n'est pas non plus sans un certain cynisme qu'il peut juger, pour en rire, du degré d'achèvement ou d'inachèvement de son « suicide » littéral, car, aussi longtemps qu'il y a du langage, fût-ce pour « ne tendre royal que [son] absent tombeau », il n'y disparaît jamais tout à fait : de poème en poème, l'agonie lucide de son écriture *désespérée* témoigne d'abord et avant tout de l'impossibilité de sa « disparition élocutoire » (II, 211). Le spectacle du soleil ayant « fui » dans l'horizon du soir, pour mieux revenir s'allumer et s'éteindre le jour suivant, et ainsi de suite, pour la suite du monde, rappelle la disparition faussement « victorieuse » du poète mallarméen en son texte :

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête !
Ô rire si là-bas une pourpre s'apprête
À ne tendre royal que mon absent tombeau. (I, 37)

Ne cédant pas plus à l'illusion du lyrisme qu'à celle de la science, au souffle vivifiant du vers qu'à la prise mortifère du concept, l'écriture de Mallarmé donne peut-être à voir le sujet selon le régime mixte de vérité où il trouve le plus fidèlement à se figurer, dans cet entre-deux de l'être et du néant, de la vie et de la mort, du jour et de la nuit, où il apparaît comme *fantomal*. Ce qui s'y énonce du sujet émerge en un mouvement irréalisé de fuite, à mi-chemin de la présence et de l'absence, « en moments de *fading*, liés à ce battement en éclipse de ce qui n'apparaît que pour disparaître¹⁰», à l'image du légendaire et du très exemplaire Hamlet, « étranger à tous lieux où il poind » (II, 169). Aussi les personnages que met en scène l'écriture de Mallarmé se caractérisent-ils par leur « spectralité » ; leur profil est incertain, à l'égal de leur « existence » fictionnelle. Ils semblent si « néantisés de l'intérieur » qu'ils

¹⁰ Anonyme, « Le clivage du sujet et son identification », *Scilicet*, 2/3, 1970, p. 111. Prenons d'emblée acte de la parenté qui existe entre la « disparition élocutoire » du sujet mallarméen et l'« *aphanisis* » du sujet que décrit la théorie lacanienne (cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 241-255).

imposent de se demander si, historiquement, après eux, on pourra « faire autrement que de feindre de croire à la plénitude du sujet¹¹ ». À preuve, la Nourrice s'exclame-t-elle devant l'apparition d'Hérodiade : « Tu vis ! », c'est pour aussitôt donner voix au doute qui suspend cet acte thétique spontané dans le régime indécidable de la Fiction :

ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ? (I, 17)

Liée naturellement aux figures du double et du fantôme, l'ombre est toute désignée à l'évocation du sujet tel que Mallarmé le conçoit : intrinsèquement divisé. La distance qui sépare le sujet de *lui-même* est comparable à la distance qui sépare le corps de son ombre ; elle est tout aussi infranchissable. Le poète insiste sur cette distance à soi comme sur une vérité d'écriture, de l'écriture. Au mieux, jetant un regard rétrospectif sur sa vie, il peut se féliciter d'avoir été « suffisamment » « fidèle » à lui-même (II, 672). Il ne peut guère affirmer plus, car il sait « ce que c'est qu'écrire » :

[...] une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont gît le sens au mystère du cœur.
Qui l'accomplit, intégralement, se retranche. (II, 23)

L'*acte* du discours introduit l'espace irrétractable entre le dire et le dit, le clivage linguistique et ontologique entre soi et soi. Qui l'accomplit intégralement se « re-tranche » ; ou alors : qui l'accomplit se « re-tranche » intégralement — de quelque côté que porte la détermination adverbiale (l'énoncé la suspend entre l'un et l'autre), il y a du reste. On ne sort pas indemne, si tant est qu'on puisse en sortir, de l'écriture. *Qui* l'accomplit (l'énoncé reste encore là indéfini, préférant le pronom relatif, moins

¹¹ « Mallarmé », dans *Dictionnaire de la littérature française et francophone*, Jacques Demougin (éd.), Paris, Larousse, « Références », 1984, p. 867.

substantialisant, au pronom personnel auquel on se serait attendu), du *coup*, sur le coup de cette *syncope*, se divise. Écrire est une opération qui divise le moi, une « pratique sacrificielle¹² » dont résulte le « qui » auquel l'énoncé de Mallarmé associe, de manière très significative, le sujet comme instance du discours, c'est-à-dire, aussi bien, comme moi blessé, entamé, tranché, par le trait, *litura*, de la lettre. Écrire est aussi une « jalouse pratique » en ce que son sujet y est tout tourné, non pas *sur* lui-même, en position de maîtrise apparente, mais *vers* lui-même, *vers* cette part autre, fuyante et pourtant constitutive de son ipséité. C'est pourquoi Mallarmé peut reconnaître dans l'écriture une forme de *perversité*, qu'il n'hésite d'ailleurs pas à revendiquer, en bon « histrion de lui-même », à la fois pour amuser son lecteur à ses propres dépens et pour lui signifier ce qu'il *est* vraiment — ou, plus exactement, ce qu'il *devient*, là-bas, au devant de lui-même, sur la scène où il « fuit » :

Monsieur Mallarmé. Le pervers
À nous fuir, par les bois, s'acharne ;
Ô Poste, suis sa trace vers
Valvins, par Avon Seine-et-Marne. (I, 273)

Le poète Mallarmé destine la dernière pièce de ses quatrains postaux au « Monsieur » qu'« ordinairement » il « paraît » (II, 242) (à ce même « Monsieur qui reste en l'écrivant », malgré que la « Littérature consiste à [le] supprimer » [II, 77]). Il destine son quatrain à *lui-même*, pourrait-on dire si la circularité de son geste autodédicatoire n'avait précisément pour effet de surdéterminer, non pas l'adéquation de soi à soi, mais au contraire l'écart à soi que l'écriture consomme et

¹² Monic Robillard, *Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*, op. cit., p. 13. La valeur exécutoire que Mallarmé accorde à l'écriture, dans la mesure précise où il y reconnaît un « acte » qui demande à être « accompli », est reconnaissable à de nombreux signes dans son œuvre. Qu'on pense seulement à la décollation de saint Jean, évoquée comme une « rupture franche » qui « refoule ou tranche / Les anciens désaccords / Avec le corps » (I, 148, nous soulignons). Il n'est pas inintéressant de noter, pour la suite de l'argumentation, que cette conception sacrificielle de l'écriture trahit d'autant plus clairement une forme de castration qu'elle se traduit, dans le texte de Mallarmé, par une altération de la voix.

nie tout à la fois. Pervers mais lucide, Mallarmé avoue sa faute ; il confesse à sa manière le défaut d'être au vu duquel il ne sera jamais tout à fait présent à lui-même, intégral, complet : il se donne à lire, mais fuyant « par les bois ». Sa fuite reconduit à des bois dont il fait aussi, significativement, dans sa poésie, des flûtes de Pan, flûte du désir et flûte de la fugue par la fiction : « instrument des fuites, ô maligne, Syrinx » (I, 24¹³). Rusé, le poète s'acharne à fuir vers un ailleurs qui a pour nom Valvins, mais, comme le suggère le flux libidinal qui innerve tout son quatrain et lui induit sa sensualité faunesque, on le chercherait sans doute en vain dans ce *val-vain*, en ce que la « trace » y annonce phonétiquement un *castre*, lieu symbolique de son *a-charnement*, *val* qui restera *vain*, *scène* qui restera creuse, même si sa topographie présente de loin les attraits de quelque relief, à s'inscrire dans les *sinuosités* de la route départementale d'Avon Seine-et-Marne. Mallarmé ? Il est caché parmi les bois, Mallarmé, là où l'œil du lecteur, « œil trouant les joncs, dard[e] chaque encolure » (I, 24), inspecte chaque échancrure de son texte, à la recherche de sa *substance*, qui s'y dissimule en s'y disséminant... La fuite du poète est d'autant plus ironique et signifiante, en l'occurrence, qu'elle passe par Valvins, mais ne s'y arrête pas. Le jeu de la lettre la prolonge dans un ailleurs indéfinissable et vient ainsi compromettre la représentation idéalisante d'un lieu qu'une certaine critique aime à regarder comme le dernier « retranchement » du poète et qu'on tend souvent à considérer comme le sanctuaire champêtre de son « authenticité ». Sans doute frustrée par le peu de prise biographique que donnent les *Poésies*, cette critique restera toujours tentée de « trouser » le mur de toile de la représentation sociale de Mallarmé pour y surprendre sa nature « vraie » ou sa vérité « naturelle ». Ce faisant, lors même qu'elle croit en briser l'illusion, elle semble donner tête première dans le panneau — le

¹³ Comme Bertrand Marchal le rappelle dans sa notice, « Syrinx, ou flûte de Pan, du nom d'une nymphe changée en roseau pour échapper aux ardeurs de Pan, qui en fit une flûte, est doublement l'instrument des fuites » (I, 1170).

« *val-vain* » — de la fiction biographique mallarméenne. Son erreur est plus largement celle du sens commun, qui oppose l'artificialité du « monde » à la virginité de la nature. C'est celle-là même qui induit le vacancier à fuir « autre part », au bois ou au fleuve, avec l'espoir de fuir l'univers de la représentation :

Fuir ce monde ? on en est ; pour la nature ? Comme on la traverse à toute vapeur, dans sa réalité extérieure, avec ses paysages, ses lieues, pour arriver autre part : moderne image de son insuffisance pour nous ! Oui, si les plaisirs connus sous les lambris ayant cédé leur saison à des jeux du grand air : courses au bois et régates sur le fleuve, vous quittez encore et le bois et le fleuve, avides de reposer tout fait vos yeux dans l'oubli causé par un horizon vaste et nu ; n'est-ce pas, certes, pour trouver là une nouveauté de regard habile à goûter le paradoxe de toilettes ingénues et savantes, que l'Océan, au bas, brode de son écume ? (II, 499)

Au plan thématique, remarquons enfin que les tentatives d'évasion du poète font aussi bien flèche vers l'Art (« Je fuis et je m'accroche à toutes les croisées / D'où l'on tourne l'épaule à la vie » [I, 9]) que vers la réalité, en sens inverse donc (« J'ai, Muse, — moi, ton pitre, — enjambé la fenêtre / Et fui notre baraque » [I, 128]). Elles se décrivent presque toujours — et elles sont en cela encore très symptomatiques de la structure du désir et du fantasme — par rapport à la perspective de quelque fenêtre, de même qu'elles trouvent souvent à buter, dans un sens ou dans l'autre, sur la résistance de quelque vitre. « Fuir ! là-bas fuir ! » (I, 15) : le poète mallarméen s'y essaie tantôt verticalement, tantôt horizontalement¹⁴. Mais, pour achopper et rester à l'état de désirs irréalisés, d'hypothèses ou de fantasmes, ses tentatives ont pour principal effet d'attiser chez lui une « révolte inutile et perverse » (I, 15).

Les fuites du poète sont donc des faux-fuyants : elles ne reconduisent jamais qu'au lieu du langage, dans lequel il se découvre prisonnier, à l'égal du cygne qui, dans « ce lac dur oublié que hante sous le givre », se fige en le « transparent glacier des vols qui n'ont pas fui » :

¹⁴ Cf. Éric Benoit, *Les Poésies de Mallarmé*, op. cit., p. 71-72.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne. (I, 36-37)

« Fantôme », c'est bien comme tel qu'apparaît ou disparaît la figure du poète mallarméen : suspendue entre présence et absence, vie et mort, dans la « blanche agonie » de la page. Ce fantôme n'habite ni déserte proprement la scène du langage : il la hante. Comique ou tragique, son « exil » demeure — c'est son *lieu* — « immobilisé » dans l'espace virtuel d'une fiction que nul « coup d'aile ivre » ne peut « déchirer » pour ouvrir au réel. Le cygne figé au sol de Mallarmé ne fait pas qu'allégoriser la condition du poète, à la manière de l'albatros de Baudelaire. Il imprime en plus (et ce *plus* trahit assez bien l'« excès irréductible », chez Mallarmé, « du syntaxique sur le sémantique¹⁵») une certaine empreinte, un certain *seing* ou *signature* où se reconnaît là encore le poète, non pas en tant que figure, cette fois, mais en tant que sujet de l'écriture. La dernière occurrence du mot le laisse penser : à la toute fin du sonnet, en cet espace tout désigné à un éventuel *cygne-à-terre*, là où il est grammaticalement redondant et immotivé, « inutile » en somme, comme tout paraphe, le « cygne » se rehausse d'une majuscule ; il devient le « Cygne ». Si le nom de l'oiseau sert ainsi de signature, c'est d'une signature paradoxalement impersonnelle, qui a pour référent le « fantôme » apposé en début de tercet. Mais il n'y a pas lieu de s'en étonner : pour Mallarmé, tout signataire, tout sujet de l'écriture, et lui-même au premier chef, présente des allures de fantôme. On ne se consigne jamais, en substance, dans l'écrit ; au contraire, dans une certaine mesure, on s'y perd, on y perd l'illusion de sa consistance et s'apparaît comme quelconque, fantomal, séparé de soi-même — « re-tranché ». Ce qu'on y découvre, pour peu

¹⁵ Jacques Derrida, *La Dissémination*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1972, p. 250.

qu'on soit prêt à s'éprouver hors des projections rassurantes de la croyance (et sans doute est-ce là la condition première pour accomplir « intégralement » l'acte d'écrire), c'est la *structure fictionnelle* de son identité : soi en tant qu'effet du signe, soi en tant qu'« éclat » du cygne. Effet ou éclat, ce par quoi le cygne / sujet a qualité d'apparaître, à défaut d'être pleinement, l'« assigne » à son « lieu » terrestre : « Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne ». Soulignons que le lieu auquel est assigné le sujet, en tant précisément que tout concourt ici à le spécifier comme sujet de l'écriture, à pointer sa signature sous la *plume* du « Cygne », n'est autre que le langage : c'est le langage qui tient le sujet prisonnier dans un régime d'immanence auquel correspond le mieux, chez Mallarmé, le terme de Fiction — sans lui donner la possibilité d'atteindre l'ailleurs qu'il fait mirer à l'horizon de son désir. En revanche, c'est aussi à travers le langage, à travers le maillage symbolique dont il nappe et structure la réalité brute et silencieuse des choses, que le « séjour » de l'homme peut advenir au sens, et même, moyennant l'intervention du poète, se « douer » d'« authenticité » (II, 657).

Le sujet / fantôme de Mallarmé hante ce lieu-là, le langage, et le mystère de son être ou de son apparaître problématique (la question que son vol ou sa fuite soulève chez le lecteur : « Qui est-ce ou qu'est-ce que c'est que ça ? ») est l'expression, encore métaphysique en ses termes, d'un mystère fondamental auquel l'écriture mallarméenne invite également à considérer sous un angle congruent avec la pensée contemporaine, à savoir comme le mystère du *lieu* auquel le sujet est assigné dans le langage et par le langage, donc comme le mystère de son lieu d'énonciation, d'inscription, de *définition*. Sous cet angle, le mystère de l'identité, le secret du propre, en vient à se décliner sous la forme de la question suivante : « Qui est-ce ou qu'est-ce qui parle dans le discours ? » ou, plus exactement, « D'où est-ce

que ça parle dans le discours ? ». Le problème pourrait être résumé par la contraction phonétique et syntaxique : « Qu'y suis-je ? »

Mallarmé cultive ce mystère, force cette question. De fait, le mystérieux, dans son œuvre, c'est bien que ça parle comme de soi-même, depuis des lieux ambigus, mal définis, en décalage par rapport à l'adresse affichée par le genre du discours ; c'est bien que ça s'y énonce d'une manière en quelque sorte impersonnelle, comme à travers la voix étrange d'un « on », ou encore à travers celles, étrangères, de plusieurs « je ». Et l'extraordinaire est bien que beaucoup d'écrits de Mallarmé, et non seulement ses pièces poétiques les plus notoirement associées à la catégorie de l'« impersonnel » (*Hérodiade*, *Un coup de Dés...*, le sonnet en « -yx », etc.), semblent s'organiser formellement de sorte à machiner cet effet fantomal, effet de hantise inquiétant et étrange, *(un)heimlich*, dirait Freud. À ce chapitre, l'un des lieux les plus riches en échos et en bruissements de toutes sortes, et les plus représentatifs du sujet mallarméen, est sans contredit *La Dernière Mode*. Assumant à lui seul tous les rôles impliqués par ce genre de publication (vouée aux artifices de la mondanité féminine de l'époque), l'auteur y est partout et nulle part à la fois ; à une exception près, où il apparaît furtivement sous sa véritable identité, il se cache sous les multiples masques que lui offrent les pseudonymes de ses chroniqueurs fantoches, lesquels figurent, à ce titre, autant de fantômes de lui-même, à travers qui il peut donner carrière à son « ivresse de renaître / Autre » (I, 8). L'exemplarité de *La Dernière Mode* ne réside pas tant dans telle ou telle particularité de ses *personae* susceptible de dénoter la personnalité réelle de l'écrivain (la prédilection de Marguerite de Ponty pour les chapeaux [II, 519] ou les curieuses interrogations d'Ix. sur les « choses funéraires » [II, 584], par exemple) que dans le jeu de ventriloquie généralisée à travers lequel son rédacteur omnipuissant se fait entendre

— ou ne se fait pas entendre. Ce qui a valeur d'exemple, ici, c'est la manière même dont Mallarmé évite d'apparaître ouvertement, de se manifester proprement, en son propre nom, depuis un lieu d'énonciation suffisamment précis et constant pour assurer la définition et la fixation — la propriété, en somme — de son identité¹⁶.

Par des moyens de suggestion différents, mais tous rapportables à un *jeu de voix*, c'est-à-dire à un jeu sur l'énonciation, le texte mallarméen conduit ainsi le lecteur à se poser la question de l'origine de la parole ou de l'écriture (« D'où ça parle / s'énonce ? »), et corrélativement du sujet (« Qui parle / s'énonce¹⁷? »). Relisons à titre d'exemple le premier quatrain de *Victorieusement fui...*, non pour revenir sur notre interprétation mais pour l'enrichir de nouvelles *virtualités* :

Victorieusement fui le suicide beau
Tison de gloire, sang par écume, or, tempête !
Ô rire si là-bas une pourpre s'apprête
À ne tendre royal que mon absent tombeau. (I, 37)

Est-il certain que ce soit le poète qui parle dans ce quatrain, comme nous l'avons supposé avec bon nombre de commentateurs ? N'est-ce pas plutôt le soleil, comme d'autres le soutiennent à la suite de Gardner Davies¹⁸? Si les deux lectures semblent

¹⁶ Comme nous le suggérerons en 3.2.2, la manière dont Mallarmé se décale de son lieu d'énonciation, pour frustrer des attentes que son propre discours travaille par ailleurs à susciter, semble qualifier l'ensemble de ses rapports épistolaires, et à plus forte raison les lettres où il est question du Livre — donc de l'*ailleurs* fantasmatique auquel le Livre a l'avantage de renvoyer. Et, sans doute, d'un point de vue plus général encore, cette propension à l'évitement constitue-t-elle un trait fondamental de son personnage social, dans la mesure où ce personnage se soutient, sous de nombreux aspects, du mystère qu'il suscite. La bibliographie destinée à l'édition Deman réfléchit exemplairement cette tendance : on peut y « sentir la nécessité de déjouer les trop vives attentes, le désir du poète de n'être jamais complètement là où on l'attend [...] » (Patrick Besnier, « Aux scoliastes futurs », dans *Romantisme. Les Poésies de Stéphane Mallarmé. « Une rose dans les ténèbres »*. Actes du colloque d'agrégation des 22 et 23 janvier 1999, José-Luis Diaz (éd.), Paris, SEDES, « Société des études romantiques », 1999, p. 110). De même, l'ironie dont Mallarmé use abondamment dans ses articles de journal et dans ses réponses aux enquêtes est très éloquente, si bien, en fait, qu'elle retrouve sous sa plume le sens étymologique qui l'apparente à l'origine à un procédé de *dissimulation*.

¹⁷ C'est ici que la théorie lacanienne paraît la plus proche du texte mallarméen, car, comme on sait, elle déduit le sujet (de l'inconscient) de la question « Qui parle ? » (Jacques Lacan, *Écrits*, vol. II, *op. cit.*, p. 159).

¹⁸ Gardner Davies, *Mallarmé et le drame solaire*, *op. cit.*, p. 209.

défendables, il est sans doute moins souhaitable de trancher dans le sens de l'une ou de l'autre que de constater comment le texte de Mallarmé semble là comme ailleurs s'orchestrer de façon à résister à toute lecture univoque, et comment il semble même trouver sens à faire résistance. L'ambiguïté du texte commande d'autant plus d'attention et de réserve, en l'occurrence, qu'elle se rapporte directement à l'instance d'énonciation, et soulève par là même la question du sujet. Elle semble en outre emblématique de la manière — elliptique ou éclipique — dont Mallarmé évoque le sujet ou s'évoque en tant que sujet à travers différents jeux de voix et jeux de mots, qui s'imposent comme autant d'« *é*(*qui*)vocations » où il se perd en s'appelant. Une chose paraît à tout le moins certaine : si, comme dans le présent cas, il est souvent difficile de déterminer le sujet de l'énonciation, et si le texte semble souvent se disposer pour en susciter la question, en revanche on comprend assez facilement, en général, que ce sujet est en un lieu, l'écriture, où il n'est pas tout à fait, où il est déjà un peu mort, perdu. C'est tout autant la vie que la mort qui « triomphent » dans la « voix étrange » du poème (I, 98), et c'est tout autant un acte d'existence que de décès que l'écriture mallarméenne enregistre. Le premier vers de *Victorieusement fui* le suggère admirablement, jusque dans l'occurrence pour le moins surprenante du participe passé « fui », qui n'est pas sans évoquer d'autres formes verbales morphologiquement apparentées, comme le « fut » de la troisième personne du passé simple du verbe être ou le « *fuit* » de la troisième personne du parfait de *esse*, en sorte que la fuite en avant du soleil ou du sujet conduit tout autant à l'avenir, à sa survie et à sa perpétuation à travers l'écriture, qu'à la perte irrémédiable de ce qu'il *fut* et ne sera plus.

Telle est, en somme, sous une première face du moins, la conception du sujet que Mallarmé invite à reconnaître. Si on est en droit de la qualifier de moderne, au

sens philosophique du mot, c'est qu'elle ressort du traitement d'un lieu référencé au langage, remarqué comme langage. On sait que le sujet cartésien, au moins indirectement, se révèle dépendant d'un tel lieu (d'ailleurs, sans doute est-ce à lui qu'il faut attribuer, dans l'histoire de la réflexion sur la subjectivité, l'introduction du lieu comme philosophème de première importance) : à bien le considérer, en effet, le *cogito* par lequel il pose son existence apparaît impensable sans sa dimension déictique. Descartes dit bien, dans les *Méditations* : « [...] cette proposition, *Je suis, j'existe*, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois dans mon esprit (*hoc pronuntiatum, Ego Sum, ego existo, quoties a me profertur, uel mente concipitur, necessario esse uerum*¹⁹) ». Ainsi, celui qui atteste son existence sur la base de cette proposition ne l'atteste qu'au moment et pour le moment où il l'énonce, qu'à l'instant et pour l'instant où il se dit : « *Je suis, j'existe* ». Son acte thétique est d'abord un acte de langage²⁰. Comme tel, le *cogito* n'est pas définitif ; il est fonction du lieu et de la temporalité de l'énonciation. Le

¹⁹ René Descartes, *Meditationes de prima philosophia. Méditations métaphysiques*, Paris, Vrin, 1970, p. 25. Nous soulignons.

²⁰ Cf. Jean-Luc Nancy, *Ego Sum*, Paris, Aubier Flammarion, « La philosophie en effet », 1979. Nancy utilise également l'expression « retranchement » pour traduire, en son effet élémentaire de parole, le sens du *cogito* des *Méditations* (cf. notamment *ibid.*, p. 126-127). Il a cependant soin de distancier ce qu'il entend sous cette expression de la « refente » lacanienne, en adoptant un point de vue plus radical encore que celui du psychanalyste, où le sujet « apparaît » comme *antécédent* à l'antécédence même de l'Autre : « Or la logique du retranchement obéit à de tout autres lois que celles d'une "refente du sujet" telle que Lacan la pose. Le principe de la différence tient à ceci : la refente survient au sujet lacanien de l'Autre, de la Loi du symbolique qui le constitue en le divisant. Ainsi se trouve identifié, comme "Autre" (ou, plus récemment comme "langue"), le véritable Sujet du sujet (la vérité), tandis que du même geste se trouve authentifié un discours qui maîtrise cette identité (celui de la psychanalyse). Mais en vérité, si j'ose dire, le sujet de "cogito" se retranche. Il n'est pas refendu, rien ne lui vient d'aucun autre (bien que sans doute, mais c'est une autre histoire, tout lui vienne d'autrui), et c'est au comble de son être-par-soi-et-pour-soi qu'il se retranche : lui-même s'exclut, s'excède, décide sa mêmeté, s'abrite aussi, et se défend, et se protège, et se coupe, c'est-à-dire à la fois se châtrer et se trahir, et s'effondre. Aucun discours ne peut maîtriser le rapport-à-soi de cette opération (ou de cet accident), puisque tout discours en procède. Aucune analyse ne peut s'adresser au *se* du "se retranche" sans que ce qui s'adresse là se retranche du coup. La question — posée à tout discours — est finalement de savoir ce qu'on privilégie dans le retranchement : le dispositif de protection, ou le risque de la perte » (*ibid.*, p. 124, note 21). De cette critique de la théorie lacanienne, dont il y aurait beaucoup à dire, notamment qu'elle confine au silence du corps, sinon au « corps parlant », on soulignera seulement ici qu'elle reprend l'accusation de prétention à la maîtrise que Nancy avait formulée dans *Le Titre de la lettre*, au terme de son analyse de *L'Instance de la lettre dans l'inconscient* (cf. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *Le Titre de la lettre. Une lecture de Lacan*, Paris, Galilée, « A la lettre », 1973).

sujet qui veut s'assurer de son existence doit s'en répéter la formule. Mais, en la matière, Mallarmé s'avère aussi moderne au sens tardif et littéraire du terme, et il est même permis de relever dans son texte des éléments annonciateurs de la postmodernité — pour autant, bien sûr, qu'on sache répondre à son invitation herméneutique et qu'on accepte de lui faire *dire* ce qu'il se contente habilement de *suggérer*. Du reste, s'il est redevable à Descartes, d'une manière plus ou moins consciente, à travers le lourd héritage philosophique qui lui échoit, c'est dans la mesure où il radicalise sa conception du sujet, où il la reprend dans un sens *critique* qui a pour effet, littéralement, de mettre le sujet *en crise*. L'énonciateur mallarméen ne fait pas que se trouver dans le langage, nous y avons insisté, il s'y perd aussi en tant que moi, sujet imaginativement autonome. Il s'y atteste comme présent et absent à la fois, comme fantomal. Il s'y découvre « re-tranché » d'avec lui-même, pour cette raison — qu'explicite là encore Valéry — que « la personne qui parle [en moi] est déjà autre que moi — et [que] je suis fait autre qu'elle, par cela seul que cette personne qui parle m'engendre personne qui entend²¹ ». La particularité moderne, voire postmoderne, de ce « re-tranchement » constitutif du sujet réside dans le fait qu'il ne trouve d'aucune manière à se relever ou à se synthétiser en une instance unitaire, comme c'est le cas par exemple chez Hegel, où le sujet est bien initialement divisé — d'une division qui est d'ailleurs démontrée au premier chapitre de la *Phénoménologie* par référence à une expérience d'écriture, très significativement²² —, mais où il se trouve en fin de compte « colmaté », ramené à l'unité d'une conscience pleinement maîtresse d'elle-même. Chez l'écrivain — chez un écrivain aussi attentif à la « réalité » du langage que Mallarmé —, le sujet fuit fatalement, et sa fuite ne conduit à aucune fin, à aucun *telos*, en particulier. En sorte

²¹ Paul Valéry, cité par Jean Levaillant, dans son commentaire à *La Jeune Parque* et *Poèmes en prose*, Paul Valéry, Paris, Gallimard, « Poésie », 1974, p. 149.

²² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, *op. cit.*, p. 93-95.

qu'on y est toujours tenu de se demander, contre l'évidence commune qui fantasme la « fuite — en soi », le repliement narcissique de soi sur soi-même, si « soi, déjà ne devient pas loin pour se retirer » (II, 57).

Le caractère littéral ou linguistique, et donc radicalement moderne, qui ressort de cette conception du sujet peut surprendre. Pourtant, il s'indique à de très nombreux signes chez Mallarmé, tant dans les *Poésies* que dans les *Divagations*. D'ailleurs, toute la conférence où figure le passage sur le « retranchement » de « qui » écrit pose la question du sujet en ces termes, directement ou indirectement, à travers ou par-delà son sujet explicite, Villiers de l'Isle-Adam (II, 23-51). Nous devons à ce titre la considérer comme un document très informatif. Visiblement, la réflexion ontologique de Mallarmé doit beaucoup au *personnage*, à l'« acteur convaincu de sa propre pièce » (II, 47), que fut son ami. Le conférencier n'a de cesse d'y évoquer le souvenir du défunt sous les guises du « si lumineux *fantôme* » (II, 51, nous soulignons) qu'il fut de son vivant même, sur la scène du « simulacre » qui lui tint lieu de vie (II, 35) : Villiers était une « figure » (II, 48), un « survenu » (II, 31), un « arrivant » (II, 32), un « homme debout auprès de lui-même » (II, 37), un « homme qui n'a pas été, que dans ses rêves » (II, 38). Pour Mallarmé, nul sujet plus *fantomal* ni plus *mythique* (il existe une corrélation entre ces deux attributs, que nous découvrirons bientôt) que celui-là. Nul sujet plus exemplaire que ce « pur héros des lettres » (II, 49). Il force et condense la question qui hante toute l'ontologie de Mallarmé : « Sa vie — je cherche rien qui réponde à ce terme : véritablement et dans le sens ordinaire, vécut-il ? » (II, 24). Peut-on dire qu'on a vécu quand on fut si manifestement en rade de soi-même, si ostensiblement « *re-tranché* » de soi, en soi, par la parole ? Parce que c'est bien du « re-tranchement » du sujet *par* sa parole dont il est question tout au long de la conférence, du début à la fin. La théâtralité ou la

spectralité de Villiers, son absence apparente d'être, renvoie en effet au rapport singulier qu'il entretenait à la parole : rapport radical, qui abolit presque tout rapport, et menace peut-être d'abolir toute singularité, tant ce sujet apparaît, aux yeux de Mallarmé, traversé par son discours, jusqu'à s'y confondre, jusqu'à n'être que sa parole, « *parlêtre* » dirait Lacan. Ou le *lieu* de sa parole : Villiers parlait « insoucieux du local, à y faire les honneurs de soi » (II, 27) ; « on restait, lui parti, certes étonné comme par la grandiloquence d'un texte en suspens » (II, 26). Villiers, par l'emphase légendaire de son discours, emphase qui porte à son plus haut degré d'achèvement personnel le mystère nul de la Fiction, qui fait résonner dans toute sa profondeur la vérité creuse de la mystification par le verbe, était capable « d'éveiller des mirages » (II, 26). Il s'investissait si bien dans la parole qu'il passait lui-même pour un mirage, pour le mirage de lui-même, si bien qu'il y disparaissait en tant qu'être et n'y réapparaissait plus qu'en tant que sujet du langage, fantôme de mots, instance ni proprement intérieure ni proprement extérieure : « prestigieux interlocuteur de soi-même ou songeur toujours à haute voix » (II, 24). L'intériorité du songe et l'extériorité de la voix mêlent inextricablement leurs fils dans un même texte, dans le « texte en suspens », sans attache, sans cadre ni référent précis, que fut Villiers.

Dès lors que l'être se résorbe dans les mots, comme le laisse penser le *cas* Villiers, c'est-à-dire la série des occurrences discursives qui tombent et se rassemblent sous ce nom, la question de l'existence se décline conjointement à celle du lieu d'effectuation ou d'énonciation du langage. L'être se traduit, et se trahit inévitablement, par l'actualisation du langage, dans la parole donc. On ne le trouve jamais que dans les lieux du discours, encore que ce soit sous la forme minimale de traces. C'est pourquoi la commémoration de Villiers est fondamentalement, bien plus qu'une description de sa « personnalité » d'auteur, une *circonscription* de sa parole ;

c'est pourquoi Mallarmé y consacre l'essentiel de son attention à tenter de *cerner* son sujet, en revisitant les lieux les plus typiques de ses énonciations, là où il *apparat*, sujet fantomal du langage : dans la rue, au café, devant ses amis. La question du lieu du discours, parce qu'elle redouble et redistribue en partie celle de l'être et de l'existence, lancine tout le texte. Et elle s'étend à la propre énonciation de Mallarmé, qui, elle aussi, comme en témoigne l'emploi récurrent de déictiques, fait problème, ou fait partie intégrante du problème (du discours). À cet effet, il est remarquable que, par son acte de parole, acte qui rejoue exemplairement le « jeu insensé d'écrire » (II, 23), comme il le stipule en introduction, Mallarmé se donne pour tâche d'« avérer qu'on est bien là où l'on doit être (parce que, permettez-moi d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude) » (II, 23). Il n'est rien de certain quant au lieu où l'on *doit* être, quant au lieu où Villiers aurait *dû* se tenir, lieu du *devoir* être, lieu de la norme, de l'Autre, lieu où il aurait dû apparaître comme réel, mais où il n'apparat manifestement pas comme tel (faute d'un sol stable, d'une fondation solide, comme Dieu par exemple, où assujettir son dire et où se dire comme sujet, de manière certaine). Aussi Mallarmé s'efforce-t-il d'attester l'existence de Villiers, d'authentifier ou d'« authentifier » rétrospectivement sa présence à travers l'évocation des lieux qu'il hanta. Mais il n'y parvient pas, et c'est bien en cela que le jeu auquel il se prête est « *insensé* », et qu'il est lui-même intriqué dans le non-sens du discours : « voici que je me suis avisé », affirme-t-il à la fin de son allocution, « que, du reste, celui que je croyais raconter, avait si peu vécu » (II, 48).

La tentative de Mallarmé est-elle pour autant vaine ? Il ne le semble pas : à travers sa parole, quelque chose du disparu aura été « éveillé », « sans en rendre l'équivalence » (II, 50). Un « écho » (II, 50) en aura été réverbéré jusqu'à la communauté fraternelle des poètes réunis pour l'occasion. Quoi, au juste ? En prêtant

attention à la socialité dans laquelle Mallarmé inscrit son acte de langage, et sur laquelle il insiste, là comme ailleurs, en surdéterminant l'adresse de son acte de parole, nous pouvons tenter cette réponse : l'évocation de Villiers aura donné lieu à un « Message » (II, 50), à un message grand « m », dignifié par la capitale, comme l'initiale du prénom qu'il prend pour motif, mais à un message qui renvoie moins au matériau « sensé » d'un échange, au contenu noématique d'une transmission raisonnée, qu'au *lieu même de l'échange*, là où, chez Mallarmé, le jeu sur le symbole, même « insensé », même obscur et difficilement compréhensible, trouve un certain sens — celui de son adresse — et une certaine direction — vers l'autre. L'énonciation de ce « Message » n'aura donné lieu, en somme, qu'à un lieu, mais en ce don du lieu, de l'occasion et de l'occurrence réside peut-être le sens même de la littérature, en tant qu'espace possible d'une socialité élective. Chose certaine, sur laquelle il faut finalement insister, le « re-tranchement » qu'opère l'acte d'écrire ne saurait signifier, du moins pas exclusivement ni même prioritairement, comme on le pense habituellement, le repli intime ou solitaire de l'écrivain sur son travail d'écriture, posture fantasmatique de recueillement où il se trouverait, « lui-même », à se densifier et à se condenser ontologiquement, et à se protéger ainsi de l'altérité. Ce « re-tranchement » signifie plutôt — et l'exemple de l'insituable Villiers le montre assez clairement — la division du sujet dans sa parole, et donc sa multiplication en une série virtuellement indéfinie de *voix* ou de *voiles*. Cela s'impose avec Mallarmé — ou à travers quoi il se désigne, « Villiers » ou quelque autre nom²³.

²³ Sur le rapport de Mallarmé à Villiers, caractérisable comme une identification forte, cf. Daniel Oster, « Fiction de Stéphane Mallarmé », dans *L'Individu littéraire*, Paris, PUF, « Écriture », 1997, p. 227-237.

3.2 L'intelligence de la gloire : Mallarmé et le secret du Livre

Lect
je fais donc moi
pour le plaisir de me
montrer. sous un
prétexte cela —
le livre
lettre.
au monde
car
je pourrais me servir
précisément du livre pour
le propager — je ne veux,
m'arrête là
— parais soit !

— Stéphane Mallarmé (I, 975)

C'est trop peu dire que l'œuvre de Mallarmé révèle une vue moderne du sujet pouvant se placer sous l'axiome : « je est un autre ». Le rapport de la subjectivité à l'altérité dont elle témoigne est plus serré encore, et il est irréductible à la configuration symétrique et dialectique où un Rimbaud continue de le penser, si bien qu'il serait plus exact d'en résumer l'originalité, tout en se gardant d'en nier la complexité, en ces termes : « je » est — presque — l'Autre, où le « presque » désigne la minime mais irréductible présence du sujet défini par le langage. La posture la plus typique du sujet mallarméen est en effet celle — limite, jouissive — où il apparaît dans l'étroite dépendance de l'Autre, où il apparaît *presque* Autre, *presque* entièrement dépossédé de lui-même, *comme s'il* était impersonnel, neutre, objectif²⁴. Cet Autre qui pèse invisiblement et lourdement sur le

²⁴ Que le « je » mallarméen apparaisse au plus près de la jouissance (de la « jouissance de l'Autre », dans la typologie lacanienne à laquelle nous avons recouru), qu'il donne pour cela figure à un sujet *presque* impersonnel, le conte philosophique *Igitur ou La folie d'Elbehnou* le montre le mieux. Il constitue la tentative la plus désespérée du poète de se faire apparaître ou disparaître *absolument*, en même temps que son échec le plus retentissant. L'une des données formelles les plus remarquables du conte résume à elle seule la nature et l'impossibilité de cette tentative : c'est le changement pronominal qui affecte en différents points du texte la référence au personnage éponyme, qui se présente tantôt sous la forme du « je », tantôt sous la forme du « il ». Voulu ou non, ces variations énonciatives ont pour effet de rendre plus vive encore l'impossibilité du passage d'Igitur à l'état

dos du sujet mallarméen, jusqu'à donner l'impression de l'écraser ou de l'effacer presque complètement, de l'*abolir*, s'associe le plus souvent au Langage. Il ne renvoie pas *a fortiori* à Dieu, par exemple, mais au langage pensé comme totalité, système, structure. Si, sans faute d'anachronisme aucune, l'impersonnalité qui ressort de cette conception peut être comparée à ce que Lacan appelle l'« extimité²⁵ », si elle anticipe et permet d'éclairer en rétrospective ce prédicat essentiel du sujet, c'est parce qu'elle dérive elle aussi de la reconnaissance du primat du langage sur l'ensemble de la réalité humaine — reconnaissance qui implique d'ailleurs pareillement, dans l'un et l'autre cas, une conception de la vérité comme mythe ou Fiction. On ne saurait trop insister sur le fait, en lequel réside un aspect essentiel de la modernité de Mallarmé, que son écriture, telle qu'elle se détermine pour de bon à partir de ses années de crise, est indicative d'une conception de la subjectivité *selon* l'Autre, c'est-à-dire d'une conception du moi où est reconnue la fonction prééminente du langage, son pouvoir de structuration. En s'efforçant de céder l'« initiative aux mots », de fait, c'est d'abord cette fonction, ce pouvoir, que Mallarmé veut mettre en valeur. Il veut donner libre cours, pour en montrer l'indépendance relative, au pas à pas métonymique par lequel les signifiants s'enchaînent et s'entraînent les uns les autres, et par lequel ils parviennent parfois — sous certaines conditions que le poète favorise mais dont il n'est jamais

impersonnel (sa « rentrée » dans l'« Ombre incréée et antérieure » [I, 486]) vers lequel semble converger la thématique générale du conte ; ces variations accusent la portée dramatique de son étrange « liturgie d'anéantissement » (Yves Delègue, *Mallarmé, le suspens*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997, p. 185), en symbolisant à niveau métalinguistique les oscillations et les tâtonnements qu'elle implique. Au demeurant, comme on n'a pas manqué de le souligner, l'idéal d'auto-effacement d'Igitur se donne directement à lire — et à lire comme un défi, le premier défi auquel veut répondre l'écriture mallarméenne — dans le nom d'« Elbehnon », où on peut en effet reconnaître un « *El be none* », un *Ne sois Personne*, selon l'interprétation de Jean-Pierre Richard (*L'Univers imaginaire de Mallarmé, op. cit.*, p. 184 et 231).

²⁵ Cf. Jacques-Alain Miller, « Extimité », dans *Lacanian Theory of Discourse : Subject, Structure, and Society*. Mark Bracher (éd.). New York. New York University Press, 1994, p. 121-131.

tout à fait maître — « à s'allum[er] de reflets réciproques, comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries » (II, 211²⁶).

Pour ces raisons, il y a lieu de considérer le texte de Mallarmé par analogie aux théories modernes du sujet qu'il annonce et par contraste avec les discours de l'« universel *reportage* » et du lyrisme romantique dont il manifeste l'insuffisance critique (c'est-à-dire le manque de lucidité quant à leur propre économie de discours). De même, il y a lieu de mettre le poète en parallèle avec la filiation de penseurs qui, de Nietzsche à Erwin Goffman, en passant évidemment par Bourdieu et les critiques marxistes ou inspirés par le marxisme, mettent au premier plan l'importance du *rôle* imparti par les instances sociales dans la définition de l'identité individuelle. Il est en effet typique de Mallarmé de faire saillir, sous le motif de l'ironie notamment, l'écart qui le révèle en décalage par rapport au « Monsieur, plutôt commode, que certains observent la coutume d'accueillir par [son] nom » (II, 252). Mais, fait étrange pour qui ne reconnaît pas l'ambiguïté de la posture institutionnelle où le place son « savoir » sur la Fiction, il se garde bien d'en dire davantage ; il s'abstient de se dénoncer en toutes lettres comme *persona* ou personnage, comme construction symbolique. Il semble même soucieux de cultiver une certaine image de lui-même, si bien qu'à sa prise de distance par rapport à son rôle social on peut dire que répond chez lui une méticuleuse adhésion à ce rôle²⁷. Cette adhésion semble motivée par le désir d'une certaine gloire, d'un certain rayonnement institutionnel. Le désintéressement artiste ou la modestie proverbiale qu'on attribue à Mallarmé ne semble pas incompatible avec une certaine volonté de

²⁶ Notons que si la déflation du sujet impliqué dans l'écriture impersonnelle de Mallarmé paraît radicale, voire caricaturale par certains côtés, c'est sans doute parce qu'elle recouvre, au plan historique, une portée polémique, et parce qu'elle se détermine très certainement comme une réponse proportionnée aux épanchements excessifs du romantisme, faisant la part belle, trop belle, au moi.

²⁷ Pascal Durand, « "La destruction fut ma Béatrice". Mallarmé ou l'implosion poétique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, 1999, p. 387.

s'inscrire dans l'histoire, pas plus que son effacement de poète ne semble exclusif d'un certain désir de donner de l'éclat à son nom. Le Mallarmé *bifrons* auquel nous avons fait allusion en introduction est l'expression de cette dualité. Le rôle qui s'y associe, sur sa face mystificatrice, a ceci de particulier qu'il trouve opportunément à s'harmoniser avec l'image du moi effacé qu'il projette sur sa face critique : car il renvoie à un type de personnage — alchimiste, grand prêtre ou *vates* — marqué par la distance et le mystère, qui mise sur son inaccessibilité, sur ses feintes et ses fuites, pour se constituer en « sujet supposé savoir ».

Le Livre est la principale pièce de la pyrotechnie institutionnelle par laquelle Mallarmé aura soutenu l'illusion de son personnage et aura réussi avec succès à se perpétuer, à faire sa marque dans l'histoire de la littérature. Projet inabouti, qui serait resté à l'état d'annonce n'étaient les quelque deux cent cinquante feuillets de notes posthumes auxquels on l'associe souvent²⁸, le Livre se désigne avant tout comme un non-lieu, comme le point de fuite inattingible de la quête spirituelle mallarméenne. Mais, pour recouvrir une matérialité très hypothétique, il n'en *figure* pas moins, en qualité de *fiction* sociale précisément, une réalité institutionnelle indéniable, et notamment un *topos* critique incontournable à partir duquel se mesure toute tentative littéraire à prétention totalisante. Son importance est telle, en fait, qu'il configure la topographie officielle de l'œuvre mallarméenne, comme un rien essentiel ou le « presque rien » d'une essence indéfinissable où converge tout le reste — car c'est bien sous la forme d'un *reste* que s'indiquent, à côté de son inscription fantasmatique, les *Poésies* et les *Divagations*. En tant qu'objet suprême de fétichisation, le Livre se place au centre absent de l'économie de l'œuvre

²⁸ Jacques Scherer a recueilli et publié ces notes sous le titre *Le « Livre » de Mallarmé* (Paris, Gallimard) en 1957, puis en 1977, dans le cadre d'une édition légèrement revue et augmentée. Bertrand Marchal en offre une version révisée et une transcription complète dans le premier tome de la Pléiade, sous le titre, moins affirmatif, *Notes en vue du « Livre »* (I, 549-626).

mallarméenne ; de même qu'il en trace la limite ultime et en infléchit l'orientation générale, il en règle le jeu et en détermine, pour beaucoup, la valeur.

Le génie de Mallarmé, en l'occurrence, aura donc consisté à tirer d'un projet fantasmatique, dont l'emprise obsessionnelle sur son imaginaire fut sans doute bien réelle, une efficace institutionnelle remarquable, qui témoigne, quant à elle, au plan des effets, d'une volonté certaine et dûment préméditée de faire œuvre, en tissant en même temps et secrètement la trame de ce qu'il faut reconnaître comme un mythe d'auteur. Génie de la prestidigitacion, autrement dit, qui aura consisté à inscrire le fantasme du Livre dans les visées d'une stratégie capable d'en projeter les motifs et d'en faire scintiller les reflets de manière à ce qu'il puisse jeter un éclairage avantageux sur le présent de l'œuvre écrite, pour ainsi préparer, de loin, à cette œuvre et à son auteur, l'avenir glorieux d'une réception féconde et durable. Que cet éclairage comporte sa part d'ombre, qu'il trahisse l'artifice d'une singulière stratégie de légation autobiographique misant sur une certaine retenue, une certaine réserve, où se confirme un aspect très déterminant de la révélation moderne de Mallarmé, voilà le paradoxe que le phénomène du Livre invite à penser.

Incidentement, dans ce qu'il présente de construit, et d'irréductible à l'ordre de la pure phénoménalité, le Livre invite aussi à attester et à mesurer la part de liberté qui revient au sujet, en tant qu'acteur ou agent social, dans l'économie du champ littéraire, là où le caractère structurel ou infrastructurel des mécanismes de production de la valeur pourraient faire croire à la complète détermination de ce sujet²⁹. L'inscription institutionnelle du Livre manifeste en effet, chez son auteur ou son *promoteur*, un réel pouvoir décisionnel ou conatif (qui dépasse, tout en

²⁹ Ce que suggère la nature des objections auxquelles la sociologie bourdieusienne est le plus souvent confrontée. Sur l'argumentation et les répliques de Bourdieu en la matière, *cf.*, entre autres, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 384-398 et *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1994, p. 71-72.

l'impliquant, l'affranchissement relatif que procure le retour réflexif du sujet sur ses propres déterminations — prise de conscience qui est d'ailleurs sous-entendue par la valeur, chère à Mallarmé, de lucidité) : elle témoigne de la tentative (fructueuse, si on en juge par l'attention critique qu'elle suscite encore aujourd'hui) d'un sujet cherchant à infléchir son destin institutionnel d'auteur en prenant une part active dans le jeu social de la littérature, plutôt qu'en s'entêtant illusoirement à y faire résistance. C'est en se présentant sous la figure ou la fiction mythique du *sujet du Livre* (« Je suis moi — fidèle au livre » [I, 558], peut-on lire dans les feuillets posthumes), c'est en se *voulant* ainsi, avec une insistance et une technique telles qu'il apparaît de fait aujourd'hui comme le portrait même de l'auteur sacrifié à l'autel de son rêve, que Mallarmé atteste, là encore paradoxalement, de l'autonomie du sujet. En quoi le nom « Mallarmé » ne saurait s'inscrire par hasard, ni par la (présumée) seule force de l'art, dans l'histoire de la pensée moderne. S'il est rapidement devenu l'indice d'une valeur certaine en littérature, en même temps que l'index d'un certain « mystère dans les Lettres », c'est pour beaucoup l'effet de cette stratégie d'auteur, fondée sur le secret, qu'il s'agira ici d'analyser à partir du Livre, qui en est la pierre angulaire, comme il est, dans l'économie de l'œuvre mallarméenne, la « pierre nulle, qui rêve l'or, dite philosophale » (II, 250-251).

3.2.1 Le sujet du Livre

[...] cela improbable, en effet, que nous soyons, vis-à-vis de l'absolu, les messieurs qu'ordinairement nous paraissions.

— Stéphane Mallarmé (II, 242)

Tel qu'il apparaît dans les *Notes*, le Livre laisse peu de prise à une description de contenu, et pour cause : les paraphrases et les schématisations dont il fait l'objet le placent sous le signe, d'une lisibilité variable selon le cas, du rien ontologique sur lequel débouche la plupart des pièces poétiques et des divagations critiques mallarméennes. Ainsi, le « drame » dont il jette les bases apparaît d'emblée comme « insoluble » « parce qu'inabordable » :

on n'en a pas l'idée (si ! quiconque à l'Univers, l'a []), à l'état de leur seulement, car il est résolu tout de suite, le temps d'en montrer la défaite, qui se déroule fulguramment — (I, 555)

Ce défaut d'être serait de nature à décourager toute recherche sur les *Notes* et à renvoyer le Livre au silence de mort qu'il veut apparemment symboliser si la vérité ontologique et esthétique de cette mort n'exigeait pour se révéler — ce que prouve là encore l'ensemble de la poétique mallarméenne — une expérience du langage qui, parce qu'elle se soutient d'une structure testimoniale techniquement très élaborée, tenant à la fois de la démonstration scientifique et de la mise en scène théâtrale, recouvre une dimension non seulement analysable mais éminemment précieuse au plan de la connaissance critique.

Aussi bien, si les *Notes sur le « Livre »* présentent quelque intérêt, ce dont il n'y a pas lieu de douter, c'est dans la mesure où elles donnent à lire une formalisation de l'expérience mallarméenne (de la Fiction) du langage en tant

qu'attestation du néant ou « authentification » de l'« *Idée* opérée supprimée » (I, 571). Une chose est cependant de reconnaître dans les *Notes* l'esquisse d'une telle formalisation, de s'aviser de la complexité organisationnelle et de l'amplitude sociale qu'y prend l'expérience de la Fiction, telle qu'elle y est en effet déployée, avec quantité de détails techniques, à l'échelle du culte poético-religieux évoqué dans certaines divagations (comme en témoignent les innombrables références scéniques et annotations arithmétiques qui composent une part importante des feuillets), une autre est d'y lire l'ébauche même de ce que Mallarmé projetait, dès 1866, sous le nom d'Œuvre ou de Livre.

Les problèmes chronologiques que soulèvent les *Notes*³⁰ et surtout la nature même de l'« objet » innommable qu'elles mettent en jeu n'ont pas empêché leur éditeur et premier commentateur, Jacques Scherer, d'y reconnaître cette ébauche du Grand Œuvre rêvé par Mallarmé, avant de la ranger, comme une affaire *classée* (avec tous les soins d'une exégèse d'ailleurs consciencieuse), à côté de ses autres écrits. Par un « effet de positivisme que produit sans arrêt un discours critique qui semble aller à l'encontre de ce qui fait l'essence même du Livre³¹ », le geste herméneutique

³⁰ Sans poser de difficulté dirimante, ces problèmes relativisent la décision éditoriale de Scherer. Dans la notice des *Notes en vue du Livre* éditées dans la collection de la « Bibliothèque de la Pléiade », Bertrand Marchal constate à cet effet : « on imagine mal que les deux cent cinquante feuillets qui composent le manuscrit du « *Livre* » puissent représenter ce monceau demi-séculaire [selon l'expression de Mallarmé dans sa note testamentaire] ; on l'imagine d'autant moins que ces feuillets appartiennent presque certainement à la dernière période de Mallarmé, à la douzaine d'années qui séparent la lettre à Verlaine de la mort du poète, comme le suggèrent plusieurs indications internes » (I, 1377).

³¹ Roger Dragonetti, *Études sur Mallarmé*, Gent, Romanica Gandensia, 1992, p. 185. Dragonetti appuie sa critique en relevant, dans le manuscrit des *Notes*, les indices d'une « force destructrice » (*ibid.*, p. 185) ou autodestructrice qui serait caractéristique de l'œuvre mallarméenne tout entière. Par une lecture « déviante », il y pointe une série de recoupements, de parallélismes et de rapprochements linguistiques de tous ordres (graphiques, symboliques, phonétiques) qui échappent tout autant à la superficialité de la première lecture qu'à l'esprit de sérieux de l'exégèse universitaire, et qui apparaissent, en fin de compte, rendre parfaitement justice au ludisme et à la suggestivité de l'écriture mallarméenne. Son exposé suscite une foule de questions qui conduisent même à douter de la réalité du Livre en tant que projet « vraiment », « authentiquement », « sincèrement » poursuivi par Mallarmé, laissant par là penser que les *Notes* sont peut-être des « débris éparpillés d'un exercice du "spirituel histrion" du Livre » (*ibid.*, p. 162). Vincent Kaufmann abonde dans le même sens, qui propose de lire les *Notes* comme une « *spéculation* sur la croyance au Livre », qui « programme[raient] en quelque sorte le débat dont elles ont été depuis de nombreuses années

de Scherer pêche en voulant trop bien faire : il compense, solidifie et fortifie ce qui tire l'essentiel de sa valeur, au double plan de l'économie du texte auquel il renvoie et de l'économie de l'œuvre qu'il conditionne, du crédit précaire de l'*hypothèse*. Du coup, c'est quelque chose de la *virtualité* du Livre, et de ses mécanismes spéculatifs exemplaires de la Fiction, que l'éditeur trouve à comprimer sous le poids de son commentaire.

Là même où il paraît le plus critiquable, le commentaire de Scherer est toutefois riche d'enseignement. En présentant les *Notes* comme l'armature ou l'amorce du Livre, il confirme, dans le champ de la critique, l'une des rares propriétés qu'on puisse associer en toute certitude au projet de Mallarmé, par delà le vague et la variabilité de ses références successives : celle de susciter le *crédit* pour son propre compte, d'appeler la *foi* en son existence, même, et peut-être surtout, quand cette existence est inscrite au plus près de l'« inabordable ». Dans la mesure où sa « puissance » métaphysique et institutionnelle est fonction de son caractère hypothétique, le Livre exige moins d'être complété (sur le mode totalisant et totalitaire du commentaire de Scherer, par exemple) que d'être préservé dans sa fragilité virtuelle de projet. Telle est du moins l'exigence qui s'impose au critique, s'il est vrai qu'un certain maintien, une certaine retenue par rapport à son désir, donc une certaine lucidité vis-à-vis des projections et fixations imaginaires que l'évocation du fabuleux Livre a pour effet de susciter, doit définir sa posture par opposition à celle du lecteur « non initié » (au sens où, comme il a été dit, l'écriture de Mallarmé appelle une pratique interprétative différenciée du mode commun de la lecture, sur la

l'objet » (*L'Équivoque épistolaire, op. cit.*, p. 191, note 14). Si nous tenons d'emblée à donner voix à l'« histrionisme » que suppose ces hypothèses, et si nous souscrivons plus généralement à ce mode de lecture « déviant », dont nous avons expérimenté les vertus heuristiques sur le texte des *Dieux antiques*, nous ne nions évidemment pas (ce que ni Dragonetti ni Kaufmann n'invitent non plus à faire), insistons-y, la pertinence de l'analyse exégétique des feuillets posthumes. À ce titre, nous tenons pour exemplaire l'entreprise d'Éric Benoit dans *Mallarmé et le mystère du « Livre »* (Paris, Champion-Slatkine, 1998), qui procède à l'examen approfondi des feuillets sans manquer de mettre en relief la dimension antitotalitaire, là comme ailleurs, du texte de Mallarmé.

base d'une différence qui, pour avoir une portée initiatique précisément, engage la connaissance des lois du désir et implique de ce fait l'assomption lucide d'un certain non-savoir au sein même du savoir).

Sous sa plus simple expression, donc, le Livre renvoie à un mot ou à une image fantasmatique qui apparaît pour s'évanouir presque aussitôt, en tant que référent, dans un horizon lointain ou indéterminé, voire improbable. C'est sous cette forme qu'il se signale, à l'origine et avec insistance, dans la correspondance qui s'échelonne de 1866 à 1870 — période critique, comme on sait, où Mallarmé fait d'abord l'expérience du néant en traversant l'illusion du langage, avant d'en dériver et de développer, quelque deux ans plus tard, par la lecture de Descartes, la conception de la Fiction. Quelques passages, du reste bien connus, suffisent à dresser la toile de fond sur laquelle le mot « Livre » (ou son équivalent l'« Œuvre », avec ou sans la majuscule, à l'un ou l'autre genre) fait ses premières *apparitions* :

Pour moi, j'ai plus travaillé cet été que toute ma vie, et je puis dire que j'ai travaillé pour toute ma vie. J'ai jeté les fondements d'un œuvre magnifique. Tout homme a un Secret en lui, et beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que morts, il n'existera plus ni eux. Je suis mort et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière cassette spirituelle. À moi maintenant de l'ouvrir [...]. Il me faut vingt ans pour lesquels je vais me cloîtrer en moi³².

Je souffre beaucoup depuis quelque temps et d'une façon inquiétante — pour ceux qui m'aiment et surtout pour mon Œuvre, que j'esquisse entièrement en ce moment et qui peut être magnifique si je vis [...]. Je puis faire de si belles choses ! rêves encore, mais rêvées en moi, et faites de moi, et qui doivent s'épanouir dans la Vie — ou dans la Mort³³.

Fragile comme est mon apparition terrestre, je ne puis subir que les développements absolument nécessaires pour que l'Univers retrouve, en ce moi, son identité. Ainsi, je viens, à l'heure de la Synthèse, de *délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement*. Trois poèmes en vers, dont Hérodiade est l'Ouverture, mais d'une pureté que l'homme n'a pas atteinte et n'atteindra *peut-être jamais*, car il se pourrait que je ne fusse le jouet que d'une *illusion*, et la machine humaine ne soit pas assez parfaite pour arriver à de tels résultats. Et quatre poèmes en prose, sur la conception spirituelle du Néant.

Il me faut dix ans : les aurai-je³⁴?

³² Lettre à Théodore Aubanel du 16 juillet 1866 (I, 703).

³³ Lettre à Théodore Aubanel du 8 août 1866 (I, 705-706).

³⁴ Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867 (I, 714).

S'il s'accompagne à l'occasion de quelques précisions d'ordre thématique ou matériel, comme dans le dernier extrait, et se module presque toujours de diverses tonalités idéologiques (cabalistiques, hégéliennes, bouddhiques), le Livre, dans ce qu'il présente de plus constant, est le signe par lequel une certaine souffrance et mort intérieure (« je suis parfaitement mort » [I, 713³⁵], insiste ailleurs Mallarmé) font symptôme, c'est-à-dire trouvent à s'extérioriser. Son évocation est manifestement dépendante de la « lutte terrible » du poète « avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu » (I, 714), cette « œuvre magnifique » répondant à une nécessité à la fois personnelle et universelle de meubler, tout en la dénonçant, la vacance divine. Mallarmé en vient ainsi à mesurer et réfléchir sa propre finitude sur la limite extrême, voisine de la mort, où reconduit chaque fois la formulation de l'exigence de son projet.

Et c'est bien cette dimension tragique, où dominant la souffrance et la mort, qui restera attachée à l'image du Livre et du poète, qui liera l'un à l'autre dans le cadre d'une image dont la puissance de fascination, semble-t-il, en fera rapidement, du vivant même de Mallarmé, l'icône du poète épris et prisonnier de son Idéal, se « cloîtrant en [lui] » pour essayer désespérément de lui donner forme. Icône d'autant plus saisissante qu'elle symbolise paradoxalement la perte de toute transcendance, qu'elle illustre la course vaine du poète « s'élançant forcenément dans le Rêve qu'[il] sait n'être pas » (I, 696), là où l'Idéal romantique et baudelairien laissait encore espérer, à travers l'art, sinon une adéquation, du moins une forme ou une autre de *correspondance* avec le réel. En référence à cette image tragique, l'œuvre de

³⁵ Cf., dans le même esprit, « je suis véritablement décomposé » (I, 720) et « l'Œuvre fini, peu m'importe de mourir » (I, 718).

Mallarmé s'évalue souvent en termes de « tentative » ou même d'« échec³⁶», et trouve à illustrer dans la mémoire collective le parachèvement, si on peut dire, de l'inachèvement. En ce sens, le projet du Livre s'identifie si étroitement à la figure de Mallarmé, au « mythe personnel » qui se dégage de ses écrits intimes et publics, qu'on s'accorde généralement pour y voir le reflet de l'écrivain, ou son « autoportrait » :

Le mythe du Livre peut s'interpréter comme un autoportrait. Fantasme né d'une expérience existentielle traumatisante, au cours de la crise de 1865-1867, scénario qui figure le désir personnel d'écriture, c'est un portrait de soi ; mais que la rêverie transforme en une représentation générique de l'écrivain à l'œuvre³⁷.

Que le Livre renvoie à l'intériorité d'une « expérience existentielle traumatisante », soit : on l'admet habituellement. Mais l'aspect le plus *fascinant* du Livre est bien que son pouvoir de fantasme se révèle à l'œuvre au-delà des paramètres habituels, ceux de la psyché et de l'existence individuelle, où on est accoutumé à le penser ; que l'intériorité dont il est le signe renvoie en même temps à une extériorité radicale, celle de la publicité exceptionnelle qu'il acquiert rapidement et durablement dans le champ de la culture. Publicité telle, en fait, que le mythe de Mallarmé apparaît non seulement dans la perspective privée de l'auto-projection ou de l'autoportrait, mais, plus encore, dans le cadre, socialement construit, d'un *portrait* d'écrivain — portrait en lequel ses contemporains et la postérité auront reconnu, sinon la figure de leur maître, du moins celle d'un grand maître de la littérature, et en lequel toute une modernité se sera à son tour réfléchie.

³⁶ Cf. les ouvrages — ou ne serait-ce que les titres d'ouvrage — de Paul Audi, *La Tentative de Mallarmé*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1997 et de Jean-Paul Hameury, *L'Échec de Mallarmé*, Montréal, Folle Avoine, « Marginalia », 1998.

³⁷ Claude Abastado, « Le "Livre" de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, n° 44, 1984, p. 75.

De l'esthétique à la morale, il n'y a qu'un pas, et la pose de Mallarmé — celle qu'il adopte dans la toile de Manet, par exemple, le regard diffus par la pensée, l'air absent, le profil légèrement incliné vers sa table de travail, « Maître » méditatif en somme, comme « par le bras écarté du secret qu'il détient » (I, 372-373³⁸) — suggère toute une axiologie, où s'imposent les valeurs de désintéressement, de modestie, d'authenticité et d'abnégation vis-à-vis des exigences idéales de l'art :

La poésie est son absolu. Pas pour la gloire, les honneurs, la reconnaissance des contemporains, ni même celle de l'avenir : il n'est pas de ceux qui disent avec Stendhal qu'ils écrivent pour être lus et compris cinquante ou cent ans plus tard [...]. Il écrit en dehors du temps. Seule compte pour lui la perfection³⁹.

Ni Mallarmé, ni Cézanne ne font rêver de l'artiste comme d'un individu plus important et plus visible que les autres. Ils ne recherchent pas la gloire, ce vide brûlant et rayonnant dont une tête d'artiste, depuis la Renaissance, a toujours souhaité s'auréoler. Ils sont l'un et l'autre modestes, non pas tournés vers eux-mêmes, mais vers une recherche obscure, vers un souci essentiel dont l'importance n'est pas liée à l'affirmation de leur personne, ni à l'essor de l'homme moderne, est incompréhensible à presque tous, et cependant ils s'y attachent avec une obstination et une force méthodique dont leur modestie n'est que l'expression dissimulée⁴⁰.

Ces descriptions sont tout imbues de la piété des critiques vis-à-vis du poète, d'une piété qui s'origine elle-même, par un mouvement de contagion qui semble ici se confirmer comme propriété du sacré, dans la piété présumée de Mallarmé à l'égard

³⁸ Sur le portrait de Mallarmé par Manet, cf. le commentaire très éclairant de Pascal Durand, envers qui nous nous révélons, sur ce point encore, endetté : les traits sous lesquels apparaissent le poète, fait-il observer, « recomposent un personnage plus qu'ils n'exposent une personne. En l'espèce, un personnage qui se tient à distance et tient ses distances, en relation oblique avec le cadre et en position d'éloignement par rapport au spectateur (le visage en arrière-plan, le genou coupé par la bordure en avant-plan), double distanciation concernant autant celui qui contemple le tableau que le rapport entretenu par le sujet représenté avec sa propre pratique (pratique métonymiquement figurée par la feuille sur laquelle se pose la main et distanciation marquée par le fait que cette main droite n'est pas plus réquisitionnable par l'écriture, puisqu'elle tient un cigare, que l'autre main, gauche, puisqu'elle est glissée dans la poche de la veste). Au total, ce subtil mélange d'élégance et de relâchement, de dandysme et d'austérité, de mondanité et d'effacement, de laisser-aller et de correction qui va caractériser non seulement le comportement social de Mallarmé mais la posture physique de l'ex-rédacteur de *La Dernière Mode* et du futur hôte charismatique des Mardis, et dont on pourra lire les marques jusque dans la syntaxe de ses textes en prose [...]. Être dans le siècle tout en s'en écartant, penser le social par les biais les plus obliques et en différer la pensée, jouer la carte de la représentation de soi et celle de sa propre "disparition élocutoire", telle sera la signature de la démarche littéraire et intellectuelle du poète » (Pascal Durand, *Crises, op. cit.*, p. 125).

³⁹ Pierre Citron, dans la présentation à *Poésies*, Stéphane Mallarmé, Paris, Imprimerie nationale, « Lettres françaises », 1986, p. 13.

⁴⁰ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1959, p. 267.

de la poésie. Le respect se courbe en révérence devant la source présumée du mystère, au seuil de cette « obscurité [qui] semble correspondre à une existence presque totalement intérieure⁴¹ », et qui émane, se substantifie et s'extériorise à travers le motif du Livre.

De fait, en scellant le destin de Mallarmé dans l'élément du numineux ou de l'invisible, le Livre lui donne une extraordinaire exposition ; en le redoublant de son mystère, il contribue à le faire accéder à la lumière de la gloire, et ce, dès son vivant. Comme tel, il s'impose d'abord, sous la pression insistante et répétitive de son référent inavouable, inouvrable, comme le signifiant par lequel quelque chose de mallarméen se trouve occulté, mais du même coup renommé, c'est-à-dire redoublé par le nimbe paradoxal d'un renom inscrit dans le mystère. S'il est l'indice d'un inconnu, s'identifiant au fond abyssal et insondable de l'intériorité, ou à l'objet impénétrable d'une « recherche obscure », il figure tout autant, comme les annales et l'histoire des lettres permettent aisément d'en juger, un vecteur certain de reconnaissance, par où le *grimoire* (I, 28, 40 ; II, 67, 475) cher au poète retrouve la vertu envoûtante du *glamour* publicitaire — suivant un rapprochement étymologique qui, pour paraître incongru, soude bel et bien sa vérité dans l'œuvre obscure et illustre, illustre *parce qu'*obscur, de Mallarmé.

Encore que le phénomène du Livre, sous l'angle social où il apparaît ainsi, aurait peu d'intérêt s'il n'était que le produit fantasmatique d'un processus de fétichisation favorisé par des circonstances historiques contingentes, sorte de « rêverie » personnelle et obsédante qui aurait eu la chance ou la malchance, en se diffusant d'abord par lettres, puis de bouche à oreille, avant d'être attisée par quelques écrits journalistiques et d'être relayée par toute une rumeur influente, de

⁴¹ Pierre Citron, dans la présentation à *Poésies*, Mallarmé, *op. cit.*, p. 9.

donner naissance au mythe de Mallarmé — de « Mallarmé l'obscur⁴² », écrivain du Livre. Mais le Livre représente plus, car, s'il est effectivement comptable d'un tel processus de fétichisation, certains indices relatifs aux modalités de son apparition dans la sphère publique laissent soupçonner qu'il n'y intervient pas tout à fait par hasard, mais bien à l'initiative d'un « rêveur » assez avisé des rouages institutionnels de production de la valeur pour les faire tourner au plus grand profit de la reconnaissance de son œuvre et de l'immortalisation de son nom⁴³.

⁴² C'est le titre d'un ouvrage bien connu de Charles Mauron (*Mallarmé l'obscur*, Paris, Denoël, 1941).

⁴³ Soulignons, en guise de rappel à ceux qui seraient prompts à idéaliser le Livre en l'abstrayant de ses déterminations sociologiques, que ce soit sous une forme positive (façon Schérer) ou négative (en l'associant par exemple à une « irréalité » essentielle mais constitutivement irréprésentable — c'est la conception très influente de Maurice Blanchot), que le sens pratique ou institutionnel de Mallarmé se manifeste clairement dans les notes posthumes sur le Livre. En effet, entre le poète, le metteur en scène et le métaphysicien, qui conjuguent leurs ressources pour figurer l'entre-deux hamlézien de l'être et du non-être, s'y montre un Mallarmé « [...] attentif aussi bien au dispositif de production matérielle, de circulation et de réception du texte-objet qu'aux mécanismes présidant à la production (et à la reconnaissance) de sa valeur proprement symbolique. Volées au secret du laboratoire, elles [les ébauches des feuillets posthumes] témoignent à leur manière de la *lucidité* critique, pratique, avec laquelle le poète n'a pas cessé de considérer le fonctionnement de l'espace littéraire » (Pascal Durand, « "La destruction fut ma Béatrice". Mallarmé ou l'implosion poétique », *loc. cit.*, p. 389, note 58). La dimension sociale du Livre trouve également à se confirmer dans la correspondance, les essais journalistiques et les enquêtes littéraires. C'est là que nous nous proposons de l'éclairer, en ne renvoyant que latéralement aux *Notes*.

3.2.2 L'adresse de l'épistolier : l'économie mallarméenne de la lettre

La grande idée de Stéphane est peut-être d'avoir feint seulement la lettre, et de l'avoir mise à sa vraie place, qui est fiction.

— Daniel Oster⁴⁴

[...] séduit comme vrai derrière une ambiguïté entre l'écrit et le joué [...]

— Stéphane Mallarmé (II, 186)

La stratégie autobiographique que ces indices laissent entrevoir trouve son principal point d'étayage dans la lettre dite « autobiographique » que Mallarmé rédige à la demande de Verlaine, en 1885. On peut toutefois penser que, dès ses années de crise, le poète ait été sensible aux effets que l'évocation du Livre suscitait, même à l'échelle personnelle de la correspondance, et qu'il ait présumé de son efficace institutionnelle. Si la majorité des lettres où apparaît la référence au Livre s'écrit sous le sceau de l'intimité, c'est d'une intimité elle-même marquée au coin de la littérature, donc d'une certaine extériorité. Les Lefébure, Villiers et Mendès qui composent la « famille spirituelle » de Mallarmé (I, 670), à côté des Cazalis, des Essarts, Aubanel et Mistral, représentent les principaux pôles d'un réseau à la fois personnel et institutionnel, où l'on salue et remercie l'ami, sympathise et compatit avec lui, en même temps que l'on s'adresse à lui comme à un autre poète, soit pour solliciter ou soumettre tel de ses morceaux récemment écrit, soit pour offrir ou satisfaire telle demande de publication, sinon encore pour bénéficier ou faire bénéficier de telle influence. Dans la correspondance mallarméenne, les rapports

⁴⁴ *L'Individu littéraire, op. cit.*, p. 232. L'auteur définit l'« écrivain imaginaire » ou la « figure » de l'écrivain comme « une sorte d'hologramme produit par l'ensemble des actes de langage qui permettront à l'auteur de figurer dans une conscience — à commencer par la sienne — comme personnage d'une narration, que cette narration soit ou non reconnue comme fictive [...]. La figure de l'écrivain, médiation indispensable à la communication du texte, est le produit de l'action continue de l'ensemble des actes de langage qui assurent son homogénéité et sa transmission dans le champ culturel » (*ibid.*, p. 26, note 1).

institutionnels sont difficilement dissociables des rapports intimes auxquels ils donnent souvent naissance et qu'ils soudent dans le tissu d'une communauté d'intérêt. Les lettres des années 1860 sont déjà inscrites dans la socialité de l'échange littéraire ; si bien, en fait, qu'elles semblent participer d'une « publicité expérimentale⁴⁵ ». Elles annoncent à plus d'un trait l'« économie générale de l'envoi et de la destination » qui, en accord avec le « double rituel de la commande et de l'offrande⁴⁶ », préside à l'évolution de l'œuvre mallarméenne à partir de 1875. Pour le jeune poète de province, qui a peu ou pas publié, les lettres sont même le principal vecteur de reconnaissance publique (dans la capitale et au Sud, chez les félibres) ; elles entretiennent à son sujet une rumeur favorable, qui précède sa production poétique bien plus qu'elle n'en dérive. C'est grâce au filet d'amitiés et de connaissances que noue sa correspondance que Mallarmé peut se vanter auprès de sa femme, dès la fin de l'année 1865, c'est-à-dire avant même que n'ait paru le premier *Parnasse contemporain*, d'avoir reçu de ses pairs et de Leconte de Lisle un accueil digne d'un véritable sacre de « Poète » :

Imagine-toi plutôt que je reste pour faire plaisir à mes maîtres et à mes amis. En effet, j'ai eu à Paris l'accueil le plus cordial et le plus triomphant que tu puisses rêver pour un Poète. Presque en mon honneur, on organise un réveillon Dimanche soir, et Leconte de Lisle, qui le présidera, me presse tant que je ne puis sans ingratitude refuser⁴⁷.

Quelque six mois après cette glorieuse réception et suite au séjour cannois, les premières allusions au Livre marquent chez Mallarmé un certain repli, dans la mesure où elles font partie de la symptomatologie de sa crise existentielle. Elles

⁴⁵ L'expression est de Leo Bersani : « *Mallarmé's very existence as a writer is endangered by the solitary years in Tournon and Besançon ; at the same time, they are years of apprenticeship in which Mallarmé prepares himself –and others– for his future career as a man of letters. In part, Mallarmé's letters are experimental publicity. They are tentative soundings into the poetic métier –ways of sounding like a poet and testing an esthetic* » (*The Death of Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. 3).

⁴⁶ Pascal Durand, dans *Poésies de Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. 57.

⁴⁷ Mallarmé. *Correspondance complète (1862-1871), op. cit.*, p. 268.

confèrent toutefois à ses lettres un ton et une intensité propres à en nourrir la portée spéculative sur son entourage. Car, pour se dérober comme intériorité, l'« Œuvre » ou le « Secret » auquel le poète commence à faire référence se remarque ostensiblement par les effets qu'il ne manque presque jamais de produire dans le contexte communicationnel où il intervient. Ainsi, en réponse à la lettre du 14 mai 1867, où Mallarmé lui expose les principaux épisodes de l'expérience spirituelle qui l'a conduit à l'absolu, avant d'affirmer qu'il vient de « délimiter l'œuvre qui sera l'image de ce développement » (I, 714), Cazalis écrit un « hommage » passionné par lequel il porte son ami au pinacle de la poésie contemporaine :

Mon ami, j'ai pleuré en lisant ta lettre, pleuré non de te voir mort puisque ta mort t'a fait monter dans la vie, dans le ciel tranquille où tu rêvais d'entrer, mais pleurer de respect et d'admiration. Tu es le plus grand poète de ton temps, Stéphane, sache-le ; et si haut que tu sois, que cet hommage, mon pauvre ami dont la vie a été si douloureuse, si sainte, si triste, que cet hommage console en toi ce qu'il reste d'humain⁴⁸.

Cazalis se hâte d'ajouter que lui-même et la communauté des jeunes poètes ne sont que des enfants, « qui bégay[ent] à peine » à côté du nouveau maître. Et l'imploration par laquelle il conclut sa lettre : « Finis ton œuvre : je le demande au destin⁴⁹ », confirme et conforte Mallarmé dans la perspective universalisante selon laquelle il concevait, dans sa lettre, la réalisation de son « Œuvre, le Grand-Œuvre, comme disaient les alchimistes, [ses] ancêtres » (I, 715). L'évocation du Livre charge d'affect la communication épistolaire et en altère le cours régulier. Elle place la quotidienneté de l'échange utilitaire, la conventionalité de l'échange professionnel et l'intimité de l'échange amical — à quoi se résument les registres traditionnels de la lettre —, sous le signe envoûtant de l'extraordinaire, de l'unique et du secret. Par la référence au Livre, et de la crise dont il est le symptôme, la communication acquiert

⁴⁸ Henri Cazalis, cité par Yves Bonnefoy, dans la préface à *Correspondance complète (1862-1871)*, Mallarmé, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

une vertu *communicative*, comme en témoigne encore, un parmi tant d'autres, cet extrait épistolaire d'Aubanel : aux formules énigmatiques par lesquelles Mallarmé lui désigne son Livre, l'ami ne peut rien ajouter, mais il fournit en revanche, au plan affectif, une *réponse* très ferme :

Je suis là à me creuser la tête, pour deviner ce que peut être ce grand projet qui te rend si heureux et si enthousiaste, quel est cet arbre immense dont les fruits mûrs doivent tomber de la branche, à mesure, et ne devine pas⁵⁰...

La fortune sociale à laquelle le Livre est promis, et qui confèrera rapidement à son signifié presque nul l'expansion virtuellement infinie d'un « objet obsessionnel de parole⁵¹ », est comme préfigurée dans cet échange épistolaire où quelque chose de « divin » — d'« en-thousiasmant », littéralement — trouve à se communiquer, à s'extérioriser, tout en se réservant — et ce, à la faveur d'une adresse à l'autre qui passe à la fois par le langage et hors de lui, c'est-à-dire par ce biais où la lettre, scellée, ne signifie rien, ou presque rien, mais *touche*.

Au plan pragmatique où se situe cette « communication », le Livre donne motif à un acte de langage au pouvoir perlocutoire saisissant. Comme le chant énigmatique des sirènes, il y apparaît « puissant par son défaut⁵² », d'une puissance qui correspond d'une manière générale, sans égard aux différentes directions vers lesquelles elle est polarisée chez Mallarmé, au pouvoir d'envoûtement qui accompagne et définit, à quelque degré, tout secret. Si le Livre se caractérise sous le motif du secret et, inversement, si le secret s'exemplifie à travers l'apparition du Livre, c'est en regard d'abord — regard de l'abord qui définit la perception du phénomène — de leur commun pouvoir d'envoûtement : l'un et l'autre envoûtent en

⁵⁰ Théodore Aubanel, cité par Roger Dragonetti, dans *Études sur Mallarmé*, *op. cit.*, p. 183.

⁵¹ Éric Benoit, *Mallarmé et le mystère du "Livre"*, *op. cit.*, p. 11.

⁵² Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, *op. cit.*, p. 12.

faisant miroiter un au-delà caché, une dimension *autre* qui s'éclipse dans le mystère (comme le « flanc enfant » de la sirène mallarméenne se résorbe et se « noie » finalement dans la virginité impénétrable de l'« abîme vain éployé » (I, 44) où reconduit le chant poétique). Par sa phénoménalité fascinante et mystérieuse, le Livre peut facilement passer (et de fait il n'y a pas manqué) pour l'expression clef de tout ce qui, chez Mallarmé, connote une vague philosophie de l'occulte et semble se rattacher à un certain ésotérisme. Sans doute est-il constitutif de son jeu, de son être virtuel, de laisser croire à une telle affiliation, de même qu'il est probable que la prédilection de la langue mallarméenne pour le registre d'un ésotérisme plus ou moins convenu reflète, d'une manière générale, les motifs et les ambivalences idéologiques de son époque⁵³. Mais il ne faut pas s'y tromper : si le pouvoir de fascination et d'évocation du Livre a partie liée au mystère, c'est en vertu d'une *ars hermetica* singulière, moderne, qui se défend de participer à quelque principe indéterminé que ce soit, même si une part essentielle de son application, sa part prestidigitatrice précisément, joue sur l'équivoque. Cet art mallarméen du secret est celui de la Fiction, et sa pierre philosophale, « pierre nulle » où se « rêve » le projet du grand Œuvre et dont dépend le « crédit futur » de l'œuvre réelle (II, 250-251), est le Livre. Or la Fiction s'articule au langage, qui en est l'« instrument » (I, 504). Et sa « magie », c'est-à-dire sa propriété de susciter de la croyance, dérive d'un certain emploi, méthodique, du langage. L'au-delà que la Fiction projette n'est jamais que l'« au-delà produit magiquement par certaines dispositions de la parole » (I, 807). Il se déploie et se rabat dans l'espace immanent des mots, là où, comme c'est presque toujours le cas chez Mallarmé, le sens fantasmatique ou fantomatique que tend à recouvrir le phénomène suscité par la lecture, dans un premier temps, s'éclaire et se

⁵³ Cf. Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1990 (cf. notamment la section sur Mallarmé, p. 384-399).

dénonce à la lumière des échafaudages structurels du langage et de l'institution littéraire, dans un deuxième temps.

À l'égal du vers, la fiction institutionnelle qu'est le Livre repose sur « certaines dispositions de la parole » qui la font apparaître — c'est là l'« origine » structurelle de son *apparition* — comme un au-delà. La valeur que le Livre fait « magiquement » scintiller ne réside pas *dans* la vertu extraordinaire du signifié qu'il entrouvre, comme l'illusion chosiste du fétichisme concourt à le faire croire ; elle dérive plutôt de la structure et de l'appareillage symboliques qui, en sous-main, tirent les ficelles de ses apparitions et règlent les effets de sa pyrotechnie sociale. Mobilisant les ressources du symbole, le « montage » de la fiction sous le couvert du Livre a toutes les caractéristiques du poétique, même s'il s'effectue hors des frontières du genre de la poésie — et marque du fait, ce qui demandera à être attesté et mesuré, l'extension du « domaine de Fiction » sur la scène du réel. Poétique, le Livre l'est en effet : sa nature essentiellement évocatoire, suggestive, est non seulement tributaire de son inscription secrète, mais, à travers ce motif, de toute une manière propre à Mallarmé de tourner et détourner le langage, d'en rythmer ou doser les occurrences, d'en accentuer ou moduler la charge émotive, de façon à en multiplier les effets de rareté. Manière poétique ou tour de passe-passe magique qui semble se garder soigneusement de nommer la « chose » qui correspondrait au Livre (dans l'hypothèse où elle serait nommable), en donnant l'air de s'appliquer, là aussi, comme dans le poème, à « évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs » (II, 251). Tout un travail de stylisation semble entourer l'inscription du Livre et la sculpter en haut-relief comme un objet de valeur : travail de style comme écart ou mise à l'écart — le secret y trouve sa logique

fondamentale — qui dérobe quelque chose et le spécifie du même mouvement comme chose du désir.

Dès la seconde moitié des années 1860, alors qu'autour de Mallarmé s'agrègent les quelques figures qui lui serviront de premier cénacle poétique, donc de première instance de légitimation, le Livre se lie au motif fondamental auquel il restera attaché, par delà la diversité de ses avatars : motif d'une adresse épistolaire, d'une annonce de l'Autre à l'autre, d'une communication où il y va moins de la saisie de la lettre par l'autre — comme en témoignent les réponses de Cazalis et d'Aubanel citées plus haut — que du saisissement de l'autre par la lettre. Or si une telle adresse fait mouche, c'est qu'elle est corrélative — par une corrélation qui dépasse la simple coïncidence lexicale — d'une certaine *adresse* stylistique : son efficace pragmatique, sa capacité de susciter le désir et la croyance de l'autre sont directement dépendantes d'un certain conditionnement rhétorique, qui n'épargne pas — combien difficile cela soit-il à admettre — le discours épistolaire. Pour que la magie du langage opère, autrement dit, il faut y mettre du style. Et si « le style est l'homme même⁵⁴ », comme l'affirme Buffon, sans doute faut-il y mettre aussi du sien — ou ce qui passe pour tel, pour sien, pour soi — comme si la captation de l'autre par le discours n'était jamais aussi efficace que sous la forme d'une *captatio benevolentiae* qui exigeait la dramatisation de soi. La *persona* (ou l'« individu littéraire ») qui apparaît dans les lettres des années 1860, en conjonction avec les premières références au Livre, le laisse penser.

Tout autant que sur le chantier d'*Hérodias*, du *Faune*, du sonnet en *-yx*, de *Sainte*, l'écrivain Mallarmé est à l'œuvre dans sa correspondance, et son principal sujet d'écriture, pour lui qui confesse alors (avec un sens de la formule remarquable,

⁵⁴ Cité par Jacques Lacan, dans *Écrits*, vol. I. *op. cit.*, p. 15.

de fait) que la « destruction fut [sa] Béatrice » (I, 717), y est la mise en scène tragique de sa mort spirituelle, la dramatisation extrême de sa vie d'après le récit de sa crise existentielle. La théâtralité de ce récit apparaît de manière la plus nette dans la lettre que Mallarmé adresse à Cazalis le 14 mai 1867, lettre célèbre s'il en est qui doit pour beaucoup son statut de *topos* critique, comme il est permis de le penser, à l'appareil rhétorique qui s'y déploie et qui lui confère une portée dramatique saisissante, telle qu'elle paraît ainsi faire effet bien au-delà de son contexte originel de réception. Mallarmé y décrit son expérience spirituelle avec un sens consommé du pathétique. Son drame, tout « intime » qu'il soit, y prend le rythme lancinant de la passion christique et l'expression emphatique de la marche hégélienne de l'Esprit à travers l'histoire :

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. Tout ce que, par contre-coup, mon être a souffert, pendant cette longue agonie, est inénarrable, mais, heureusement, je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.

Quelques lignes plus loin, l'évocation de la « lutte terrible » du poète avec Dieu ne fait qu'ajouter à la théâtralité de cette longue et finalement triomphante « agonie » du moi :

J'en suis, après une synthèse suprême, à cette lente acquisition de la force — incapable tu le vois de me distraire. Mais combien plus je l'étais, il y a plusieurs mois, d'abord dans ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu. Mais comme cette lutte s'était passée sur son aile osseuse, qui, par une agonie plus vigoureuse que je ne l'eusse soupçonné chez lui, m'avait emporté dans des Ténèbres, je tombai victorieux, éperdument et infiniment — 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. (I, 714)

À l'image de ceux-ci, les passages qui mettent en scène ou évoquent la dramatique catabase mallarméenne, comme ceux qui prennent des accents intensément épiques, lorsque le néant découvert par le poète se hisse à l'altitude d'un absolu à conquérir

ou d'un Dieu à « terrasser », sont récurrents dans les lettres de la deuxième moitié des années 1860 (assez récurrents et signifiants, par exemple, pour justifier la publication en format poche de l'intégralité de la correspondance couvrant cette période). Ils dressent l'arrière-fond personnel et métaphysique (ou le « mur de toile » pourrait-on dire, s'il est besoin d'insister sur ce qu'ils rappellent des manières théâtrales par ailleurs bien connues de Mallarmé) sur lequel apparaît le motif du Livre. Pourtant, aussi récurrents qu'ils soient, ces passages conservent somme toute un caractère indéfini : la portée finalement limitée de leur « révélation » est disproportionnée par rapport à la hauteur des attentes qu'ils nourrissent et qu'ils semblent avoir pour mission première de nourrir. Force en effet est de reconnaître (et ce, non pas pour ajouter aux spéculations psychologisantes auxquelles ces passages donnent traditionnellement lieu, mais au contraire pour dégager ce qui, à travers eux, semble travailler subtilement à faire du matériau « intime » le moyen et l'enjeu d'une certaine publicisation) que Mallarmé s'épanche libéralement, multiplie les formules apitoyantes ou enthousiasmantes, mais reste en même temps vague ou évasif quant à ce qui le tourmente ou l'exalte. Une part vraisemblablement mesurée de secret, de non-dit, paraît en effet constitutive de son écriture épistolaire — même de son écriture épistolaire — et indicative de ce qu'on peut envisager hypothétiquement, avec Yves Bonnefoy, comme une « stratégie » de dissimulation :

En somme : même du temps où Mallarmé semblait véritablement faire part à quelques amis des mouvements les plus intimes de sa pensée, n'y avait-il pas déjà dans sa parole en apparence confiante une réserve, un souci, et peut-être aussi une stratégie pour dissimuler cet arrière-plan ? Avec cette question en esprit, on peut se rappeler, tout d'abord, à quel point les relations qu'il fait en 1866, 1867, des événements qu'il vient de vivre, aussi complètes paraissent-elles, sont de bien des façons elliptiques et donc obscures : à preuve le débat des commentateurs depuis les premières publications. On peut reconstruire la recherche de Mallarmé, on ne la constate pas⁵⁵.

⁵⁵ Yves Bonnefoy, dans la préface à *Correspondance complète (1862-1871)*, Mallarmé, *op. cit.*, p. 19.

En ces années de crise, tout se passe comme si Mallarmé ménageait dans sa correspondance, comme il y visera expressément dans ces poèmes, un « rien de mystère, indispensable, qui demeure, exprimé, quelque peu » (II, 215). Le caractère spectaculaire que revêt l'autoreprésentation mythifiante du poète n'est pas incompatible avec cette réserve. Il semble au contraire dériver des effets de clair-obscur que les ressources rhétoriques de l'écriture, et la référence au Livre tout particulièrement, semblent chercher à produire. En quoi, du « témoignage » épistolaire au poème, de l'écrit « intime » à l'écrit « public », la congruence semble non seulement d'ordre thématique (l'un passant pour expliquer et confirmer le contenu de l'autre), comme on a coutume de le penser ; elle semble aussi, ce qu'on est plus réticent à admettre, d'ordre *poétique* : de l'un à l'autre, il semble y aller d'une même poétique, c'est-à-dire d'une même façon, volontiers elliptique et obscure en effet, de manier le symbole et d'en faire jouer les tessons, non pas en les disposant selon une correspondance qui en rendrait l'inscription claire et univoque, mais en introduisant entre eux ce « rien de mystère » qui en complique la lisibilité et les désigne de ce fait au désir de l'autre.

Si le propre du discours épistolaire est de mettre le moi en avant-scène, le propre du moi mallarméen, encore cartésien en cela, est de ne jamais s'avancer que masqué, de s'éclipser à la faveur d'une ellipse qui semble volontaire. Mais l'insatisfaction où reconduisent les « confessions » du poète, si elle paraît dériver d'un certain désistement ou désinvestissement subjectif (l'épistolier semble ici manquer de « présence⁵⁶»), peut aussi être imputée à un surinvestissement de ce même sujet dans le discours de l'Autre, du fait que le Mallarmé « intime » des années 1860, ce Mallarmé pris dans les tourments de sa crise spirituelle, écrit en des

⁵⁶ Vincent Kaufmann, *L'Équivoque épistolaire*, op. cit., p. 88.

termes, selon des références et des images, très « marqués » socialement, quand ils ne reconduisent pas directement aux lieux communs du discours d'auteur romantique et postromantique. Nombreux sont en effet les attendus esthétiques et philosophiques qui ponctuent, diffèrent ou conditionnent ses témoignages. L'extrait précité de la lettre à Cazalis en date du 14 mai 1867, avec ses références vagues et bigarrées, empruntant à la vulgate hégélienne et néoplatonicienne, vaut à ce titre pour une véritable pièce d'anthologie. Il est de part en part traversé par l'idéologie dont se nourrira le symbolisme. La voix de l'épistolier s'y harmonise avec la *doxa* fin de siècle — si bien, en fait, qu'à force de l'accentuer elle y fait presque entendre une note dissonante, peut-être autoparodique. C'est pourtant à ce document, et à quelques autres de même teneur, que la critique recourt le plus souvent pour caractériser la singularité de l'expérience mallarméenne et tenter d'éclairer sa poétique. Les lamentations du poète se conforment d'ailleurs elles aussi à cette logique, logique sociale du pire. Le respect que force la qualité de son œuvre ne doit pas en effet oblitérer tout ce que sa crise, dans les termes qu'il l'exprime, comporte de convenu. Manifestement, cette crise est d'époque⁵⁷, d'une époque où la misère devient « une épreuve providentielle ou une marque d'élection⁵⁸ ». De là que le mal dont Mallarmé semble souffrir, comme le suggère Sartre, « apparaît lui-même comme “circonstanciel” : en se voulant autre que tout, le jeune homme se fait semblable à tous les intellectuels de sa génération ». Il est vrai qu'il n'y pas d'œuvre, depuis le romantisme, « qui ne soit gagée sur une vie sacrée-sacrifiée : maudite⁵⁹ ». En quoi, s'il est « improbable, en effet, que nous soyons, vis-à-vis de l'absolu, les messieurs qu'ordinairement nous paraissions » (II, 242), il paraît tout aussi improbable que nous

⁵⁷ Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, « Arcades », 1986, p. 83.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁹ Jean Borie, cité par Daniel Oster, dans *L'Individu littéraire, op. cit.*, p. 36.

y soyons tout à fait nous-mêmes. D'un rôle à l'autre, la différence est de costume. Ce qui fait ici secret, c'est tout autant l'indétermination du propos de Mallarmé, sa généralité par trop insignifiante, que l'ineffabilité présumée de son référent spirituel. Insignifiante ou insatisfaisante, c'est en tout cas en laissant à désirer que la parole de l'épistolier suscite l'enthousiasme de l'autre, depuis le lieu dédoublé de l'Autre. La lucidité institutionnelle de Mallarmé aura consisté à voir la force légitimante que recouvrait, pour son époque postromantique, sa souffrance de poète, à estimer à sa juste valeur la rentabilité consacralisante de sa crise spirituelle, de même qu'elle aura consisté à discerner dans l'état de solitude qu'il affichait le ferment de grouillante et murmurante socialité d'où s'engendrent les rumeurs de la célébrité future.

Notons que le jeu de Mallarmé épistolier, « sa façon d'être avec ses amis, si ambiguë autant que si efficace⁶⁰ », paraît anticiper, ou répéter sur la *scène* de son intimité, l'esthétique de l'effet qui est caractéristique de Mallarmé poète, à la différence seulement que l'effet recherché chez l'autre y est motivé par la représentation de soi, par une certaine représentation qui prend le soi pour figure, pour fiction. Comme si l'épistolier répondait littéralement à l'exigence de l'écrivain, qui, comme le formulera plus tard Mallarmé, « de ses maux, dragons qu'il a choyés, ou d'une allégresse, doit s'instituer, au texte, le spirituel histrion » (II, 215). Par leurs dimensions spectaculaire, histrionique et pathétique (les deux composantes se conjoignent dans la figure mallarméenne du « pitre châtié », victime anagrammatique du *châtre* de l'*Art*, inspirant un rire *pétri de pitié*), ces confessions semblent moins destinées à informer de soi qu'à capter et captiver l'attention de l'autre, quitte à ce que ce soit par le canal d'un charme ou d'un chant aux accents de complainte ; leur logique, en surdéterminant la fonction pathique du discours, paraît moins relever de

⁶⁰ Yves Bonnefoy, dans la préface à *Correspondance complète (1862-1871)*, Mallarmé, *op. cit.*, p. 24.

la communication, prise dans son acception classique, que de la *séduction*. Là encore, Yves Bonnefoy a le mérite d'avoir pressenti cet aspect, lorsqu'il note :

La lettre, la lettre à un ami, lui [à Mallarmé] paraît donc une tâche terrible, en tout cas ardue, et s'il s'y livre quand même, c'est sans doute un dessein beaucoup plus difficile à mener à terme que le simple besoin de dire sa peine à ses intimes. Quel est donc ce dessein ? Est-ce vraiment de « dégoûter » ses amis de ses lettres et de lui-même [comme il l'affirme textuellement à François Coppée] ? Disons plutôt, par simple renversement de cette suggestion peu crédible : c'est, tout au contraire, pour les séduire.

Et le commentateur d'ajouter aussitôt, pour atténuer l'acuité de sa remarque :

Pour les séduire ! On pourra être blessé par ce mot, blessé d'imaginer un projet de cette nature apparemment trop banale chez qui se portait alors si résolument dans la grande nuit d'entre le langage et le monde⁶¹.

Penser la lettre comme l'instrument d'une séduction présente en effet quelque chose de « blessant » au vu de l'ambition du projet ou de la gravité du mal qu'elle semble d'abord avoir pour mission d'enregistrer. Ce qui pose résistance à cette hypothèse, il faut le noter au passage (au chapitre de ce qui doit définir, ou plus exactement *ouvrir*, l'interprétation du texte mallarméen), c'est la coutume qui détermine tacitement la réception de la correspondance, en vertu de laquelle, par une sorte de charité herméneutique négative, qui vise à « sauver » l'intention de l'auteur mais en restreignant plutôt qu'en maximalisant les possibilités interprétatives, on se garde généralement de prendre en considération toutes les dimensions du texte, et à plus forte raison ses dimensions rhétoriques et institutionnelles, sous prétexte que,

⁶¹ Yves Bonnefoy, dans la préface à *Correspondance complète (1862-1871)*, Mallarmé, *op. cit.*, p. 21. Nous développons cette intuition selon laquelle une certaine visée séductrice motiverait le discours épistolaire de Mallarmé, là où Bonnefoy, s'il a le mérite de l'énoncer, a le tort de l'abandonner presque aussitôt comme un « simple renversement » dialectique pour se diriger finalement, ce qui est pis, vers une conclusion inspirée par un sincérisme suspect ou que l'écriture de Mallarmé invite justement à suspecter, ainsi qu'il apparaîtra graduellement : « Des échanges comme ceux-là ont permis à Mallarmé, en 1866-1867, de parler de son projet poétique sans rencontrer autre chose que la confiance des autres, et l'abdication de leur jugement. Ils ont permis, non certes de faire effet, de paraître, mais simplement, humblement, de continuer d'être le rêveur — "le rêveur impénitent", dirait-il un jour — qu'il fallait bien qu'il fût pour pouvoir penser, par exemple, qu'il était tout soudain "parfaitement mort" » (*ibid.*, p. 24).

s'inscrivant dans le registre de l'intimité, ce texte serait l'expression claire et transparente d'une vérité gagée sur l'authenticité présumée de l'auteur, et, comme tel, serait pur de toute intention qui pourrait en détourner la logique vers « *autre chose* » que la seule révélation désintéressée de soi. Une telle critique se donne le droit d'expliquer l'œuvre de Mallarmé (sa « fiction », en son sens le plus étroit) sur la base de sa correspondance, en posant qu'il y a continuité entre l'une et l'autre, mais, à l'inverse, elle se scandalise à l'idée que l'auteur ait pu ou voulu faire *travailler* ses écrits intimes au bénéfice institutionnel de son œuvre. Le chemin qu'elle trace de l'éso- à l'exotérique est à sens unique : il y est interdit de circuler en sens inverse. Or cet unilatéralisme est d'autant plus discutable que, dans les années 1860, au moment de sa crise spirituelle, qui consacrera sa vie de poète — du moins telle que la critique la suppose, et comme il semble lui-même avoir prédéterminé cette supposition —, Mallarmé élabore le style d'écriture « difficile » qui le caractérisera, et qui fera de sa correspondance, du coup, un lieu d'exégèse de son œuvre (comme dans la lettre à Cazalis du 18 juillet 1868 où le sonnet en « -yx » est expliqué [I, 731-733]) ou, du moins, une mine de renseignements biographiques pertinents à son exégèse (et comme disposés pour remplir cette fonction : les allusions au Livre, par exemple, sont ainsi toujours référencées à la crise du poète, et le plan du Livre passe pour en être le « développement » [I, 714]). Ce faisant, Mallarmé met expressément ses lettres en rapport avec son œuvre et semble composer celle-ci, avec toute la difficulté qu'on lui connaît, de telle sorte qu'elle se soutienne des informations exposées par celles-là.

Du privé au public, et inversement du public au privé, si ces dénominations valent encore, il semble avoir lui-même pavé la voie dont la critique se sert pour accéder aux arcanes de son œuvre. Et sans doute l'« admirable intelligence de la

véritable gloire⁶²» que Paul Valéry voyait briller dans l'obscurité de son maître tient-elle non seulement à son habile travail de recouvrement du sens, mais aussi — ce que le disciple n'a peut-être pas reconnu, ou voulu ouvertement reconnaître — aux procédés institutionnels par lesquels il semble subtilement, en sous-main, en frayer le chemin. Le texte de Mallarmé autorise à le penser, car s'il est une valeur qu'il invite à suspecter, d'une manière qui apparaît d'ailleurs conséquente avec la notion de Fiction, c'est bien l'authenticité, la propriété (littéraire) ou le propre (individuel) de l'authenticité. Et s'il est une frontière qu'il déplace et problématise, c'est bien celle entre privé et public. Pour s'en convaincre, il n'est que de se référer aux nombreux quatrains postaux que le poète s'amuse à composer à l'occasion d'anniversaires et d'événements spéciaux : témoignages d'amitié, ils ressortissent au registre intime, comme la lettre, mais, dans la mesure où ils sont engagés dans le réseau communautaire de l'échange et sont médiatisés par au moins un tiers, le facteur, qui doit reconnaître l'identité de leur destinataire, ils s'inscrivent également dans le registre public⁶³. Ce qui aurait paru de nature à se glisser sous le sceau de la confidentialité, telle invitation personnelle à un proche, ou même à un intime, Méry Laurent par exemple, en vient ainsi, par l'art mallarméen de l'adresse, à se

⁶² Paul Valéry, *Variété*, dans *Œuvres*, t. 1, *op. cit.*, p. 639. Valéry rapporte cette « intelligence » à l'écriture « difficile » de Mallarmé (*ibid.*, p. 633-643). À la suite de ce que nous avons déjà dit de son rapport à Mallarmé, et en nous appuyant sur l'excellente analyse de Daniel Oster (« Valéry et la sincérité », dans *L'Individu littéraire*, *op. cit.*, p. 61-94), soulignons que Valéry constitue un cas singulièrement paradoxal de « disciple » : pour celui qui formulera les critiques les plus radicales à l'endroit des valeurs associées à l'icône de l'auteur (authenticité, sincérité, inspiration, etc.), il n'apparaît pas que Mallarmé ait pu être attentif à « autre chose » qu'une gloire « véritable », pure de tout intérêt institutionnel ; l'incrédulité de Valéry en matière de critique biographique semble ici souffrir une exception. Or, plus qu'une admiration aveugle du disciple à l'égard du maître, comme le suggère Oster, cette exception trahit peut-être un pacte secret entre les deux personnages, qui auraient convenu d'écrire dans les coulisses de l'histoire littéraire un acte de la mythographie mallarméenne. Notre interprétation de *l'Ode secrète* nous incline à le penser et nous permet de placer le présent chapitre sous l'expression de Valéry, l'« intelligence de la [véritable] gloire », mais en l'allégeant de son épithète « véritable », et en l'aggravant en retour d'un poids de mystère proprement insoluble.

⁶³ Ils y sont même inscrits deux fois plutôt qu'une : le passage universalisant par où l'adresse particulière des quatrains, s'exposant aux aléas du hasard et aux regards de la publicité, se trouve généralisée, se rejoue en effet à l'intérieur du poème, dans l'énigme que Mallarmé construit autour du nom propre, en s'efforçant de conjuguer sous la forme d'une devinette les prédicats individuels, « propres », de son destinataire avec les caractéristiques graphiques et phonétiques de son identité « nominale », sociale donc.

recommander à l'attention du tout-venant. Et c'est précisément en se soumettant au regard de l'Autre que l'affirmation du désir en tant que désir auquel se réduit le chiffre du quatrain, le « message » de son secret, acquiert le prix de son sens, pour l'autre. La vérité que les tours langagiers et les détours postaux du quatrain récréatif font exemplairement circuler, c'est celle qu'engage, de manière expresse, la majorité des poèmes de Mallarmé : vérité qui tire sa valeur de l'intérêt qu'elle fait croître en se faisant attendre, désirer, qui multiplie les obstacles, appelle les écueils, pour *séduire* : c'est-à-dire, littéralement, pour ne conduire à rien, sinon au « presque rien » que constitue le *salut*, le geste complice et amical en lequel l'échange du symbole trouve, en l'occurrence, la finalité de sa destination, le point d'accord de son *entente* à la fois secrète et publique. Ce mouvement poétique de la vérité comme séduction vers le rien est celui de la lettre, de la magie du discours, telle qu'il revient expressément au genre de la poésie, chez Mallarmé, de la produire. Mais il paraît aussi déterminer le *dérobement* du sujet dans ses écrits intimes, la manière ambiguë suivant laquelle il se présente et se soustrait à la fois au regard de l'autre.

De ce qu'on peut en dire, le Livre apparaît d'abord dans la correspondance des années 1860 comme l'index de ce mouvement de séduction ou de dérobement : il s'y inscrit, majoré de la capitale, comme l'annonce d'une révélation extraordinaire qui, liée intimement à l'expérience spirituelle de Mallarmé, à ses accès d'humeur euphoriques et dysphoriques, a pour effet d'exciter l'intérêt de l'autre. L'annonce du Livre est reprise quelques années plus tard, en 1885, par un autre écrit afférent à l'économie épistolaire, du moins en partie : la lettre dite « autobiographique ». Qu'elle se reformule en ce lieu décisif pour l'inscription institutionnelle de Mallarmé, et en des termes propres à relancer la croyance à « *autre chose* », bien plus qu'à la satisfaire par la révélation de quelque vérité, accrédite l'hypothèse de la

destination secrètement sociale du Livre, de sa finalité institutionnelle en tant que mécanisme de *sécrétion* de la valeur.

3.2.3 La lettre « autobiographique »

Le pouvoir, celui que le prêtre arraisonne, tient à la nécessité de « représenter autre chose » ; et il apparaît au seuil de la représentation. Quand le besoin supplée au manque par la représentation, un prêtre est né. Le fétichisme aussi [...].

— Jacques Derrida⁶⁴

Voilà toute ma vie dénuée d'anecdotes à l'envers de ce qu'ont depuis si longtemps ressassé les grands journaux, où j'ai toujours passé pour très étrange [...].

— Stéphane Mallarmé (I, 790)

La longue lettre du 16 novembre 1885 que Mallarmé écrit à la demande de Verlaine, en vue de la notice des *Hommes d'aujourd'hui* que celui-ci prépare alors à son sujet⁶⁵, demande attention. Du point de vue documentaire, d'abord, elle fournit certains renseignements biographiques relatifs à l'origine, à la généalogie, à la poétique, aux œuvres publiées ou aux projets d'écriture (et, au premier plan, le Livre), ainsi qu'à diverses préoccupations, d'ordre personnel ou social, de Mallarmé. Un portrait de l'homme, comme y vise l'exercice, se décalque finalement de cette description d'écrivain, en vertu de quoi on peut aujourd'hui qualifier cette lettre d'« autobiographique », bien que le terme soit peu usité à l'époque.

L'importance de ce document tient également, et c'est sans doute ce qui fait l'essentiel de son intérêt, à la manière même dont Mallarmé y apparaît, à la pose ou à

⁶⁴ Jacques Derrida, « Scribble (pouvoir/écrire) », dans *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*, William Warburton, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁵ Cette édition des *Hommes d'aujourd'hui* paraît en février 1887. Pour une analyse minutieuse des changements que Verlaine apporte à la lettre de Mallarmé, cf. Pascal Durand, « Auto/biographie. Le dispositif Mallarmé/Verlaine », *Littératures*, n° 44, 2001, p. 97-119.

la posture qu'il adopte pour se présenter. Cet aspect correspond au travail de l'écriture qui modèle et conditionne le bio- du biographique. On l'a longtemps négligé, en méconnaissant par le fait même les enjeux sociologiques qui sous-tendent l'élément factuel de l'autoreprésentation du poète, et qui rejaillissent sur lui d'une manière qui en problématise la lisibilité. De ces enjeux semble même émerger ce qu'il y a de plus singulièrement et fidèlement mallarméen dans la lettre autobiographique, quelque chose de révélateur, en outre, de la fonction mystifiante du Livre. Là comme ailleurs, la singularité apparaît avec le plus de netteté à la lumière de la norme par rapport à laquelle elle se définit, plus que dans l'ombre où reconduisent souvent les tentatives de description à caractère psychologique. Il est intéressant de noter, à ce titre, que la lettre autobiographique répond, et se spécifie par cette réponse, à une demande formulée assez explicitement par l'institution, demande de l'Autre qui trouve à se décliner dans la série de questions préprogrammées que Verlaine soumet à Mallarmé, au moment de solliciter sa collaboration :

Mon cher ami, Imaginez-vous que je sonne chez vous très bien mis et que je vous interviewe...
Votre lieu de naissance ? — Paris (on le sait !) — Familles, originaires d'où ? date de naissance ? — Projets littéraires (un détail sur ce grand œuvre dont vous m'écriviez). — Un ou deux poèmes (prose) (court) et vers (court) et in-é-dits ? — Le Conventionnel [un parent de Mallarmé] n'a-t-il pas présidé au cours du procès Louis XVI ? Circonstances remarquables ? Comment mort ? — Vite ! — C'est pour notices dans *Hommes du jour* de Vanier⁶⁶.

Le document qu'on considère traditionnellement comme le plus biographique de Mallarmé (au sens le plus conventionnel de la biographie, du moins), comme la principale et la plus claire contribution du poète au dossier de sa mémoire

⁶⁶ Paul Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 1387-1388. Signe de l'importance nouvellement accordée à cet aspect sociologique, Bertrand Marchal a intégré ces recommandations de Verlaine dans sa notice des *Divagations (Igitur. Divagations. Un coup de Dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2004) où est reproduite la lettre. Au demeurant, Bertrand Marchal, dans la préface à cet ouvrage, que nous citons plus bas, s'efforce lui aussi d'éclairer la face institutionnelle de Mallarmé.

institutionnelle, se révèle ainsi, au vu de ce canevas, très déterminé socialement. Mallarmé, beau joueur, s'acquitte de sa tâche en satisfaisant consciencieusement les critères exigés par le projet d'édition de Verlaine, comme il le signifie à la fin de sa lettre :

Vous lirez tout ceci, noté au crayon pour laisser l'air d'une de ces bonnes conversations d'amis à l'écart et sans éclat de voix, vous le parcourrez du bout des regards et y trouverez, disséminés, les quelques détails biographiques à choisir qu'on a besoin d'avoir quelque part vus véridiques. (I, 790)

Si le poète se plie à l'exercice, ce n'est toutefois pas sans marquer une certaine distance — le beau joueur reste conscient du jeu : sa proposition sur les quelques détails « qu'on a besoin d'avoir quelque part vus véridiques » fait entendre une note ironique dans son propos d'autobiographe de circonstance ; elle témoigne d'un certain détachement par rapport à ce que le « on » du commun réclame, détachement qui dénonce subtilement ce « besoin » comme une nécessité de la fiction sociale, par référence à laquelle, et à laquelle seulement, il faut le remarquer, se justifie (et se relativise) chez Mallarmé le critère de vérité ou de « véridicité ».

En quoi l'écriture du soi ne s'abstrait pas du jeu auquel obéit l'écriture en général. Elle procède du « *comme si* » de la fiction, auquel se rapporte ici, en qualité d'artifice, l'usage du crayon, destiné à « *laisser l'air* d'une de ces bonnes conversations d'amis ». Le soi doit se montrer avec légèreté et fluidité : il est d'autant plus impérieux de viser à cet effet que, comme le suggère l'ensemble de la lettre, par le soin que son auteur a manifestement appliqué à la composer, aucune propriété intrinsèque ne semble l'y pousser *naturellement*. Si l'autobiographie est un jeu, donc, c'est un jeu sérieux. La fiction ayant valeur de vérité, faisant suppléance à toute vérité, il faut qu'elle soit crédible, c'est-à-dire qu'elle s'organise de manière à consolider la croyance à la *persona* de l'auteur — sa crédibilité

institutionnelle —, et, par le fait même, qu'elle concoure à favoriser le crédit en son œuvre, une œuvre qui, en 1885, appartient encore pour l'essentiel à l'avenir, toute éparpillée qu'elle est dans les revues et les journaux. Le Livre est l'instrument spéculatif de cette « crédibilisation », le signe magique de cette séduction. Dans la lettre autobiographique plus que dans tout autre écrit, il s'impose selon le motif qui en fait toute l'importance institutionnelle : comme le point de fuite ou le point d'absence qui soutient l'organisation de l'autoreprésentation mallarméenne et lui confère son caractère à la fois mythifiant et mystifiant. Les deux paragraphes où Mallarmé « s'ouvre » sur son projet de Livre et qui constituent le centre matériel et argumentatif de sa lettre méritent d'être cités *in extenso* :

Aujourd'hui, voilà plus de vingt ans et malgré la perte de tant d'heures, je crois, avec tristesse, que j'ai bien fait [d'avoir appris l'anglais et décidé de l'enseigner en guise de gagne-pain]. C'est que, à part les morceaux de prose et les vers de ma jeunesse et la suite, qui y faisait écho, publiée un peu partout, chaque fois que paraissaient les premiers numéros d'une Revue littéraire, j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? c'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, en maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, même les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode.

Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !) mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller par une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir.

Rien de si simple alors que je n'aie eu hâte de recueillir les mille bribes connues, qui m'ont, de temps à autre, attiré la bienveillance de charmants et excellents esprits, vous le premier ! Tout cela n'avait d'autre valeur momentanée pour moi que de m'entretenir la main ; et quelque réussi que puisse être quelquefois un des [morceaux ou poèmes] à eux tous c'est bien juste s'ils composent un album, mais pas un livre. Il est possible cependant que l'Éditeur Vanier m'arrache ces lambeaux mais je ne les collerai sur des pages que comme on fait une collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses. (I, 788-789)

Presque vingt ans après la première référence au Livre, l'« aveu de ce vice » conserve le ton plaintif, relevé par moments de modulations ironiques, avec lequel Mallarmé a accoutumé ses proches à entendre parler de son rêve — sans doute,

justement, pour moins en parler (le livrer à la révélation d'un discours assertif) que pour le susciter en imagination (le préserver comme objet de mystère dans une parole référencée à un moi opaque). Chez le lectorat littéraire de la génération symboliste, auquel cette lettre se destine, l'hôte de la rue de Rome jouit d'une notoriété certaine et pourtant toute nominale⁶⁷, en ce qu'elle ne repose encore sur la publication d'aucun ouvrage d'ensemble. Le Mallarmé de 1885 pourrait s'attribuer ce qu'il écrivait à propos du jeune Tennyson : « lui illustre mais encore futur » (II, 141). Sans doute est-il caractéristique du personnage Mallarmé, selon l'orientation de la stratégie d'auto-légation qui semble viser à en projeter le motif dans un horizon indéterminé, de rester toujours futur. En tout cas, cette notoriété paradoxale est à elle seule très indicative de sa *puissance*, de la *virtualité* de sa figure ou fiction sociale, telle qu'elle se traduit moins en *acte*, se construit moins d'après ses œuvres effectivement réalisées, sur pièces donc, qu'elle ne se suggère à la faveur de la croyance qu'elle sait fomenter et entretenir à son sujet. Entre foi et œuvres, le salut auquel aspire la fiction mallarméenne par la perpétuation de sa mémoire institutionnelle privilégie d'abord la première, même si elle trouve amplement à se justifier par la qualité des secondes. De fait, loin de satisfaire la curiosité des contemporains, comme y tendrait la perspective éditoriale où elle s'inscrit, la lettre de 1885 reconduit plutôt, en la portant à son plus haut degré de puissance, la stratégie mystifiante de Mallarmé, telle qu'elle paraît ainsi s'appliquer d'abord à sa propre représentation de sujet. Là comme ailleurs, la « révélation » du poète n'informe pas tant qu'elle suggère, séduit ; et elle voile tout autant qu'elle dévoile. En faisant fond sur le motif du Livre, elle engendre cet effet singulier de détourner l'attention croissante du public pour ses œuvres publiées (et ce, alors qu'elles circulent et se font

⁶⁷ La qualification est de Bertrand Marchal, dans la préface à *Igitur. Divagations. Un coup de Dés*, Mallarmé, *op. cit.*, p. 7.

de plus en plus connaître) vers le mystère de l'Œuvre. Ce détournement vaut pour un geste d'écriture historiquement très signifiant, et capital pour l'avenir de la constitution et de la réception du texte mallarméen ; il opère le « décalage radical » par lequel, comme l'a bien vu Bertrand Marchal, le personnage du poète et son œuvre se nimbent de leur « invisibilité supérieure » et distinctive :

[...] sous l'apparence d'une confiance intime, il [Mallarmé] s'applique, « histrion véridique » de lui-même, à composer sa propre légende, ou à prendre date pour la postérité, l'homme du jour choisit d'abord la posture d'un décalage radical, ou d'éclairer la face cachée d'une poétique jusque-là vouée à la parcimonie : au moment où le public accède enfin à son œuvre, où celle-ci se rend visible, sinon lisible, Mallarmé, dans un geste à la Frenhofer, choisit de déplacer le regard en désignant, derrière cette visibilité toute neuve, l'invisibilité d'un chef-d'œuvre inconnu : « J'ai toujours rêvé et tenté autre chose... ». Au moment où le poète sort à peine de son invisibilité, il se donne en somme une invisibilité supérieure⁶⁸.

C'est bien un acte officiel qu'enregistre, sous le motif de l'autobiographie, la lettre de 1885 : acte de naissance du mythe du Livre⁶⁹ où s'atteste aussi, par le même sceau, la naissance du personnage Mallarmé. S'y fixe le portrait du chercheur des arcanes de l'univers, de l'alchimiste au fourneau, du poète sacrifiant « toute vanité et toute satisfaction » à son idéal, bref le portrait de l'artiste en *sujet du Livre*. Les apparitions publiques de Mallarmé postérieures à sa lettre autobiographique se conforment aux effets de clair-obscur inspirés par ce rôle. En 1891, par exemple, dans le cadre de l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire, le poète formule une série de propositions sur la nature de son travail où ressort encore là le contraste entre la dimension sociale et cosmique de ses ambitions, d'une part, et la dimension résolument individuelle, solitaire, de ses conditions d'exercice, d'autre part : son « travail secret » (II, 700) est d'autant plus intrigant qu'il semble s'accorder à un fait donné pour évident et universel, qui se dérobe pourtant à la compréhension immédiate, à savoir que « le monde est fait pour aboutir à un beau livre » (II, 702).

⁶⁸ Bertrand Marchal, dans la préface à *Igitur. Divagations. Un coup de Dés*, Mallarmé, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁹ Bertrand Marchal (I, 1375).

Deux ans plus tard, faisant de nouveau référence à son projet dans le cadre d'une enquête littéraire, Mallarmé réaffirmera que « montrer cela et soulever un coin du voile de ce que peut être pareil poème, est dans un isolement [son] plaisir et [sa] torture » (II, 657). Il n'est pas jusqu'à la note testamentaire de Mallarmé qui, sous l'injonction formulée à sa femme et à sa fille de brûler le « monceau demi-séculaire de ses notes » (I, 821), ne paraisse suspendre la question de l'« héritage littéraire » au crédit de la croyance au Livre : « croyez que ce devait être très beau » (I, 821, nous soulignons).

À partir de 1885, le Livre s'impose ainsi, à travers ses références répétées, plus ou moins changeantes d'une fois à l'autre, comme le remarquable « procédé d'hypnotisation collective⁷⁰ » dont Mallarmé se sert pour construire sa *légende*, c'est-à-dire, littéralement, pour faire de son personnage et de son texte, chez ses contemporains et les générations futures, l'objet d'un désir de lecture insistant — *legendo* —, presque contraignant à force d'être attisé par l'inconnu. Il est vrai que le Livre intervient à une époque particulièrement sensible aux entreprises à prétention totalisante. Sa promotion bénéficie de la faveur pour l'absolu que la deuxième moitié du XIX^e siècle hérite du romantisme et qu'elle exacerbe sous les motifs profanes de l'art et de la philosophie, en vertu du scepticisme que lui inspirent avec de plus en plus d'acuité les idéaux des religions instituées. Mais, de ce fait même, le Livre de Mallarmé rencontre quelques rivaux, et un particulièrement flamboyant en l'œuvre totale de Wagner, qui emporte alors l'enthousiasme de

⁷⁰ Michel Brix, « Hugo, Baudelaire, Mallarmé », dans *Stéphane Mallarmé. Colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998, op. cit.*, p. 24. L'auteur situe lui aussi ce « procédé d'hypnotisation collective » dans le cadre plus général d'une stratégie d'auteur : « la promesse du "Livre" était essentielle dans la stratégie mallarméenne en ce qu'elle entretenait l'entourage et les lecteurs du poète dans la conviction que celui-ci savait, et qu'il ne différerait plus longtemps la révélation de ses lumières célestes » (*ibid.*, p. 25).

plusieurs et génère son lot de disciples en France⁷¹. Aussi la concomitance historique de la lettre autobiographique et de l'article sur le maître de Bayreuth (II, 153-159), en lequel se formule quelques mois plus tôt la critique mallarméenne du drame wagnérien, critique centrée sur l'emploi personnifiant du mythe, est-elle symptomatique de l'intérêt que recouvre la question de l'art total dans le champ littéraire. Tout impersonnel qu'il prétend être, dans la conception à la fois moderne et classique que défend le poète, cet art n'en est pas moins l'enjeu d'une lutte institutionnelle où il y va notamment de la perpétuation du nom propre de l'auteur : ça fonctionne tout seul, « le Texte y parlant de lui-même et sans voix d'auteur » (I, 789), mais, finalement, *je signe*⁷².

Le Livre ne le cède en rien aux déploiements spectaculaires de Wagner, affirme ponctuellement Mallarmé. Et sa vérité mystérieuse est irréductible au présent, soutient-il continûment. Elle appartient presque invariablement à l'horizon d'un « plus tard », qui confine parfois à la limite d'un « jamais ». Cette détemporalisation s'inscrit dans la stratégie mythographique du poète et réfléchit un paralogisme bien connu du prophétisme romantique, voire de tout prophétisme : si la vérité est le fait de l'avenir, alors l'inadéquation actuelle du poète avec le monde, son désaccord avec le siècle, en est un signe prémonitoire⁷³. Quelle que soit l'échelle

⁷¹ *La Revue wagnérienne* est fondée par Édouard Dujardin en février 1885.

⁷² Nous paraphrasons Michel Beaujour, qui évoque « un Stéphane Mallarmé manipulant son lot de sublimes fiches tel un divin prestidigitateur, au cours d'une opération impersonnelle qui conférerait néanmoins l'immortalité au nom propre de l'auteur : ça fonctionne, mais je signe » (cité par Daniel Oster, dans *L'Individu littéraire, op. cit.*, p. 33).

⁷³ Cf. ce que Mallarmé écrit à propos de Villiers : « ce n'est pas contemporanément à une époque, aucunement, que doivent, pour exalter le sens, advenir ceux que leur destin chargea d'en être à nu l'expression ; ils sont projetés maints siècles au-delà, stupéfaits, à témoigner ce qui, normal à l'instant même, vit tard magnifiquement par le regret, et trouvera dans l'exil de leur nostalgique esprit tourné vers le passé, sa vision pure » (II, 118). On soulignera l'expression « exalter le sens », qui indique assez bien que, s'il y a un certain messianisme de Mallarmé, il n'est pas celui de la substance (du Verbe), mais de l'exaltation, de l'excitation et de la stimulation du sens. Nulle promesse chez lui d'une parousie, d'une Présence entière et définitive, mais une annonce, une adresse, une exaltation poétiques qui ouvrent sur du futur, tout en se réalisant dans le présent, et en réalisant par le fait même le présent. Les particularités du style mallarméen, comme nous l'avons suggéré par

temporelle à laquelle il se réfère, Mallarmé donne à penser la mesure ou la démesure de la visée eschatologique de son projet par rapport à l'insuffisance d'un présent qu'il ne manque pas de qualifier dans sa lettre autobiographique, comme il le fait ailleurs, d'« interrègne » :

Au fond je considère l'époque contemporaine comme un interrègne pour le poète, qui n'a point à s'y mêler : elle est trop en désuétude et en effervescence préparatoire, pour qu'il y ait autre chose à faire qu'à travailler avec mystère en vue de plus tard ou de jamais et de temps en temps à envoyer aux vivants sa carte de visite, stances ou sonnet, pour n'être point lapidé d'eux, s'ils le soupçonnaient de savoir qu'ils n'ont pas lieu. (I, 789)

Les deux aspects de l'œuvre de Mallarmé se présentent ici dans les termes de l'opposition où on a l'habitude de les penser : d'un côté, l'absolu, qui ouvre la fenêtre fantasmagique du Livre et des recherches métaphysiques ; de l'autre, le circonstanciel, qui donne sur une très vaste partie des écrits effectivement réalisés, « carte de visite, stances ou sonnet ». Or s'ils renvoient à des régimes temporels distincts, ces deux aspects se révèlent complémentaires au plan structurel où s'articule la stratégie institutionnelle de l'auteur et où se prédétermine de fait la réception critique de son œuvre. Comme nous l'avons vu, ils trouvent leur point d'accord en participant, à titre complémentaire, de la poétique de l'*adresse*. Au vu de cette adresse, à laquelle le Livre sert de motif, l'œuvre de Mallarmé n'apparaît ni tout à fait réelle, présente, ni tout à fait complète, intégrale ; elle figure elle-même le reste, le résidu (les « bribes », les « lambeaux », les « chiffons ») de ce qui aurait pu être, tout autrement, absolument. Car le reste se dit tout aussi bien du Livre irréalisé qui gît fantasmagiquement au sein de l'œuvre tenue ici pour définitive par la mort du poète, telle qu'en elle-même enfin l'éternité la fixe, que de cette même œuvre tenue là pour provisoire, écrite « en vue de mieux », sur laquelle la perfection du Livre

référence au motif de la « pro-vocation », en 1.3.4, renvoient fondamentalement à cette fonction discursive d'exaltation.

domine et projette l'ombre spectrale et imposante de l'Idéal. C'est pourquoi l'interprétation du corpus mallarméen, dans tout ce qu'il comporte de réel et de chimérique, ne semble jamais, fondamentalement, que ressasser les restes de l'œuvre (dans l'espoir d'y trouver les traces des vérités éternelles) ou remuer les cendres du Livre (dans l'espoir d'y trouver, sinon le « secret » intérieur de son auteur, du moins quelques repères essentiels à la compréhension de son imaginaire). Elle semble obéir à un jeu de diversion où l'absence idéale du Livre la rabat fatalement sur l'œuvre et où la présence réelle, trop réelle, de l'œuvre la détourne vers le Livre⁷⁴. Dans tous les cas, au plan phénoménologique, l'interprétation est reconduite vers l'étrangeté d'une présence non présente, vers l'altérité d'un sens non appropriable, d'un reste en souffrance : en « *demeurance* », dirait Jacques Derrida⁷⁵. Dans tous les cas, elle est hypnotisée par le miroitement d'un *ailleurs* qui s'esquive dans l'au-delà mystérieux du texte, dans le retrait du secret. Cette phénoménologie est induite par la poétique même de Mallarmé : par la stratégie grâce à laquelle il dialectise l'œuvre et l'Œuvre dans une économie où la présence et l'absence se donnent réciproquement le change et, de ce mouvement, mettent en branle le dispositif spéculatif de la valeur littéraire. Stratégie du secret, autrement dit, qui, en ajoutant au monde visible un autre monde, en le dédoublant, élargit un « espace interactif en introduisant un mouvement de bascule, de pivotalité entre ces deux mondes⁷⁶ ». Structurellement et historiquement,

⁷⁴ Jean-Pierre Richard a lui aussi soulevé la question de cette dialectique de la présence et de l'absence, la rapportant à un « terrorisme » « par lequel Mallarmé feint de discréditer aux yeux de ses lecteurs toute sa poésie réellement écrite » et par lequel « il fait encore, mais *pour nous* cette fois, et par un juste retour de la compréhension totalitaire, partie intégrante de son œuvre. C'est lui, finalement qui la complète et qui l'achève, en lui conférant l'ambiguïté suprême qui nous la rend à la fois réelle *et* irréelle, présente *et* virtuelle... » (*L'Univers imaginaire de Mallarmé, op. cit.*, p. 437). Roger Bellet note à son tour que la « fonction du Livre est d'être présent et absent. Grand jeu et échec : mythe justificateur des réussites "de hasard" » (*Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1987, p. 191).

⁷⁵ Jacques Derrida, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, « Incises », 1998, p. 102.

⁷⁶ André Petitat, dans l'introduction à *Secret et lien social. Actes du colloque Secret et société*, André Petitat (éd.), Paris, l'Harmattan, « Logiques sociales », 2000, p. 10. Georg Simmel écrit dans le même sens : « Le secret offre pour ainsi dire la possibilité d'un deuxième monde parallèlement au monde

l'œuvre mallarméenne dérive de cet « espace interactif » : dans la mesure où, plus que toute autre œuvre, elle prend corps dans la critique, en vertu du mystère dont elle s'enveloppe et par lequel elle se recommande de manière privilégiée à l'exégèse des « scoliastes futurs⁷⁷ », elle se déploie dialectiquement à entrer en rapport avec la marge imaginaire qu'y ménage l'indétermination du Livre. Pour autant qu'on y met un peu de rigueur, de fait, on n'interprète pas les *Poésies*, et encore moins les *Divagations*, sans référence au Livre, et inversement.

Comme telle, suivant un rapport dont semblait elle aussi témoigner la correspondance des années 1860, l'œuvre, prise dans son ensemble, s'articule analogiquement au jeu que décrit le poème chez Mallarmé : à l'image de celui-ci, elle a vraisemblablement pour objectif, et assurément pour effet, de sécréter un au-delà fantasmatique, en lequel, là encore, la structure trouve son point de « bascule », l'enture pivotante de son cadre. La stratégie dont dépend l'œuvre correspond à une poétique reconduisant au niveau macrostructurel du champ littéraire les procédés mis en œuvre dans l'économie du poème. Et la mythographie dont le personnage mallarméen se soutient, pareillement, reproduit la scène de la fiction poétique, mais en la déployant à l'échelle de la représentation sociale où tout concourt généralement à la nier sous les *apparences* du réel. En cela, le « geste à la Frenhofer » de Mallarmé, pour être institutionnel, est également poétique — ou encore : magique, alchimiste : il renvoie et donne signe à « autre chose ». C'est un geste d'adresse, d'annonce, qui aura nécessité là encore l'adresse d'une certaine rhétorique et le style d'une certaine chorégraphie, propres à faire apparaître le sujet sous un jour favorable par rapport aux feux de la rampe sociale, et, incidemment, à ne pas laisser

manifeste et celui-ci est influencé de manière décisive par celui-là » (« La société secrète », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, automne 1976, p. 288).

⁷⁷ Dans la bibliographie qu'il prépare en vue de l'édition de ses *Poésies* chez Deman, Mallarmé écrit, dédicace fort suggestive : « Tant de minutie témoigne, inutilement peut-être, de quelque déférence aux scoliastes futurs » (I, 48).

« soupçonner » aux acteurs du réel que ni lui ni eux n'ont vraiment « lieu » — lieu d'être.

Ce « savoir », savoir du secret, comme il apparaît dans le dernier extrait, définit l'avantage différentiel dont jouit le poète — le poète mallarméen, du moins — sur ses contemporains. S'il y va d'une initiation, en l'occurrence, elle passe d'abord par ce « savoir » et conduit à la conscience aiguë des lois institutionnelles qui donnent sens et valeur au jeu littéraire dont le livre est l'illustration « par excellence ». C'est grâce à sa *lucidité*, à sa connaissance ou sa contemplation lumineuse du monde, telle qu'elle lui permet de « séparer » tout ce que le réel comporte d'idéal et de fictif⁷⁸, d'hypothétique donc, que le poète peut jouer de toutes les ressources pyrotechniques qu'offre le théâtre social. Et si, chez Mallarmé, cet art de l'adresse qualifie aussi bien l'inscription sociale de l'œuvre que l'inscription plus étroitement fictionnelle du poème, voire celle aussi de la correspondance « intime », c'est que le « savoir » qu'il suppose a une portée fondamentale, qui détermine tout le champ de la représentation : c'est qu'il se révèle, en première ou dernière instance, comme « savoir » du désir.

Quoi qu'elle prenne pour fond, la Fiction mallarméenne se caractérise en effet comme mise en jeu réfléchie, consciente, de l'économie du désir. Si cette réflexion ou ce retour du sens sur lui-même se donne rarement en termes explicites — ce qui en fait à la fois la difficulté épistémologique, l'ambiguïté institutionnelle et l'intérêt poétique —, elle se lit d'une manière très intéressante, parce qu'admirablement synthétique, dans le développement de *La Musique et les lettres* sous lequel nous

⁷⁸ Cf. *Prose (pour des Esseintes)* (I, 28-30).

avons placé et défini emblématiquement la « révélation » de Mallarmé. Il est opportun, à ce stade de l'analyse, de le relire⁷⁹ :

Stricte­ment j'envisage, écartés vos folios d'études, rubriques, parchemin, la lecture comme une pratique désespérée. Ainsi toute industrie a-t-elle failli à la fabrication du bonheur, que l'agencement ne s'en trouve à portée : je connais des instants où quoi que ce soit, au nom d'une disposition secrète, ne doit satisfaire.

Autre chose... ce semble que l'épars frémissent d'une page ne veuille sinon surseoir ou palpiter d'impatience, à la possibilité d'autre chose.

Nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est. Incontinent écarté cependant, sous un prétexte, le leurre, accuserait notre inconséquence, niant le plaisir que nous voulons prendre : car cet *au-delà* en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien. Mais, je vénère comment, par une supercherie, on projette, à quelque élévation défendue et de foudre ! le conscient manque chez nous de ce qui là-haut éclate.

À quoi sert cela —

À un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes — éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires. (II, 67)

Dépouillée de sa vêtue sacerdotale, dévoilée dans toute sa nudité, la littérature se réduit à ça ; elle s'y réduit au terme d'une opération rationnelle de réduction qui, faisant scintiller le motif du désir qui en est le « moteur » et le mobile secret — *motus*⁸⁰ —, met à plat sa « pièce principale ou rien ». La littérature se remarque ainsi dans la dépendance de sa séduction originaire pour le rien, dans l'« attirance supérieure comme d'un vide » à laquelle elle répond. Pour le coup, ses lettres y perdent la légitimité de ce qu'elles pouvaient prétendre de noblesse. Dénoncées, la vacuité de sa valeur symbolique et la vacance de l'Idéal obligent à penser la croyance comme l'effet de l'aveuglement du désir — ce qui a de quoi faire « désespérer », en effet. Du moins dans un premier temps, car la littérature offre une contrepartie heureuse : grâce à elle, la matérialité brute et insignifiante du monde se

⁷⁹ Dans la préface à *Igitur. Divagations. Un coup de Dés* (op. cit., p. 16-17), Bertrand Marchal cite également ce passage en relation avec la lettre autobiographique.

⁸⁰ Motif, mobile, moteur : c'est à la gaine d'une même racine que le secret noue ses fils. Aussi est-ce encore par le *motus*, par le mouvement que lui induit la logique à laquelle il se rapporte comme son effet, qu'il se laisse le mieux prédiquer.

« possibilise » ; les « choses » se « dou[ent] de resplendissement » et accèdent à la sphère virtuelle des « objets » : elles en viennent à participer aux « fêtes à volonté » — et d'abord « solitaires », mais pas exclusivement — de la Fiction.

Si le Livre est le « jeu littéraire par excellence », comme Mallarmé l'affirme dans sa lettre à Verlaine, ce n'est peut-être pas tant en regard de ce qu'il projette d'être (sa valeur intrinsèque) qu'en regard de son être même de projet (de sa nature projective), c'est-à-dire en regard du fait (l'un des seuls qu'on puisse avancer, en fin de compte) qu'il est « projeté » comme l'« au-delà » virtuel de l'œuvre réelle, « à quelque élévation défendue et de foudre ». Si l'au-delà mystifiant de cette projection capture quelque chose d'essentiel à la littérature, alors se légitime l'hypothèse selon laquelle une part de « supercherie » peut être constitutive et même définitoire de la littérarité du Livre — sans qu'il y ait lieu de se récrier. L'énoncé suivant, par son équivocité même, tel qu'il paraît prêter à une double entente des termes « lettre » et « correspondance », « confirme » peut-être ce que cette hypothèse a de plus choquant, à savoir que la supercherie « spacieuse » (sociale) du Livre « tirerait » sa « mobilité » (promotionnelle) de ses écrits intimes :

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. (II, 226⁸¹)

⁸¹ Roger Dragonetti soulève lui aussi la possibilité de cette double entente (*Études sur Mallarmé, op. cit.*, p. 165). Sans référer à ce passage, Vincent Kaufmann évoque à son tour la possibilité que la correspondance de Mallarmé soit le Livre, « ou du moins qu'elle en [fasse] partie » (*L'Équivoque épistolaire, op. cit.*, p. 189). Il faut noter, pour en saluer de nouveau l'audace remarquable, qui donne la plus fidèle mesure de la virtualité du texte mallarméen, selon nous, que Roger Dragonetti a par ailleurs insisté sur le rapport entre le Livre et la lettre (notamment la lettre autobiographique, en laquelle il lit lui aussi un « processus de mythisation » [*Le Fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, « Couleur des idées », 1992, p. 15]), tel que nous l'avons esquissé. Dans un ouvrage consacré tout entier aux écrits « alimentaires » et à la correspondance de Mallarmé, Dragonetti poursuit sa mise en doute radicale du Livre, non plus d'un point de vue interne, à partir du manuscrit des feuillets, mais d'un point de vue externe, depuis un lieu qu'on croirait d'emblée étranger au rêve du poète : indices toujours à l'appui, il avance que le Livre se serait pour ainsi dire réifié dans *La Dernière Mode*, qui en offrirait secrètement une des « portions du fragment d'exécuté » (*ibid.*, p. 18). La puissance d'illusionnisme et l'ironie du divin enchanteur de lettres qu'est Mallarmé, « homo totus ambiguus » (*ibid.*, p. 17), atteindraient ainsi, par cette réification « mondaine » de l'absolu, un degré d'achèvement sans doute inégalé dans l'histoire de la littérature.

On objectera que cet énoncé, au mieux, insinue un doute. Or c'est peut-être justement parce qu'il insinue un doute, et qu'il ne fait rien d'autre, qu'il est de nature à « confirmer » l'hypothèse que l'inscription sociale du Livre participerait, en l'extériorisant et en le gardant secret à la fois, du jeu littéraire mallarméen. Car comment la Fiction, une « réalité » comme la Fiction, peut-elle se « confirmer » ? Comment ce qui par définition veut signifier la *virtualisation* du sens, sa mise en suspens, peut-il se solidifier en thèse ? Et, le cas échéant, en vertu de quelle autorité cela peut-il se « confirmer » *soi-même* ?

À y regarder de plus près, le Livre ne semble pas pouvoir « confirmer » la Fiction autrement qu'en restant hypothétique et virtuel, indécidable et suspensif, c'est-à-dire conforme à elle. Il n'est pas contradictoire mais au contraire conséquent avec l'essence de la Fiction qu'on puisse seulement y songer — à l'image de la poésie que Rimbaud aurait écrite en Afrique — comme « quelque chose qui eût pu être » (II, 127), ou sinon encore comme cette « abstraction » à laquelle T.S. Eliot fait allusion :

*What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation*⁸².

Même à n'être que partiellement cautionnée, cette hypothèse permet de jauger de la force spéculative extraordinairement développée de l'économie mallarméenne de l'écriture, force qui confère sa prégnance aux motifs de l'adresse et de l'annonce. Cette dimension fiduciaire apparaît le plus nettement dans la partie de l'analyse où Dragonetti étudie avec minutie la correspondance, et où il reconnaît, complémentaiement aux interventions « fantômes » de destinataires vraisemblablement inventés et mimés par Mallarmé, l'action souterraine d'un réseau de correspondants complices tenus au secret « par un serment » (*ibid.*, p. 32), ayant permis l'écriture mystifiante du Livre sous le couvert d'un journal de mode ou son cryptage paradoxal dans un texte en apparence « transparent ». De l'écriture comme ressort de croyance et artifice de supercherie, mais aussi bien comme ciment d'amitié et rapport singulier à l'autre, l'hypothèse de Dragonetti permet de penser toute une série de phénomènes afférents à la poétique mallarméenne du secret, et inscrits comme tels dans sa socialité.

⁸² Thomas Stearns Eliot, *Poésie*, édition bilingue, Paris, Seuil, 1969, p. 156.

Si les « choses s'établissent solides et prépondérantes » (II, 67), s'il advenait qu'elles fassent passer leur évidence toute matérielle pour un primat ontologique, qu'elles épuisent la virtualité des créations de l'esprit et que, ce faisant, elles désenchangent, désenvoûtent et dépoétisent le monde, alors, propose Mallarmé, il faudrait instituer un jeu — « on ne sait » : la porte est ouverte à toutes les possibilités — qui « confirme » la Fiction. C'est à l'institution d'un tel jeu, est-il *possible* de croire, que le Livre a pour fonction de concourir. Et c'est à la promotion d'une telle fiction que son annonce a pour fonction de contribuer, en contribuant par le fait même à la promotion de l'écrivain Mallarmé. Car, après tout, dans le champ de la littérature comme dans n'importe quelle sphère sociale, ce dont témoigne l'histoire même de la *construction* critique du Livre, les motifs de la foi et de la croyance courent toujours le risque de se cristalliser et de se transformer en « choses » « solides et prépondérantes ».

3.3 L'oracle mallarméen : la « suspension fatidique » du sens

ORACLE, *s.m.* // 1° Chez les païens, réponse de la divinité à ceux qui la consultaient ; elle se rendait dans les temples et autres lieux consacrés par la religion. [...] 2° La divinité même qui rendait des oracles. [...] 3° Terme de l'Écriture. L'oracle, nom du saint des saints, c'est-à-dire du lieu le plus sacré dans le temple des Juifs. [...] 4° Fig. Décisions données par des personnes d'autorité et de savoir. [...] 5° *S.m. pl.* Titre de certains poèmes orphiques. [...] – ÉTYM. Lat. *oraculum*, de *orare*, parler, qui est le dénominateur de *os*, *oris*, bouche.

— Émile Littré⁸³

La référence à l'Antiquité accompagne si souvent l'évaluation de l'œuvre et de la *persona* littéraire de Mallarmé qu'elle en vient paradoxalement à composer un des arrière-plans critiques les plus constants de la modernité à laquelle elles donnent figure. Elle se décline en une variété de thèmes et de motifs qui ont presque tous en commun de connoter un aspect ou un autre du processus initiatique caractéristique de la vie politique et religieuse gréco-romaine. En l'occurrence, on sollicitera l'Antiquité, non pas tant pour la pureté apollinienne de ses formes ou la luminosité étincelante de ses surfaces, façon néoclassique, que pour les ressources d'ombre et de mystère qu'elle recèle, dans la doublure de ses nombreux rites. À preuve, ce témoignage de Valéry que nous avons déjà cité :

les fragments [de poème] que l'on découvrait dans les revues, que l'on se passait, et qui unissaient entre eux se les transmettant des adeptes dispersés sur la France, comme les antiques initiés s'unissaient à distance par l'échange de tablettes et de lamelles d'or battu...

⁸³ Cité par Pascal Durand, « L'oracle et le messager. Fiction de l'interview chez Mallarmé », article à paraître en 2007. Nous remercions l'auteur de nous avoir transmis personnellement cet article, dans la perspective duquel nous inscrivons notre analyse. Pascal Durand y traite de la posture institutionnelle de Mallarmé à partir de la saynète de l'interview journalistique de *Solitude* (II, 258-259), dans laquelle, on s'en souvient, le poète s'amuse à se représenter ironiquement sous les traits d'un oracle qu'on vient consulter. À notre connaissance, cet article est le seul document, dans le champ de la critique mallarméenne, qui accorde de l'attention au motif de l'oracle.

nous constituait un trésor de délices incorruptibles, bien défendu par soi-même contre le barbare et l'impie⁸⁴.

La référence de Valéry à l'échange de l'antique « *sumbolon* » est exemplaire du paradigme comparatif de l'Antiquité, et sans doute compte-t-elle pour beaucoup dans sa fortune institutionnelle. Elle n'en décrit cependant que l'aspect positif. Or si la référence à l'Antiquité conditionne si profondément la réception du poète et de son texte, jusqu'à en être presque coextensive, c'est tout autant, sinon plus, à titre négatif : pour dénoncer ce qui, en eux, « fleure la fumisterie⁸⁵ », semble relever de la tromperie, de l'imposture, de la mystification, bref d'un jeu verbal et social qui serait seulement puéril s'il n'avait pour effet de frustrer l'exigence éthique de la communication « claire » — et la contrainte de « tout dire » qu'elle impose de manière moins officielle⁸⁶ — par laquelle l'espace démocratique de la modernité trouve à se définir, dans la continuation des Lumières du XVIII^e siècle.

À ceux qui s'opposent à Mallarmé (et qui, par leur opposition même, confirment la logique discriminatoire, différentielle et donc « initiatique » qui sous-tend sa posture institutionnelle), l'oracle offre le motif antique de détraction le plus sensationnel. À une époque où les dieux passent pour s'être définitivement absentes et où le destin a cessé depuis longtemps de se révéler, en cessant de se chiffrer, le parallèle avec l'oracle est, au mieux, dépréciatif ; au pire, spécialement lorsqu'il se formule sous le prédicat de « sibyllin », il est insultant. Il est vrai que Mallarmé lui-même n'a pas peu contribué à composer « cette attitude de bouddha, de pythie dans

⁸⁴ Paul Valéry, *Variété*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 637-638.

⁸⁵ P. Bourde [prénom inconnu], cité par Henri Mondor, dans *Vie de Mallarmé*, t. II, Paris, Gallimard, 1941, p. 461.

⁸⁶ L'expression est de Dominique Rabaté (dans la présentation à *Modernités. Dire le secret*, n° 14, 2000, p. 12). Mallarmé parle à peu près dans les mêmes termes, et d'une manière également critique, manifestement, du « renom de clairvoyance réclamé de l'époque, où tout paraît » (II, 227). Il a soin de rappeler le fait, contraire à cette tendance, que « l'hésitation pourtant, de tout découvrir brusquement ce qui n'est pas encore, tisse, par pudeur, avec la surprise générale, un voile » (II, 227).

la fumée de cigarettes, qu'on lui imposait⁸⁷ » ; à quelque degré, il semble l'avoir conditionnée, par certaines prises de distance bien mesurées vis-à-vis de ses contemporains, comme nous pouvons le supposer à la lumière de notre réflexion sur le Livre. À un journaliste qui avait sollicité son concours pour une enquête littéraire, par exemple, il a soin, avant de formuler sa réponse, de s'excuser de son retard en prétextant qu'il n'écrit pas de lettres (II, 658). Sans égard à sa véracité, qui est contestable, un tel détail est d'importance ; il confère à sa réponse, aussi laconique soit-elle, un statut quelque peu semblable, au plan pragmatique, à celui du message sorti de la bouche de Pythie : il la présente comme un fait extraordinaire, la marque au coin d'une rareté qui prévient en sa faveur.

Visiblement, il est une manière mallarméenne de s'énoncer propre à susciter le mystère, de même qu'il est une manière mallarméenne d'apparaître en public propre à attirer l'attention en la déjouant, si bien qu'au geste du grand initié semble correspondre un dire approprié, solennel et énigmatique. Qui plus est, certains indices relatifs aux conditions formelles et pragmatiques de son discours nous autorisent à croire que son *modus loquendi* singulier obéit, pareillement et complémentaiement à son *modus moriendi*, à une stratégie d'inscription institutionnelle. Le plus intéressant est que cette énonciation singulière semble se rapprocher de la parole magico-religieuse de l'oracle. Si tel est le cas, comme nous en ferons l'hypothèse, la référence à l'oracle servant souvent à qualifier le personnage littéraire de Mallarmé, en contexte de polémique, ne serait pas dépourvue de vérité ; elle n'interviendrait pas par hasard dans le champ de la critique littéraire. On est d'autant plus en droit de le supposer que ce personnage s'est déjà « révélé » à nous, sous la *couverture* du Livre, en un lieu symbolique correspondant ou attendant à

⁸⁷ Camille Mauclair, *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935, p. 61.

celui du sujet supposé savoir. Or c'est depuis ce lieu précis que vaticine l'oracle (en tant qu'il représente l'une des figures anciennes du « maître de vérité⁸⁸») et c'est également grâce à certain art d'apparaître et de s'énoncer susceptible de suggérer « *autre chose* » qu'il parvient à s'y maintenir. En ce sens, la référence à l'oracle semble de nature à fournir un véritable paradigme herméneutique ; à partir d'elle, il semble possible et bénéfique d'éclairer l'œuvre et la *persona* mallarméennes d'un point de vue global, sous l'angle où elles apparaissent chevillées l'une à l'autre et où la scène du texte semble communiquer avec celle de la « vie » et de l'« homme », dans le continuum d'une Fiction générale.

Car ce qu'on entend communément sous le nom d'oracle embrasse large : c'est non seulement un type de personnage, mais aussi un endroit et un écrit ; l'oracle renvoie à la fois au sujet, au lieu et à l'acte de l'énonciation par laquelle s'opère la révélation du dieu. Il implique ces trois réalités et les noue entre elles dans un complexe de rapports qui bordent le divin, les institutions politiques et l'art de la parole. Certes, comme toute forme de communication, l'oracle se centre sur un énoncé, prend sens par rapport à un « message », mais il n'est nullement réductible à cette dimension, pas plus qu'à aucune de ses autres dimensions prises individuellement. Même que son avantage, au plan heuristique où il s'avère pour nous paradigmatique, tient au fait qu'il concède somme toute peu d'importance au contenu de la communication et qu'il en accorde d'autant plus, corrélativement, au signifiant — à toutes les possibilités de jeu auxquelles ouvrent la matérialité et la socialité du signifiant. En ce sens, l'oracle présente la particularité formelle et l'intérêt critique de décloisonner la communication du tête-à-tête étroitement épistémologique auteur-texte / texte-lecteur dans les paramètres duquel la modernité

⁸⁸ Nous empruntons cette expression à l'ouvrage de Marcel Détiéne auquel nous faisons référence plus bas (*Les Maîtres de vérité dans la Grèce antique*, Paris, Maspero, « Textes à l'appui/Histoire classique », 1973).

depuis Descartes s'est habituée à penser le phénomène du sens. De là son caractère non conventionnel, du moins pour nous modernes. De là aussi sa parenté avec le type de communication promu par la « révélation » de Mallarmé. Si cette « révélation » tire sa modernité de ce qu'elle n'a proprement rien à communiquer, sinon le « presque rien » du langage, il faut reconnaître qu'elle a pour effet paradoxal de renouer par là même avec l'emploi ancien du symbole, tel qu'il est impliqué dans l'oracle. Cet emploi vise moins à la transmission du sens qu'à sa reprise et à sa jouissance *dans* l'interprétation. Il explique à ce titre que l'écrit oraculaire et l'écrit mallarméen puissent non seulement s'autoriser d'une certaine obscurité, mais s'appliquer à la cultiver, comme il apparaîtra au terme de leur comparaison.

3.3.1 La question de l'Autre

Qui me parle, à ma place même ?

— Paul Valéry⁸⁹

Que dit donc là le dieu et qu'est-ce qui s'y occulte ?

— Xénophon⁹⁰

Par delà la diversité des représentations dont il est l'objet au fil du temps, d'une culture à une autre, l'oracle a ceci de fondamental et de constant qu'il représente un cas limite en matière d'énonciation. Il est un phénomène de voix. C'est comme tel, d'abord, qu'il intéresse le texte de Mallarmé. Il est le fait d'une instance d'énonciation qui n'est pas maîtresse d'elle-même. La Pythie ne parle pas en son nom propre : sa voix est investie par la puissance d'Apollon ; elle est « inspirée ». De

⁸⁹ *Charmes*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 131.

⁹⁰ Cité par Georges Mailhos, dans « Traduire, un avant-dire », dans *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*. Antoine Berman (éd.), Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 247.

ce fait, elle symbolise le degré zéro de l'individualité ; elle donne figure à la subjectivité la plus effacée qui puisse être représentée. N'ayant de la parole que sa matérialité sonore, elle passe pour laisser entendre la volonté du dieu, sans trop y faire interférence. Prophétique, elle est la charnière, le lieu de raccord et de désaccord, entre l'humanité et la divinité. Elle parle à *la place* du dieu, comme si, elle, la femme, ne parlait pas. À ce qui ne souffre pas le partage du dire, elle offre le mince filet de sa voix, tout en cherchant le plus possible à l'amincir, à l'épurer, quitte à l'abandonner pour lui préférer, suivant l'image qu'en donne son histoire légendaire, la simple désignation de son geste, l'adresse muette de son doigt tendu.

Si l'oracle désigne un cas limite au plan de l'énonciation, donc, c'est qu'il traduit le dessein de faire parler l'Autre qui soutient la représentation mais qui est en soi irreprésentable. L'oracle obéit en cela au programme de tout « pro-phétisme ». Mais il y obéit d'une manière qui n'est pas commune, et qui, pour cette raison, se révèle très intéressante d'un point de vue critique, non pas en ce qu'il établirait une représentation plus juste ou plus crédible du rapport de l'humain au divin (ce sur quoi on ne peut s'avancer, sauf à verser dans le dogme ou la spéculation), mais plutôt en ce qu'il pose ouvertement cette représentation et ce rapport comme *problématiques*. En effet, à la différence des modèles prophétiques juifs chrétiens, qui tendent à absolutiser le message révélé et ses conditions d'énonciation, en les soustrayant à toute remise en question par une forme ou une autre de principe *a priori* d'inerrabilité, l'oracle est, constitutivement, problématique⁹¹. C'est un *mystère*, d'abord et avant tout. S'il pose un rapport à la transcendance, ce n'est jamais que sous la forme d'une énigme. L'énigmatique chez lui n'est pas accidentel, mais nécessaire, pourrait-on dire. En outre, il ne se limite pas à certaines zones

⁹¹ Précisons toutefois que, même si on l'identifie de prime abord à la culture gréco-latine, l'oracle a été repris par le judaïsme et le christianisme. Notre distinction se justifie du fait que l'oracle n'est pas, dans ces religions, la figure dominante du prophétisme.

d'ombre marginales et relativement bien circonscriptibles, comme c'est le cas de l'Écriture pour l'herméneutique chrétienne⁹², il qualifie plus largement, et compromet éventuellement, l'ensemble de son énonciation. C'est pourquoi l'énoncé oraculaire est désiré (le Grec et le Romain se rendent à l'autre sacré de la Pythie avant de prendre toute décision d'importance, de quelque nature qu'elle soit) en même temps que redouté (la sibylle que Virgile met en scène au Chant sixième de l'*Énéide* est ainsi reconnue pour « annonce[r] de redoutables mystères⁹³»). À quelque degré, la vérité dont l'oracle est porteur impose à l'intellection humaine un défi herméneutique, sous la forme d'un jeu de mots — à la lumière duquel, d'ailleurs, l'élément du divin apparaît aussi étroitement lié, sinon plus, à la matérialité du langage qu'à l'idéalité du souffle.

Par là même, suscitant croyance et défiance à la fois, l'oracle évoque tout autant une communication qu'une rupture de communication avec le divin. Il traduit tout autant une question posée à l'Autre qu'une mise en question *de* l'Autre. En quoi le rapport à la transcendance auquel l'oracle donne lieu est *critique* : il s'instaure à la faveur d'une *crise* du sens qui paraît faire symptôme jusque dans les trances du corps et les heurts de la parole de la prêtresse, quand elle est « enthousiasmée ». Maurice Blanchot met en évidence cette dimension critique sous laquelle l'énonciation oraculaire paraît signifier aussi bien la présence que l'absence du divin. Il le fait dans le cadre d'un rapprochement très suggestif — par rapport auquel la pertinence du texte de Mallarmé s'indique déjà — entre le dire sacré de l'oracle et le statut sémiotique et herméneutique de l'écriture :

⁹² Cf. le modèle exégétique, qui a eu une influence durable, proposé par saint Augustin dans le *De Doctrina christiana* (*Œuvres de saint Augustin*, Paris, Institut d'études augustiniennes, « Bibliothèque augustinienne », 11/2, 1997).

⁹³ Virgile, *Énéide*. Paris. Librairie générale française. « Le Livre de poche/Classique », 2004, p. 238.

[...] mystérieusement, l'écriture liée pourtant au développement de la prose, quand le vers cesse d'être un moyen indispensable de la mémoire, la chose écrite apparaît essentiellement proche de la parole sacrée, dont elle semble porter dans l'œuvre l'étrangeté, dont elle hérite la démesure, le risque, la force qui échappe à tout calcul et qui refuse toute garantie. Comme la parole sacrée, ce qui est écrit vient on ne sait d'où, c'est sans auteur, sans origine et, par là, renvoie à quelque chose de plus originel. Derrière la parole de l'écrit, personne n'est présent, mais elle donne voix à l'absence, comme dans l'oracle où parle le divin, le dieu lui-même n'est jamais présent en sa parole, et c'est l'absence de dieu qui alors parle. Et l'oracle, pas plus que l'écriture, ne se justifie, ne s'explique, ne se défend : pas de dialogue avec l'écrit et pas de dialogue avec le dieu. Socrate reste étonné de ce silence qui parle⁹⁴.

L'oracle est le lieu d'un paradoxe au moins apparent : si ce type de discours se place sous la tutelle du divin, il ne se caractérise pas pour autant par la maîtrise, comme on pourrait d'emblée s'y attendre, mais bien par la non-maîtrise ; la « force » dont il procède, loin d'être l'expression de l'ordre et de la nécessité, « échappe à tout calcul et [...] refuse toute garantie ». La sacralité qu'il met en jeu, et qu'il traduit sous la forme « étrange », « démesurée » et « risquée » de son dire, pour reprendre les attributs de Blanchot, est fonction de l'effacement de l'instance énonciatrice : c'est parce qu'elle donne l'impression de ne pas rencontrer de limite humaine, d'être « sans auteur », que la parole oraculaire se déchaîne et que, dans son déchaînement, elle parvient à évoquer quelque chose du « sacré ».

C'est aussi parce qu'elle semble s'affranchir de la mainmise de l'énonciateur que la parole oraculaire s'apparente à l'écriture. D'un point de vue structural, de fait, ces deux pratiques discursives ont en commun de mettre en jeu un rapport subjectif au signe qui diffère du rapport posé traditionnellement comme normal et idéal, à savoir celui du dialogue. Dans l'oracle comme dans l'écriture, « ce » qui s'énonce n'est pas ou n'est plus présent à ce qu'il énonce : on y entend ou lit une parole morte, car coupée du « présent vivant⁹⁵ », comme le dit Gadamer à la suite de Platon, auquel

⁹⁴ Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, op. cit., p. 53.

⁹⁵ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit., p. 392. Notons que Gadamer recourt expressément à l'exemple de l'oracle lorsqu'il traite du problème de l'« application » (*Anwendung*) : « On considèrerait jadis comme absolument évident que l'herméneutique a pour tâche d'adapter le sens d'un texte à la situation concrète à et dans laquelle son message est adressé. *L'interprète de la volonté divine, qui sait interpréter le langage de l'oracle*, en

est censée seule ouvrir la situation dialogique, où le locuteur réel, du fait qu'il peut à tout moment intervenir pour corriger ou préciser son intention, est tenu pour le garant de la propriété du sens. L'auteur en écrivant, le dieu en vaticinant lancent et disséminent le sens, l'exposent aux aléas du temps et de l'espace, et le rendent ainsi tout autant susceptible de se multiplier et de se léguer (ne serait-ce qu'en alimentant un mouvement d'interprétation continu, dans le cas de l'énoncé énigmatique de l'oracle) que d'errer et de se pervertir. Incidemment, leur pratique fait saillir la bivalence qui est constitutive du signe, de tout signe, c'est-à-dire son caractère à la fois bénéfique et préjudiciel, *fas* et *nefas*, aux plans épistémologique et communautaire où se définissent les enjeux de l'interprétation⁹⁶. Le régime sémiotique et herméneutique de l'écriture peut être rapproché de celui de l'oracle sur la base de cette parenté structurale, et non en vertu de quelque communauté secrète de « divination » — à moins de reconsidérer, ce qui s'imposera de fait, le sens de ce mot hors de ses déterminations surnaturelles. Il est remarquable que l'écriture de Mallarmé accentue, et s'en fasse ainsi une propriété distincte, le caractère « oraculaire » qui revient à l'écriture en général ; dans l'histoire des lettres modernes, nulle écriture plus que la sienne ne conduit à un modèle énonciatif aussi proche de l'oracle par ses caractéristiques formelles et les effets qu'il génère au plan pragmatique. Ceci s'explique d'abord par le fait qu'elle se donne expressément pour

est le modèle originel. Mais, à l'heure actuelle encore, l'interprète ne doit pas se contenter de restituer simplement ce qu'a effectivement dit le partenaire de la négociation, au service duquel il se trouve : il doit au contraire faire valoir l'opinion de ce dernier de la façon que lui paraît imposer la situation véritable de la conversation, dans laquelle il se trouve seul à connaître les deux langues » (*ibid.*, p. 330, nous soulignons). C'est donc parce qu'il ne « répond » pas, parce que chaque fois qu'il s'énonce il le fait de manière discontinue et indépendante, c'est-à-dire sans référence à ce qu'il a énoncé par le passé ou énoncera dans l'avenir, que l'oracle s'impose comme le « modèle originel » par rapport auquel on doit penser l'opération d'« application » ou d'adaptation du texte à son contexte d'énonciation et d'interprétation. Son exemplarité, sur ce point, est fonction de sa difficulté.

⁹⁶ Ce qui confère à l'écriture, comme à l'oracle, le caractère sacré qu'il endosse notamment à travers l'association au *pharmakon* dans le texte de Platon. Cf. Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 69-197.

visée d'infléchir la représentation vers un état d'« impersonnalisation » qui est isomorphe à l'effacement énonciatif de la prêtresse dans la parole inspirée. En relâchant l'emprise du sujet sur le discours, elle donne à lire la dimension « immaîtrisée », « sauvage » et en quelque sorte « sacrée » de la *semiosis*. C'est dire ou redire, après ses commentateurs telquelliens, que Mallarmé insiste sur la littéralité du discours, mais en ajoutant toutefois ceci, qui n'est pas sans conséquence, qu'il y insiste jusqu'au point paradoxal où la littéralité rejoint le type d'oralité assimilable à la parole sacrée de l'oracle⁹⁷.

Ainsi présentés, l'énoncé oraculaire et l'énoncé mallarméen prennent toute leur résonance par référence à la norme discursive qu'ils transgressent et mettent en crise ; leur spécificité est fonction de l'écart qu'ils introduisent par rapport à l'état « normal » du discours. S'ils trouvent formellement à se recouper, malgré des différences historiques et génériques évidentes, c'est parce qu'ils se définissent par opposition à une même norme discursive, celle que véhicule le « discours de la maîtrise ». Sous cette expression, il faut reconnaître le type de discours qui se définit par la présence présumée d'un sujet assumant la fonction de maître par rapport à ce qu'il énonce. Est « maîtrisé » le discours qui implique ou croit impliquer la présence « visible » de son énonciateur ; est « maître » le sujet qui prétend consciemment ou non faire office de maître de céans, de maître des lieux ou du lieu d'énonciation. Le

⁹⁷ Notons que certains discours ne ressortissant pas au domaine de la littérature font pareillement écho à ce que Blanchot appelle la « parole de l'écrit ». Pour cette raison, ils sont eux aussi susceptibles d'être reconsidérés dans les paramètres de ce que nous sommes en train de définir sous la catégorie de l'« oraculaire ». Le discours de Jacques Lacan est le meilleur exemple. Aussi ne s'étonnera-t-on pas du fait qu'il ait pu, à l'instar du discours mallarméen, soulever de nombreuses interrogations quant au rapport de l'oralité et de la littéralité — à commencer par le motif volontairement équivoque du titre du recueil, *Écrits*, dans lequel l'enseignement magistral de Lacan a été consigné (sur la question, cf. Jacques Lacan, *Écrits*, t. 1, p. 15-17 et Jean-Claude Milner, *L'Œuvre claire. Lacan, la science, la philosophie*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1995, p. 13-32). Chez le psychanalyste comme chez le poète, force est de constater qu'un discours semblablement « immaîtrisé » met à mal la distinction traditionnelle parole / écrit (qui conditionne la distinction ésotérisme / exotérisme) et génère des effets de dissonance propres à faire *impression* sur son récepteur et à conférer en retour un statut extraordinaire à son sujet d'énonciation. En tant que catégorie tierce de discours, ou de catégorie limite de discours, l'« oraculaire » permettrait en ce sens de reconnaître l'unité de ton fondamentale d'un tel type de discours.

discours de la maîtrise est solidaire de la pensée rationnelle et son évolution suit à peu près le cours de l'histoire occidentale de la philosophie. Platon, le premier, en épelle les termes, d'une manière surtout négative il est vrai. Il juge de la légitimité ou de l'illégitimité des principaux types de discours dont se compose l'univers de la cité par rapport à ce critère de maîtrise, comme il apparaît dans la *République*, où l'évaluation du dithyrambique, de l'épique et du dramatique n'est pas d'abord fonction de leur contenu respectif, contrairement à ce qu'on pense souvent, mais de la position ou du lieu que chacun de ces discours assigne au sujet de l'énonciation. Force est en effet de constater que Platon considère ces trois types de discours comme des modèles d'énonciation, directe et en première personne (la « *haplè diègesis* ») et mixte ou mélangée⁹⁸. Pour lui, seul le premier modèle, le narratif simple, a place dans la cité (ce qui ne signifie pas pour autant qu'il y soit le bien venu), le sujet y étant distant, et donc distinct, des événements qu'il rapporte. Il rejette les deux autres modèles sous prétexte que, le sujet de l'énonciation n'y étant pas clairement représenté, personne n'est « là » pour en répondre, pour assumer la responsabilité de son sens. Si le principal souci du philosophe consiste ainsi à s'assurer de l'évidence du sujet de l'énonciation, la menace contre laquelle il pose son exigence de maîtrise est inversement sa dissimulation⁹⁹. On comprend dès lors pourquoi un énoncé comme celui de l'oracle s'oppose à cette norme : loin de mettre en évidence son sujet, il l'efface. Son impersonnalité contredit en tout point les conditions d'énonciation formulées par la *République*, et on peut penser que, si Platon s'était prononcé spécifiquement sur son cas, il l'eût condamné (mais, il est vrai, le fait qu'il appartienne au domaine du religieux eût sans doute conduit le philosophe à adopter une attitude de réserve, comme c'est le cas dans *Ion*, où Socrate

⁹⁸ Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, « Où en étions-nous ? », dans *La Faculté de juger, op. cit.*, p. 181.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 181.

se garde bien d'émettre un jugement univoque et définitif sur l'art « inspiré » de l'*herméneos*).

La « révolution du langage poétique » dont Mallarmé est tout à la fois l'acteur et le témoin exceptionnels traduit également une crise du discours de la maîtrise. Quoiqu'elle marque historiquement l'entrée véritable de la poésie en régime de modernité, elle est, chez Mallarmé, à l'origine de ce qui confère à son dire poétique la tonalité ancienne de l'oracle. Car la critique du sujet qu'implique cette révolution se traduit par l'impersonnalisation du discours, de sorte qu'elle en vient à déterminer un type d'énonciation isomorphe à celui de l'oracle¹⁰⁰. Une bonne partie des *Poésies*, comme nous avons pu le constater, témoigne de cette édulcoration subjective. D'ailleurs, le sonnet en « -yx » et *Un coup de Dés...* présentent expressément le sujet mis en cause par la révolution poétique sous les traits d'un « maître » : le premier en affirmant de but en blanc que le « Maître [s'en] est allé » (I, 37) et le second en suggérant l'épisode d'un naufrage où disparaît poétiquement un capitaine en qui on peut reconnaître un maître de bord. Les essais théoriques, à cet égard, confirment ce que les poèmes suggèrent. Dans *Crise de vers*, Mallarmé diagnostique l'« exquise crise, fondamentale », qui ébranle et éclaire d'un jour nouveau, comme par des « lueurs d'orage » (II, 204), le vers français, et plus fondamentalement, comme le titre ambigu de l'essai le suggère, le verre de la *mimésis*. Sa critique joue sur les deux registres. Aussi sa référence décisive à Hugo, au début de son argumentation, ne

¹⁰⁰ Cette critique se traduit par une impersonnalisation du discours parce qu'elle témoigne et découle d'abord et avant tout de la reconnaissance de l'Autre du langage, de l'Autre en tant que langage, et non pas du primat de l'individualité. Il ne faut donc pas s'y tromper : si la révolution poétique fait « jailli[r] tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré » (II, 208), il serait naïf de penser que Mallarmé célèbre en elle une affirmation glorieuse de l'individualité. La lecture attentive de *Crise de vers* révèle plutôt que c'est la reconnaissance de l'appartenance de tous à un espace qui transcende les conventions sans toutefois les exclure — l'espace de la « Langue », très précisément (II, 207) — qui suscite l'enthousiasme du poète. Les différences individuelles ne se rapportent et se mesurent jamais que sur le fond de cet espace commun et communautaire, de même que la « différence, d'un ouvrage à l'autre, offr[e] autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte véridique [...] » (II, 212).

visait-elle pas seulement à donner une figure prégnante au *mètre* officiel en cours de bouleversement ; elle renvoie également, comme le suggère une autre homophonie sous-jacente au texte, au *maître* officiel dont l'autorité semble définitivement compromise avec sa mort. Les termes qu'emploie Mallarmé, mettant au premier plan la maîtrise de Hugo sur le discours, le laissent penser :

Hugo, dans sa tâche mystérieuse, rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers, et, comme il était le vers personnellement, il confisqua chez qui pense, discourt ou narre, presque le droit à s'énoncer [...]. Le vers, je crois, avec respect attendit que le géant qui l'identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours de forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre. (II, 205)

Mallarmé réfère à Hugo comme à un père symbolique, incarnation plénière, souveraine et « personnelle » de la présence subjective dans le discours. L'image de la « main tenace et toujours plus ferme de forgeron » exprime d'ailleurs fort éloquemment cette *mainmise* paternelle et accaparatrice. Hugo disparu, c'est tout l'univers du discours qu'il avait « rabattu » sur son vers qui se trouve en crise. C'est, en termes formels, le discours de la maîtrise qui s'identifiait à sa main qui se trouve ébranlé. Et, inversement, c'est un régime textuel ouvert à la libre interprétation, car sans tutelle subjective bien affirmée, qui se trouve encouragé. Mallarmé n'aura certes pas attendu la mort de Hugo pour inscrire sa poésie dans ce régime. Toutefois, en la reconnaissant comme le catalyseur symbolique d'une « crise de vers » qu'on associe à son nom — en dépit de toutes les dénégations qu'il peut formuler à ce sujet —, il semble révéler après coup l'opposition fondamentale dans laquelle s'est élaborée et soutenue sa propre poétique à partir du milieu des années 1860, opposition en regard de laquelle son énonciation semble donc se déterminer dès l'origine dans la même perspective formelle que la parole oraculaire, à savoir celle, dramatique et impersonnelle, de la révélation.

3.3.2 Révéler le Langage

Le langage est le signe qu'on ne connaît pas l'être de l'étant. Quand on le connaît, on est l'étant, c'est le silence.

— Jean-François Lyotard¹⁰¹

La formule : la « disparition élocutoire du poète » et sa contrepartie non moins célèbre, « l'initiative [cédée] aux mots », résumant le mieux le projet esthétique d'impersonnalisation par lequel le texte de Mallarmé se révèle le plus « oraculaire ». Elles se retrouvent dans *Crise de vers* :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase. (II, 211)

L'« œuvre pure » évoquée ici n'a pas qu'une valeur idéale ou projective, même si son exigence d'anonymat la rapproche dangereusement (de l'utopie) du Livre. Sa tonalité impersonnelle est perceptible dans certains des poèmes, parmi les plus connus, du corpus mallarméen, tels que *Hérodiade*, *Un Coup de Dés...*, le sonnet en « -yx », les sonnets du *Triptyque*, *À la nue accablante tue* — à quoi il est peut-être intéressant d'associer, comme nous le ferons, un certain accent « divinatoire » audible dans les *Divagations*. Cette « œuvre pure » trouve en outre dans l'œuvre de Théodore de Banville un significatif précédent, comme il apparaît dans ce passage où, rendant hommage à son aîné, Mallarmé précise indirectement sa conception du « phénomène poétique » en son rapport définitoire à l'« épuration » de l'« individualité » :

¹⁰¹ *Le Différend*, op. cit., p. 42.

Personne, ostensiblement, depuis qu'étonna le phénomène poétique, ne le résume avec audacieuse candeur que peut-être cet esprit immédiat ou originel, Théodore de Banville et l'épuration, par les ans, de son individualité en le vers, le désigne aujourd'hui un être à part, supérieur et buvant tout seul à une source occulte et éternelle ; car rajeuni dans le sens admirable par quoi l'enfant est plus près de rien et limpide, autre chose d'abord que l'enthousiasme le lève à des ascensions continues ou que le délire commun aux lyriques : hors de tout souffle perçu grossier, virtuellement la juxtaposition entre des mots appareillés d'après une métrique absolue et réclamant de quelqu'un, le poète dissimulé ou chaque lecteur, la voix modifiée suivant une qualité de douceur ou d'éclat, pour chanter. (II, 200)

À travers la description de l'art banvillien, Mallarmé confirme ce qu'il énonce théoriquement dans *Crise de vers*, à savoir que la pureté du poème se paie du sacrifice du poète, que l'œuvre peut être dite « pure » parce qu'elle est le produit d'un processus d'« épuration » de l'« individualité » de son auteur « en le vers ». Tout en le confirmant, il précise ce qu'il entend sous l'expression la « disparition élocutoire du poète », notamment en présentant cette disparition comme un procédé technique de « *dissimulation* » : le chant poétique « réclamant de quelqu'un, le poète dissimulé ou chaque lecteur, la voix modifiée suivant une qualité de douceur ou d'éclat ».

L'impersonnalité renvoie donc, au plan de la création, à un artifice poétique reconnu comme tel, hérité de l'école parnassienne et inspiré par sa réaction farouche au « délire commun aux lyriques ». Cet artifice implique, non pas une extinction, mais une « modification » de la voix ; le poète peut viser à modifier sa voix, en changer la « qualité », il ne l'éteint jamais. Se dissimule-t-il, il se situe toujours en un lieu, et définit conséquemment un lieu d'énonciation. Sa « disparition élocutoire » est l'affaire d'un certain ton, d'un certain rythme, propre à donner l'impression que « quelqu'un », une instance impersonnelle, s'énonce dans le discours, *comme si* — « virtuellement », écrit Mallarmé — il en allait des mots seuls. Lui, l'énonciateur, doit se placer en un lieu et définir une qualité de voix tels à donner l'effet qu'il est étranger à son propre texte, comme s'il était dans la posture d'un tiers quelconque ; il doit introduire, dans son discours, la modification rythmique, l'écart

ou la différence tonale qui lui permette de s'entendre lui-même, de se lire lui-même, dans l'état où tout un chacun, « chaque lecteur », est susceptible de le faire¹⁰².

L'impersonnel est donc un effet ou une fiction de voix. Et, comme l'oracle, il est une machination qui vise à faire parler l'Autre, mais un Autre dépouillé de ses attributs religieux et reconnu dans sa nudité formelle de langage, comme pur Langage. Paul Valéry semble avoir résumé le mieux la visée paradoxale de son maître. Au moment de faire valoir l'originalité de sa propre recherche poétique, il jugeait opportun de la confronter à cette question à laquelle il associait la pensée de Mallarmé :

Mais, au fait, qui parle dans un poème ?

Le disciple déduisait cette réponse :

Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même¹⁰³.

Fait très important à noter, Valéry *dit* ce qui cherche apparemment à *se montrer* dans la poésie impersonnelle de Mallarmé, ce qui finit toujours par se dire en cherchant seulement à se montrer, comme s'il y allait d'une pure monstration ou d'une démonstration tout à fait objective — selon une « méthode » que le poète « voudrait » d'ailleurs, mais manifestement sans se faire d'illusions, dérivée de la science (« Car j'installe, par la science » [I, 29]), en même temps que majorée par

¹⁰² Remarquons que cette position du tiers trahit ce que l'effacement de l'auteur comporte de fantasmatique : il s'agit de se lire écrivant, de se voir regardant, de s'entendre parlant, dans la position de lecteur, de spectateur et d'auditeur de soi-même. Le « spectacle de Soi » où devrait idéalement culminer la « disparition élocutoire du poète », tel que Mallarmé y fait référence dans ses écrits théoriques (cf. *L'Action restreinte* [II, 215]) est l'expression de ce point de vue et de parole *absolu*. Dans cette perspective, rappelons que la voix fait partie des principaux motifs auxquels s'assimile l'objet petit « a » lacanien (cf. Jacques Lacan, *Le Séminaire. L'Angoisse*, Livre X, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 2004, p. 309-321).

¹⁰³ Paul Valéry, *Ego Scriptor et Petits poèmes abstraits*, Gallimard, « Poésie », 1992, p. 211.

rapport à elle, comme sublimée par la poésie, par sa faculté imaginative ou, littéralement, par son pouvoir de faire *image*.

Ainsi décrit, le projet d'impersonnalisation de Mallarmé apparaît rivé à un objectif impossible, car le langage en tant que langage ne peut se dire. Dans l'ordre de la représentation, le représentant ne peut être lui-même le représenté ; en termes symboliques, cela signifie que la fonction propositionnelle ne peut être à elle-même son propre argument (F (f)) sans reconduire à un énoncé paradoxal et donc dépourvu de sens¹⁰⁴. C'est d'ailleurs pourquoi tous les énoncés sui-référentiels à vocation fondative (du type : « Je suis celui qui suis ») sont eux-mêmes infondés et participent comme tels du mythe ou de la Fiction. Or, à défaut de se dire, pense-t-on généralement — selon une habitude de pensée conditionnée par une longue tradition métaphysique¹⁰⁵ —, l'essence de la représentation doit se montrer, elle doit se donner à voir dans la représentation même. L'essence ou l'*eidōs*, qui ne relève par définition d'aucune voix ni d'aucune subjectivité particulière, doit correspondre à quelque chose de silencieux, mais qui demeure toutefois visible, pour peu que l'œil du contemplateur ou du scrutateur se soit purifié par une forme ou une autre (philosophique, mathématique, religieuse) d'exercice spirituel : ainsi de l'idée chez Platon ou de la forme logique de la proposition chez le premier Wittgenstein. Dans ces conditions, le langage en lui-même est le « Langage » (celui auquel Valéry fait référence) tel qu'il scintille à l'échelle démesurée du Fantasma, au plan de l'Image silencieuse où se projette toute *phantasma* — comme semblent d'ailleurs s'y projeter, dans *Prose*, les fleurs « immenses », « plus larges » que nature, que le poète

¹⁰⁴ Cf. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, « Idées/Philosophie », 1972, 3.332 et 3.333.

¹⁰⁵ Longue tradition métaphysique qui trouve son origine dans celle de l'ontologie, qu'on fait généralement coïncider avec la « révélation » que représente la prosopopée parménidienne. Jean-François Lyotard note à propos de cette prosopopée — *sibylline* — que « la phrase qui nous vient de Parménide est la phrase que Parménide a entendue de la bouche divine. L'ontologie comme genre de discours présuppose cette obscure illumination : ce dont elle phrase, l'être, est aussi ce qui phrase par sa bouche ; le référent est aussi le destinataire » (*Le Différend. op. cit.*, p. 39).

et sa compagne « voient » *mystiquement* (sans qu'ils n'aient besoin d'en « deviser » et à l'heure où ils « se taisent » [I, 29], très exactement). Le projet mallarméen de faire parler le Langage apparaît ainsi motivé par le désir que le langage puisse se fonder lui-même, que la cause dite « première » soit vraiment première, qu'elle se montre comme telle, sans qu'il ait besoin de le dire, sans qu'il ait besoin de soutenir l'« évidence » par un signe et, du coup, par un sujet. Au plan formel, un tel projet ne diffère donc pas de l'oracle, pas plus que de n'importe quel autre type de révélation. Aussi peut-on imaginer qu'il trouverait à s'achever en une sorte de réalité paradoxale comparable au « murmure de silence¹⁰⁶ » auquel l'Ancien Testament identifie son Dieu. Dans tous les cas, il ne s'agit jamais que de faire parler l'Autre, ou d'y prétendre en générant un effet de voix susceptible de faire croire à une manifestation fondamentalement incommensurable aux facultés humaines. Si la « nature » de cet Autre est en fin de compte indifférente, c'est parce qu'il est par définition irréprésentable, parce qu'il n'est fondamentalement que l'Irréprésentable et parce que tout ce qu'on peut rajouter par ailleurs à son sujet est donc secondaire, affaire de doctrine ou d'idéologie. En quoi il est logique de penser que la « révélation » moderne et matérialiste du Langage, telle que la met en scène Mallarmé, puisse rejouer la révélation ancienne du divin, et que son déploiement soit condamné à buter contre la même limite.

Le désir qui porte le poète à s'effacer pour donner à voir l'essence du langage dans sa pureté — essence qu'il désigne le plus souvent sous le nom d'« Idée », dans une perspective qui ne diverge d'ailleurs pas de la tradition platonicienne, quoi qu'on pût en dire — l'amène à valoriser certains éléments sémantiques relatifs à la monstration. Il est remarquable en effet que la fiction de l'impersonnel, et la

¹⁰⁶ 1 Rois, 19, 12 (*La Bible*, t. I, éd. Edouard Dhorme, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956).

révélation de l'essence à laquelle elle fait croire synchroniquement, s'indique à travers une thématique de l'*aspect* qui induit au texte mallarméen une luminescence très caractéristique. « Lampadophore », cette fiction donne l'impression de briller de mille feux ; le lexique de l'irradiation et de la scintillation qu'elle implique semble destiné à refléter quelques-uns des « aspects » supposés de la « réalité » de l'Idée, de son « rien » irreprésentable. Ainsi, en surdéterminant la visualité de la représentation, jusqu'à signifier une sorte d'effet d'éblouissement, elle semble chercher à édulcorer ce qui, dans l'écriture, rappelle la présence — gênante — du signe et donc du sujet. Le motif de la constellation, en lequel se scelle lumineusement sur lui-même le poème impersonnel, au point d'achèvement technique et philosophique où le reconduit *Un coup de Dés...*, en témoigne exemplairement. Ce motif irradie aussi à la fin du sonnet en « -yx », qui s'impose de fait comme un autre haut lieu de l'impersonnalité mallarméenne. Dans ce cas, c'est le poème dans son ensemble qui semble voué à la monstration impossible de l'essence du langage. « Ouvrant au thème de l'innommable¹⁰⁷ », comme l'a bien vu Alain Badiou, le sonnet en « -yx » se révèle comme l'approche ou l'approximation de l'essence la plus extrême qu'on retrouve dans les *Poésies*. Il apparaît comme le plus luminescent, le plus proche de l'orient et de l'or-rien de l'origine. Il semble le plus limpide, le plus voisin du Néant, de la source du Styx où le « Maître » — le sujet de la maîtrise, au niveau métapoétique du poème — « est allé puiser des pleurs » (I, 37). De fait, la « disparation élocutoire du poète », l'immersion volontaire du Maître dans le fleuve de l'oubli, y fait du même mouvement émerger quelque chose d'essentiel, de maternel et d'inappropriable, au même titre que le « -x » de la première rime, variable de l'inconnu, signature de l'impersonnel, y appelle et interdit

¹⁰⁷ Alain Badiou, *Conditions, op. cit.*, p. 129.

symboliquement l'« -or » de la seconde, le fait étinceler comme le riche éclat des profondeurs abyssales et inaccessibles de l'être : « or convoité et tu à l'envers de toute loquacité humaine » (II, 36).

On ne s'étonnera pas que ce poème impersonnel s'ouvre par l'évocation d'une figure en apparence oraculaire, qui se reconnaît à son geste de *monstration* :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore [...] (I, 37)

L'« Angoisse » est la prosopopée du sujet impersonnel, le masque, *prosôpon*, du sujet qui passe pour ne pas avoir de visage, pour être au bord de l'auto-effacement. L'« Angoisse » n'énonce rien ; elle marque plutôt la limite où la signification achoppe et cède la place à une expérience originaire de l'être ou du non-être comparable à ce que Georges Bataille appelle la « communication¹⁰⁸ ». Elle est dans la position de désignation typique de l'oracle, mais, observons-le, ses « ongles » ne désignent rien, ils ne « dédient » rien ; ils se dédisent seulement comme signifié en se réfléchissant comme signifiant dans l'« onyx » de leur forme grecque. En cela, l'« Angoisse » est bien la « figure » moderne de l'oracle et l'« emblème » du poème

¹⁰⁸ Cf. Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973, p. 110-115. Comme on sait, tant pour Freud que pour les phénoménologues, l'angoisse naît avec la dissolution de l'objet. Le sujet dont les paramètres identificatoires se trouvent édulcorés par cette dissolution se trouve alors dans l'état de « communication » avec l'élément archaïque et maternel que représente ici, à son degré le plus critique, la prosopopée mallarméenne, en tant qu'elle est une « figure » féminine et impersonnelle. Cette « Angoisse » nous reconduirait donc, en poussant plus avant son analyse, à la béance originelle que nous avons circonscrite en 1.2. Le motif oraculaire du texte mallarméen, de fait, implique non seulement le dire et le montrer (le fantasme de la monstration ou de l'apparition qui soutient le dire), mais également le *sentir* (qui constitue en quelque sorte l'au-delà de ce fantasme, la dimension de la jouissance totale où le sujet trouverait à « communiquer » parfaitement avec son objet, jusqu'à s'abolir en lui). Il permet incidemment de penser le point de bascule, qui est aussi un point d'apparente transgression, entre l'Autre du symbolique et l'Autre de l'archaïque. À l'instar de la Nourrice d'*Hérodiade*, « force du silence et des noires ténèbres » (I, 138), la figure maternelle évoquée dans *Don du poème* combine exemplairement les prédicats du féminin et de l'oraculaire : inductrice de rythme, sinon elle-même pur rythme (c'est une « berceuse » [I, 17] — le terme est équivoque), cette mère s'associe en effet à la sibylle, par la métonymie du sein (« Avec le doigt fané presseras-tu le sein / Par qui coule en blancheur sibylline la femme / Pour des lèvres que l'air du vierge azur affame ? » [I, 17]). Sur le motif de l'oracle en son rapport au féminin, rapport que nous n'approfondirons pas davantage, de peur d'être redondant, cf. Giulia Sissa, *Le Corps virginal*, Paris, Vrin, « Études de psychologie et de philosophie », 1987, p. 25-75.

impersonnel : à travers elle, c'est l'Autre en tant que Langage qui cherche à se réfléchir dans sa pureté « lampadophore ».

Si, en continuité avec la tradition métaphysique, Mallarmé semble ainsi animé par le désir de *montrer* l'essence du langage, il n'est pas dupe de l'*eidōs* et de ses projections fantasmatiques (pas plus qu'un poème comme *Prose*, à l'examen, ne se révèle réductible à une forme ou une autre de révélation naturaliste). Pour lui, Idées, Idéaux — tout ça n'est qu'irisation du désir :

Gloire du long désir, Idées. (I, 29)

L'écriture de Mallarmé fait jouer le désir à l'œuvre dans la lecture sans prétendre satisfaire sa faim, fin, en ce qui passerait pour être la consommation ou la consumation glorieuse de l'Idée, la révélation définitive de l'essence. Tel est le principe du jeu par lequel elle apparaît tout à la fois monter et démonter la Fiction, affirmer et réfuter l'adéquation du discours avec la réalité. Sa vertu *critique* (que nous avons distinguée, pour en faire l'antithèse ou le complément, de son aspect *illusionniste*) consiste précisément à se dénoncer comme représentation, donc comme sujette à la Loi et au partage de la représentation ; et sa lucidité est le fait de ce qui en elle contredit subtilement la translucidité de l'idéal (d'ailleurs, le motif de la constellation auquel nous venons de faire allusion exemplifie admirablement cette ambiguïté, car il ne fait pas que resplendir la pure essence, il se révèle aussi marqué au coin de la lettre, il se remarque par le trait de la lettre où s'indique et s'interdit tout à la fois l'essence de l'idée, l'« Idée » mallarméenne comme pure essence. En effet, par rapport au ciel de la page sur lequel il vient se plaquer, il est remarquable que le motif de la constellation fasse figure de *signe*, qu'il se surdétermine avec insistance comme signifiant, et qu'il renoue comme tel avec la langue latine, qui exprime

l'« alphabet des astres » (II, 215) que représente la constellation par le nom de *signum*¹⁰⁹).

3.3.3 Le compromis oraculaire : la suggestion

Il n'y a que la poésie, qui permette l'interprétation.

— Jacques Lacan¹¹⁰

Ainsi donc, montrer le langage en tant que le langage est impossible — c'est l'impossible. La « révélation » de Mallarmé n'échappe pas à cette loi, même si ses mises en scène textuelles s'organisent de sorte à donner l'illusion d'abolir leurs propres structures signifiantes et de ne laisser voir que le pur lieu de la représentation. Ne *pouvant* montrer l'essence ou l'Idée, et ne *voulant* la dire (car, répétons-le, dire l'essence ou l'Idée revient à lui adjoindre un signe et un sujet, donc à en trahir l'absoluité de principe), cette « révélation » poétique se rabat sur le mode d'énonciation ou de représentation en lequel toute révélation trouve sa solution de compromis : elle *suggère*. D'un point de vue formel, en effet, force est de reconnaître que la suggestion décrit une tierce option entre l'idéalité inaccessible du montrer et la réalité gênante du dire. Suggérer, c'est *mi-dire* ; c'est dire, certes, mais *comme si* ça se désignait aussi, de soi-même. Avant même d'être une opération d'ordre esthétique, la suggestion est l'expression du *double bind* dans lequel tout sujet désireux de céder l'« initiative aux mots » se découvre nécessairement attaché. La prise en compte des enjeux représentationnels que soulève opportunément la

¹⁰⁹ Éric Benoit, *Les Poésies de Mallarmé, op. cit.*, p. 49.

¹¹⁰ Cité par Catherine Muller, dans *L'Énigme, une passion freudienne. Le transfert doit être deviné*, Saint-Agne, Érès, « Analyse laïque », 2004, p. 127.

question de l'« oraculaire » permet ainsi de considérer la suggestion mallarméenne sous cet angle fondamental où elle apparaît, non plus seulement comme un procédé stylistique innovateur, voire révolutionnaire, dans l'histoire de la littérature (quoiqu'elle demeure l'héritière de la poésie de Poe), mais plus classiquement comme le mode d'énonciation commandant en sous-main toute révélation, c'est-à-dire tout projet de donner voix à l'Autre. Paradoxalement, ce qui a été méconnu par la critique, c'est la parenté formelle de ce mode d'énonciation emblématiquement moderne avec un mode aussi ancien que l'oracle. Bien que dense et elliptique, le commentaire de Daniel Oster est l'un des rares à adopter ce point de vue fondamental, en mettant en relief, au passage, la communauté de pensée entre Mallarmé et son *alter ego* Villiers :

Le langage est donc pris dans les rets d'une double contrainte ou d'un double interdit — qui sont ceux de tout le symbolisme, et ceux-là mêmes que Mathias [Villiers de l'Isle-Adam] et Stéphane [Mallarmé] ont en commun : énoncer ou se taire, énoncer et pourtant se taire. Excessif dans la présence comme dans l'absence, le langage abolit ce dont il parle ; il déréalise l'irréalisation même. Il faut alors lui demander autre chose qu'un reportage sur l'indescriptible. Si transmettre par l'écriture le Silence ou la Voix est une contradiction insoluble, restent l'Évocation, l'Impression. Plutôt la musique que le conte, songe ce conteur. « Le secret de l'Absolu ne pouvant s'exprimer dans une syntaxe, on ne peut demander au Fantôme que de produire une impression, et moins cette impression sera définie ou limitée par sa coïncidence avec notre logique, plus elle sera ce qu'elle doit être » (*Hamlet*¹¹¹).

La suggestion apparaît bien comme le pis-aller que doit emprunter tout sujet qui, porté par le désir de traduire l'absolu, bute contre les limites de la signification. Elle compense en partie le fait qu'on ne peut « transmettre par l'écriture le Silence ou la Voix », qu'on ne peut, par quelque production signifiante que ce soit, se débarrasser de la présence incommode du signe pour faire scintiller l'« Idée » dans sa pureté essentielle. À défaut de pouvoir exprimer de manière satisfaisante le « secret de l'Absolu », comme l'écrit Villiers, on peut l'évoquer, tracer le pointillé de son

¹¹¹ Daniel Oster, *L'Individu littéraire, op. cit.*, p. 188. L'extrait cité par Oster est tiré du *Hamlet* de Villiers.

« Fantôme ». On peut l'*indiquer*, à la fine pointe de la parole en forme d'index qu'est la suggestion.

C'est au cours des premiers essais sur *Hérodiade*¹¹² que la suggestion s'affirme comme le procédé d'écriture qui deviendra définitoire de l'écriture mallarméenne. Cette « poétique très nouvelle » (I, 663), comme on sait, s'élabore à l'époque où le poète rompt définitivement avec ses croyances religieuses. Parce qu'elle a pour caractéristique de rapporter la puissance de chant, d'enchantement et de charme propre à la poésie aux seuls effets pragmatiques de la parole, la suggestion supplée chez lui l'inspiration. Elle rend de nouveau possible le jeu poétique, lors même que les dieux, et donc les muses, se sont éclipsés. Dans un monde sans arrière-fond surnaturel, où même des « correspondances » de type baudelairien ne trouvent plus à opérer, elle se révèle comme la dernière chance de créer (encore que ce soit au prix d'une redéfinition radicale de ce que les Romantiques entendaient sous ce mot). L'élaboration de la poétique de la suggestion est donc symptomatique de la crise de la transcendance et de la prise de conscience du primat de la représentation (le « Glorieux Mensonge » du discours [I, 696]). Ces deux éléments sont reliés et représentent les deux faces de la vérité que met en jeu la « révélation » moderne de Mallarmé. Que *tout* — Dieu, par exemple — n'est que langage — *rien* que du langage —, voilà ce qu'un texte comme *Hérodiade* suggère fondamentalement, par delà les particularités de sa symbolique.

Mais l'intérêt de ce poème, pour ce qui nous concerne, tient au fait qu'il donne à penser la modernité de cette vérité par référence *directe* au motif de l'oracle. En effet, *Hérodiade* n'est pas seulement « oraculaire » par sa forme, c'est-à-dire par

¹¹² Dans sa lettre à Cazalis datée du 30 octobre 1864, Mallarmé écrit : « Pour moi, me voici à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. Le vers ne doit donc pas, là, se composer de mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation » (I, 663).

sa forme suggestive, à l'exemple de nombreux autres poèmes mallarméens ; elle l'est aussi par un motif déterminant de sa composition : la *sibylle*. Très significativement, le discours impersonnel et « immaîtrisé » de Mallarmé que nous avons mis en parallèle avec le discours de l'oracle, sur la base d'une parenté à dominante formelle, s'y trouve référencé expressément, *thématiquement*, au motif « oraculaire » de la sibylle. Il s'y trouve référencé, mais d'une manière qui signifie, non pas l'union de l'un et de l'autre, la jonction du discours et de son sujet présumé, mais plutôt leur disjonction, leur impossible raccord. Tout l'enjeu de l'apparition de la sibylle, pour le contexte d'*Hérodiade*, mais aussi pour la réflexion sur le sujet qui se dégage de l'ensemble de l'œuvre mallarméenne telle que nous l'avons esquissée, semble consister dans la représentation de cette instance subjective *en crise*, en rupture de transcendance, qu'on peut à bon droit identifier à la modernité. Traversée par une voix qu'elle ne peut plus revendiquer comme sienne et dont, par conséquent, elle n'a plus la *maîtrise*, la sibylle semble toute désignée pour représenter ce sujet en crise, au profil fantomatique et incertain. Aussi, la question que soulève l'indétermination de son lieu d'énonciation (« D'où parle-t-elle ? ») a pour effet de catalyser la question plus générale du sujet (« Qui parle ? »), si bien qu'à travers la représentation qu'en offre Mallarmé, c'est tout le problème de la subjectivité en régime de modernité qui trouve à se condenser, au même moment où le noyau substantiel du moi trouve à éclater¹¹³.

Si la sibylle apparaît à quelques endroits dans les *Poésies*, son occurrence la plus soutenue et la plus signifiante se situe dans l'*Ouverture d'« Hérodiade »*, pièce que Mallarmé écrit en 1866, puis reprend et corrige quelque trente années plus tard,

¹¹³ Problème moderne de la subjectivité tel qu'il se traduit plus spécifiquement en poésie, à travers la dissémination, les déplacements et les travestissements d'un sujet qu'il est fort à propos de qualifier, selon l'expression de Dominique Rabaté, de « *tramé de voix* » (*Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1999, p. 7). Cf. Jean-Michel Rabaté, *The Ghosts of Modernity*, Gainesville, University Press of Florida, « Crosscurrents », 1996.

avant de l'abandonner, non publiée, au seuil de la mort¹¹⁴. La sibylle y est si étroitement intriquée dans les fils de son discours, dans la trame de son texte, qu'il est malaisé de l'en isoler pour y reconnaître une figure ou un personnage, c'est-à-dire une instance à qui rapporter de manière un tant soit peu distincte une ou plusieurs voix. Et pour cause : c'est l'Autre qui, « là » plus que nulle part ailleurs, dans ce complexe synesthésique d'images, de sons et de parfums où tend à s'effacer la singularité du sujet, aspire à prendre la parole, impersonnellement. La sibylle s'assimile d'autant mieux à un motif qu'elle se dégage, dans ce passage capital, de la tapisserie qui borde le vitrage de la chambre d'Hérodiade. Son évocation donne aussitôt lieu à une série d'images fuyantes et envoûtantes, à une chaîne de « métamorphoses magiques » qui « résume en un court-circuit étonnant le paradigme poétique dans lequel se symbolise l'inspiration chez Mallarmé¹¹⁵ » ; en moins de quinze vers, la sibylle s'associe successivement à un oiseau, à un fantôme et à un arôme de rose, avant de se fondre dans la voix de la Nourrice, laquelle, devenue « sibylline », « s'élève » et se rabat alors en une singulière incantation :

Ombre magicienne aux symboliques charmes !
 Cette voix, du passé longue évocation,
 Est-ce la mienne prête à l'incantation ?
 Encore dans les plis jaunes de la pensée
 Traînant, antique, ainsi qu'une étoile encensée
 Sur un confus amas d'encensoirs refroidis
 Percés selon le rythme et les dentelles pures
 Du suaire laissant par ses belles guipures
 Désespéré monter le vieil éclat voilé
 S'élève, (ô quel lointain en ces appels celé !)
 Le vieil éclat voilé du vermeil insolite,
 De la voix languissant, nulle, sans acolyte,
 Jettera-t-il son or par dernières splendeurs,
 Elle, encore, l'antienne aux versets demandeurs,
 À l'heure d'agonie et de luttes funèbres !
 Et, force du silence et des noires ténèbres,
 Tout rentre également en l'ancien passé,
 Fatidique, vaincu, monotone, lassé,

¹¹⁴ Ironie du sort ou causalité psychique, le poète est emporté par une mort qui lui coupe définitivement le *souffle*, c'est-à-dire, rappelons-le, l'élément physique et symbolique de la voix sur l'exclusion duquel s'était déterminée toute sa poétique.

¹¹⁵ Monic Robillard, *Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*, op. cit., p. 55.

Comme l'eau des bassins anciens se résigne. (I, 138¹¹⁶)

Que Mallarmé fasse l'expérience du Néant « en creusant » les vers de l'*Ouverture d'« Hérodiade »* (I, 696), en 1866, ne saurait être indifférent au fait qu'il y aille, entre autres enjeux d'importance, d'une problématique relative à l'énonciation, comme il apparaît en toutes lettres dans ce passage. Le sujet qui perd pied à mesure que le socle de l'Idéal se désiste devant lui, à la pointe de son vers, perd en même temps la voix personnelle avec laquelle il pouvait jusque-là chanter sans trop de fausses notes dans la tessiture du romantisme élargie par Baudelaire. S'il chante désormais, ce sera sur un autre ton. Et s'il s'énonce, ce sera sur un mode *critique*, pour marquer qu'il ne va plus essentiellement de soi, mais, d'abord, structurellement, de l'Autre. Un tel sujet semble avoir trouvé en la Sibylle-Nourrice un modèle énonciatif de prédilection pour donner à penser, dans toute sa complexité, son nouveau lieu de parole, et la guise d'être, fantomale, qu'il détermine¹¹⁷.

D'un point de vue formel, ce modèle énonciatif constitue d'une part une *invocation*, dirigée vers le ciel, et d'autre part une *équivocation*, en laquelle se problématise l'expression ou la représentation du sujet. De l'un à l'autre mode d'énonciation, l'enjeu fondamental reste le même ; il est fonction d'une certaine *vocation*¹¹⁸, c'est-à-dire d'une certaine transcendance par rapport à laquelle — ou en l'absence de laquelle — la conception mallarméenne du sujet et de l'être vient à se définir, en décrivant par le fait même une situation typique de la modernité. En tant qu'invocation, d'abord, le discours de la Nourrice se lit comme une demande : il

¹¹⁶ Nous citons la version de 1898.

¹¹⁷ En ce qui concerne le rapport à la voix et à l'« origine » de la voix, on peut mesurer toute la distance qui sépare Mallarmé des Romantiques (et à plus forte raison des premiers Romantiques) en comparant un écrit comme *L'Ouverture d'« Hérodiade »* avec un poème comme *L'Enthousiasme* de Lamartine (*Méditations poétiques*, dans *Œuvres poétiques*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963, p. 33-36).

¹¹⁸ Sur le thème de la vocation chez Mallarmé, cf. le passage des *Notes en vue du « Livre »* où il est fait référence à un énigmatique « mot » venu « de plus haut » que le personnage (I, 551-552).

« s'élève » et retombe, suivant un schéma strophique rigoureusement symétrique, qui se répartit de part et d'autre du dixième vers, comme une demande. C'est une « antienne aux versets demandeurs » : le vocabulaire liturgique dans lequel il se formule, de même que tout le registre culturel dans lequel il s'inscrit et se métaphorise, indique clairement sa dimension religieuse, chrétienne. Mais, là comme ailleurs chez Mallarmé, à l'intérieur comme à l'extérieur de la symbolique d'*Hérodiade*, la référence au christianisme intervient à contretemps, comme pour marquer un déphasage : elle connote une époque déjà poussiéreuse, obsolète, qui ne se reflète plus qu'à travers des objets « vieux », « refroidis », devenus « insolites » (« inhabituels », au sens étymologique). De la religion institutionnalisée, il ne reste plus ici que l'institution, le symbole ou le geste qui faisait naguère autorité, mais qui apparaît maintenant privé de sa transcendance divine, à l'image du « pur vase d'aucun breuvage » (I, 42) que Mallarmé déploie en une élévation poétique qui ne consacre rien, sinon précisément l'absence de présence réelle. C'est pourquoi la demande que formule l'incantation de la Sibylle-Nourrice est « nulle » : sitôt élevée, elle se rabat, « fatidique, vaincu[e], monotone, lassé[e] / comme l'eau des bassins anciens se résigne » (I, 138). Aucune divinité n'y donne suite — « *vox clamans in deserto* ». Le « lointain » qu'elle invoque est « celé ». « Le Ciel est mort » (I, 14), écrit ailleurs Mallarmé : il s'est fermé en même temps que s'est ouvert, sans limitation, le vers. Désormais, nul Dieu pour faire croire à un signe, même énigmatique, de Présence ; point de petit dieu non plus pour faire prodige. Si quelque « magie » est susceptible d'enchanter le réel, ce n'est pas dans cette dimension-là qu'il faut en chercher la source, mais bien dans le langage lui-même, car tout se résorbe finalement en lui, dans le régime d'immanence d'un réel reconnu comme représentation.

Par là même où elle échoue à communiquer avec l'au-delà, l'incantation de la Sibylle-Nourrice acquiert un sens critique : son repliement sur elle-même se conjugue en un mouvement réflexif qui donne à lire l'économie du désir. Le ciel opaque en direction duquel elle se dirige la réfléchit comme pure demande : comme pure adresse à Dieu, désir « languissant » de Dieu. Si cette antienne continue de chanter et de demander, tout en donnant l'impression de tourner à vide, c'est parce qu'elle est mue par un moteur secret, le désir, qui, loin de s'éteindre avec le court-circuitage de l'Idéal, s'en trouve exacerbé. Même révoquée en doute, comme nous l'avons déjà fait remarquer, l'entité métaphysique (Dieu, l'absolu) garde chez Mallarmé une « force d'éveil et d'élévation¹¹⁹ ». Elle continue de faire l'objet d'une demande fondamentale de sa part. En tant qu'« Idée », fantasma, elle est même entièrement suscitée par l'économie de son désir, et survit à ce titre aux réfutations d'ordre idéologique qu'il peut formuler à son endroit. L'incantation de la Sibylle-Nourrice ne manque pas de mettre en relief ce qui l'anime souterrainement, hors de toute motion divine ; la trajectoire sinusoïdale qu'elle décrit est celle du désir : montée enthousiasmante vers l'au-delà, d'une part, et retombée dysphorique vers l'ici-bas, d'autre part, elle témoigne du « jeu » par lequel le sujet mallarméen est d'abord amené à « projeter » son idéal à « quelque élévation défendue et de foudre ! », pour le ressaisir ensuite, réflexivement, lucidement — c'est-à-dire selon un point de vue critique —, comme un effet du discours, comme une irradiation du « conscient manque » (II, 67) qui est au principe du langage.

Complémentairement à cette dimension invocatoire, le discours de la Sibylle-Nourrice met en jeu une autre modalité énonciative, l'*équivocation*, qui est elle aussi représentative de l'énonciation mallarméenne et de la conception moderne du sujet

¹¹⁹ Cette expression de Heidegger, se rapportant au Nietzsche du *Gai Savoir*, est citée par Éric Benoit (dans *De la crise du sens à la quête du sens*, *op. cit.*, p. 13).

qu'elle soutient. Ce faisant, elle a l'avantage de soulever explicitement une question que bon nombre d'autres textes de Mallarmé, comme nous avons pu le constater, imposent à la lecture sans pour autant la thématiser comme telle, à savoir celle de la *propriété* de la voix :

Une aurore traînait ses ailes dans les larmes !

Ombre magicienne aux symboliques charmes !
Cette voix, du passé longue évocation,
Est-ce la mienne prête à l'incantation ?

Le motif de la sibylle se détache de la tapisserie pour aller se superposer, mais imparfaitement, en introduisant un écart, au personnage de la Nourrice, qui se trouve dès lors « investie à son insu d'une parole oraculaire dont elle n'a nullement la responsabilité¹²⁰ ». Le tramage de voix qui en résulte — la Sibylle-Nourrice — offre le lieu exemplaire de la double question ou de l'équivocation à laquelle nous avons identifié le traitement mallarméen du sujet : « Qui parle ? » / « D'où ça parle ? » (ou, si l'on préfère, « Qu'y parle ? »). L'absence de réponse précise à cette question semble solidaire de l'indétermination référentielle qui affecte l'ensemble de l'*Ouverture ancienne*, comme si, les assises de la subjectivité ébranlées, à commencer par sa pierre angulaire, Dieu, tout le discours « s'équi-voquait », s'ouvrait à un concert et à une concurrence de « suggestions » plus ou moins bien différenciables, peut-être plus près du régime de la sensation que de celui de la symbolisation. Dans cet univers incertain, suggestif, le sujet de l'énonciation mis en

¹²⁰ Monic Robillard, *Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé. op. cit.*, p. 55. Notons que, dans la mesure où elle n'a « nullement la responsabilité » de la voix qui la traverse, l'instance que Mallarmé met ici en scène s'écarte de la représentation la plus courante de la Sibylle, dont on rapporte généralement qu'elle parlait en son propre nom, au contraire de la Pythie, qui, elle, faisait véritablement office de médium (Herbert William Parke, *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*, Londres et New York, Routledge, « Croom Helm Classical Studies », 1988, p. 9-10). Plus général, le terme d'oracle que nous privilégions permet d'éveiller l'imaginaire mystérieux du prophétisme antique, lié de particulièrement près à la sibylle, sans commettre d'impair au plan historique.

abîme sous la figure de la Nourrice-Sibylle ne s'évoque, fait retour sur lui-même, que pour « s'é(qui)voquer », pour marquer sa division ou son « re-tranchement » d'avec lui-même. S'il se manifeste, c'est pour signifier qu'il n'a pas le degré de présence et de consistance nécessaire à la tenue du discours, à la « direction personnelle enthousiaste de la phrase ». Il n'est qu'une « ombre », mais une ombre à travers laquelle Mallarmé offre sans doute la représentation la plus juste — la plus évidente et la plus évanescence à la fois — de la posture subjective à caractère fantomal et impersonnel qu'il promet dans l'ensemble de son œuvre.

(Et encore, peut-être est-il exagéré d'identifier la Nourrice-Sibylle, « cette voix », à l'ombre. Dans ce seul passage, de fait, il y a lieu de se demander, ou de se redemander, à quoi renvoie l'« ombre magicienne » : est-elle apposée à « voix » ou bien à « Aurore », sujet qui, pour appartenir à la strophe précédente, n'en est pas moins lié par la rime et l'isomorphisme de la ponctuation au vers suivant ? Ou alors cette ombre est-elle apposée aux deux, de façon à composer, par synesthésie, l'image d'une ombre parlant ou, inversement, d'une voix voilée, s'étendant comme la lumière aurorale sur l'eau du bassin ? À moins qu'elle ne se rapporte à aucun sujet grammatical voisin et définisse tout « simplement » la Sibylle ou la Nourrice, sinon leur étrange composé... L'indétermination de la référence étant ici à son comble, le sujet paraît se desquamer en une multitude de signifiants. En quoi il apparaît à propos de parler, comme nous l'avons fait ailleurs, de procédé d'« é(qui)vocation ».)

En rupture avec l'ordre spirituel auquel on associe traditionnellement la transcendance, que ce soit celui de la muse ou de la divinité chrétienne, la parole de la sibylle mallarméenne n'aboutit à rien de surnaturel, pas plus qu'elle ne prend sa source dans quelque principe inconditionné. C'est même là tout son drame, ce qui fait de son discours « un signe lamentable », et ce qui détermine sa « situation » dans

le monde d'immanence que *Hérodiade* s'efforce de construire. Pourtant, même privé de souffle ou d'inspiration, ce sujet n'est pas dépourvu de puissance : l'ombre en lequel il se métaphorise est dite « magicienne » ; elle est douée de « symboliques charmes ». La magie dont il est ici question, qui caractérise le « ici » de la Fiction, est le fait du langage, et du langage seulement. Elle dérive de ces « dispositions de la parole » que Mallarmé identifie expressément à la poésie. Cette magie poétique a comme effet caractéristique, en apparence paradoxal, de produire un « au-delà » (I, 807). Pour l'auteur des *Dieux antiques*, comme nous avons pu en juger, tout part du langage et y revient. L'au-delà ou le surnaturel, ce qui passe pour tel, n'échappe pas à cette loi : il est suscité par un certain emploi des mots propre à toucher les sens et à exciter l'imagination ; il est, pour user d'une graphie suggestive, une « *dit-mension*¹²¹ » du réel. Le ciel de l'idéal est moins mort, en ce sens, que capturé dans la sphère du langage, « celé » en ses virtualités, à l'image précise du « lointain » qu'invoque la Sibylle-Nourrice : « ô quel lointain en ces appels celé ! ».

Tout est compris dans cette sphère d'immanence qu'est la Fiction (du langage) — la sibylle au premier chef. Non pas personnage, mais motif, insistons-y, on ne peut l'extraire du texte ou du contexte où elle apparaît sans porter préjudice à sa signification et à la signification de tout le poème. Elle est prise dans la tapisserie de l'écriture au même titre que le cygne est « pris » dans le « sol glacé » du poème. En cela même, la sibylle est bien un motif « oraculaire », si par « oracle », suivant la définition polysémique du mot, on entend tout à la fois l'énoncé, le sujet et le lieu de la divination. L'*Ouverture ancienne* soude conceptuellement ces trois composantes. Elle les imbrique d'une manière particulièrement étroite dans la question (qui fait *pli*, au sens mallarméen du terme) : « Cette voix [...] est-ce la mienne [...] ? » Une telle

¹²¹ Jacques Lacan. *Le Séminaire. Encore, op. cit.*, p. 31.

question a tout pour signifier la réalité plurielle de l'oracle : il s'agit d'un énoncé qui instruit de manière explicite le procès de l'énonciation, qui fait retour — par le truchement du déictique — sur ce qui le produit, qui reconduit au *lieu* de son origine, à ce lieu d'énonciation où, en bonne normalité, il *devrait* y avoir quelqu'un, mais où le texte de Mallarmé, subversivement, suggère qu'il n'y a peut-être personne — ou plus exactement : qu'il y a peut-être Personne, le Langage, à travers quoi ça continue encore de parler. Le sujet « sibyllin » ou « oraculaire », ayant valeur d'exemplarité, est le « produit » inachevé de ce procès équivoquant : c'est ce qui « rate¹²² », pour reprendre une expression fameuse de Lacan, la jouissance de la rencontre... avec soi-même ; c'est ce « qui » tombe, en essayant de le combler, dans l'écart du « retranchement » ou du clivage produit par la logique inchoative du désir à l'œuvre dans le langage.

L'évident ontologique du moi et de la référence — du moi en tant que paradigme de la référence —, appelle le dévidement vertigineux de la chaîne signifiante, et réciproquement. Ce sont les deux effets par lesquels *Hérodias* suggère la toute-puissance du langage, à défaut de pouvoir le faire parler lui-même, d'une manière absolue. De fait, l'ordre symbolique y apparaît non seulement comparable mais isomorphe à l'ordre divin. Au double point de vue de la crise religieuse de Mallarmé et de la crise moderne de la représentation, la suggestion rend compte de la toute-puissance ou de la divinité du langage. Sans égard à ce qu'il prend pour objet, telle chose ou tel sentiment, tout énoncé à caractère suggestif, chez Mallarmé, suggère d'abord et avant tout, implicitement, le primat de l'ordre symbolique. Il est intéressant de constater qu'une autre « personnage » éminent de la modernité, Jacques Lacan, s'est efforcé de traduire cette vérité en se tournant vers

¹²² *Ibid.*, p. 73.

des procédés rhétoriques qui sont très proches de ceux du poète, si bien qu'il trouve en quelque sorte à confirmer leur pertinence épistémologique. S'en surprendra-t-on, l'énonciation de type « oraculaire » compte parmi l'un de ces procédés rhétoriques ou stylistiques les plus déterminants — du fait d'abord qu'elle oblige à reconsidérer, chez Lacan comme chez Mallarmé, le statut traditionnel de ce qu'on entend par « rhétorique » et « style », en faisant saillir leur détermination principielle sur le « fond » de la pensée. Sans doute la propension caractérisée de Lacan au mystère et à l'autopromotion, de même que la curiosité intellectuelle qui l'incite comme on sait à explorer des ressources extrêmement variées de l'univers de la culture pour y puiser les formes et les matériaux exigés par l'articulation de son discours sur l'inconscient, l'ont-elles conduit à adopter la voix de l'oracle. En tout état de cause, l'emploi imaginaire qu'il fait de ce procédé en montre les avantages au plan heuristique. L'exemple le plus « parlant », en l'occurrence, est sans doute la célèbre prosopopée qu'on retrouve dans *La Chose freudienne* :

Moi la vérité, je parle¹²³.

Si d'aucuns ont été tentés de reconnaître dans cette proclamation un signe de la présomption hyperbolique du « maître absolu » de la psychanalyse postfreudienne, il est plus sage de l'entendre, et surtout de la lire, du moins dans un premier temps, pour elle-même. Cette proclamation trahit d'abord une contradiction performative : elle prétend que la vérité parle, alors qu'en réalité elle *s'écrit* (mais il est vrai qu'elle a d'abord été dite, donc entendue). Fait très significatif, dans le contexte où il la formule, Lacan multiplie les signes d'exclamation et use d'une

¹²³ Jacques Lacan, *Écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 218. Dans le prolongement de ce que nous avons établi à propos du « retranchement » mallarméen et de son rapport à l'héritage cartésien, notons d'emblée avec Jean-Luc Nancy que cette prosopopée « donne l'exacte formule du cogito » (*Ego sum*, *op. cit.*, p. 123, note 21).

syntaxe pour le moins contournée, en sorte qu'il semble par là désireux de remarquer subtilement la littéralité de son discours, et de contrefaire en sous-main ce qu'il comporte, à l'écoute, de mythifiant¹²⁴. Il semble, par les particularités de son style, vouloir indiquer la prise de la vérité dans le langage, dans l'ordre de la lettre — à travers les aspérités duquel elle ne passe pas *proprement*. À l'encontre de la *vue* métaphysique selon laquelle il est possible et souhaitable que le langage s'efface pour laisser la « chose » parler d'elle-même (ce que traduit la formule latine « *res ipsa loquitur* », relayée notamment par la formule anglaise « *the thing speaks for itself* »), la proclamation oraculaire de Lacan insiste discrètement, mais sûrement, sur l'étoffe langagière de la vérité¹²⁵. En dépit de son ton solennel et grandiloquent, sa proclamation ne va donc pas de soi. Si, à sa manière, il s'efforce d'y disparaître « élocutoirement », ce n'est pas pour sacrifier son lieu d'énonciation à l'épiphanie de la vérité. C'est plutôt pour donner le plus d'extension et d'exposition possible au voile, le langage, dans lequel la vérité se tresse et n'en finit pas de s'envelopper. Et c'est dans la mesure précise où elle apparaît cousue dans le langage que la vérité peut se suggérer dans la vérité de son dérobement, comme dérobement, comme l'Autre insaisissable du discours. Ceci pourrait constituer la vérité cachée ou l'envers de la

¹²⁴ Jean-Michel Rabaté, *Jacques Lacan. Psychoanalysis and the Subject of Literature*, New York, Palgrave, « Transitions », 2001, p. 185.

¹²⁵ La vérité se disant ici de l'inconscient, le mode d'énonciation qui en signifie la prise dans le discours signifie par le fait même la « nature » linguistique de l'inconscient. Dire que le style de Lacan met en jeu l'inconscient, c'est reconnaître qu'il est oraculaire car, comme le psychanalyste l'affirme de but en blanc, « notre inconscient est oracle », c'est « un fatum à proprement parler » (cité par Catherine Muller, dans *L'Énigme, une passion freudienne, op. cit.*, p. 124). Aussi, dès lors qu'elle n'apparaît pas tant dériver de l'inconscient que se constituer elle-même comme l'inconscient, l'interprétation analytique s'assimile-t-elle à son tour au motif de l'oracle. La théâtralité mystérieuse du discours lacanien a notamment pour fonction d'accuser cette identité fondamentale, même si le psychanalyste ne manque pas, en différents points de son enseignement, de la désigner de manière expresse, comme dans le passage suivant (où se résume d'ailleurs admirablement bien la conception pragmatique de la vérité, d'inspiration antique, à laquelle nous faisons allusion) : « Si l'expérience analytique se trouve impliquée de prendre ses titres de noblesse du mythe œdipien, c'est bien qu'elle préserve le tranchant de l'énonciation de l'oracle. Et je dirai plus : que l'interprétation y reste toujours de même niveau, elle ne reste vraie que par ses suites, tout comme l'oracle. L'interprétation n'est pas mise à l'épreuve d'une vérité qui se trancherait par oui ou par non, elle déchaîne la vérité comme telle » (*ibid.*, p. 125).

vérité de la proclamation oraculaire de Lacan. Mais ce dernier se garde bien de rien affirmer de positif à ce sujet. À l'exemple de Mallarmé, il se contente de *suggérer*. En toute rigueur, il ne peut s'avancer davantage, car, s'avancer, là comme ailleurs, signifie prétendre avoir la mainmise sur l'Autre, donc nier ce qu'il faut démontrer, tant bien que mal, avec et contre le discours, à savoir le dérochement de la vérité. Dire la vérité reviendrait à avancer une contrevérité. L'Autre — c'est la leçon qu'il faut encore là tirer — ne peut être énoncé ; il ne peut, au mieux, qu'être dénoncé. C'est pourquoi la suggestion représente en fin de compte la dernière chance de signifier quelque chose *de* la vérité qui ne soit pas *sur* la vérité (cette chance est en même temps un risque, celui de n'être pas compris ou bien compris, et, à terme, de s'attirer, de la part de ceux dont la mauvaise foi trahit un « renoncement antérieur à juger » [II, 230], les accusations d'obscurantisme, de mystagogie, de charlatanisme, etc. : tel est sans doute le prix — qu'un Lacan et un Mallarmé savent toutefois habilement négocier — de la vérité¹²⁶).

Par cette mise en scène d'inspiration oraculaire, le psychanalyste ne signifie rien d'autre que ce qu'il affirme de but en blanc dans l'énoncé, devenu slogan, selon lequel « *il n'y a pas de métalangage*¹²⁷ ». Seulement, à la différence de cet énoncé, la mise en scène oraculaire ne *dit* rien, elle *mi-dit*. De ce fait, elle est plus conforme à la « Vérité », plus fidèle à ce qu'il retourne vraiment dans le langage, au mouvement du vrai qui s'y trame. La fiction sibylline de Lacan, en ce sens, n'est pas qu'un coup d'éclat. Toute spectaculaire qu'elle soit, elle se révèle paradoxalement, du point de vue épistémologique, beaucoup moins outrancière qu'une formule du genre : « *il n'y a pas de métalangage* », dans la mesure où une telle formule, étant proférée par un

¹²⁶ Georges Mounin, qui a consacré quelques pages de son *Introduction à la sémiologie* à la question du style de Lacan (Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1970, p. 181-188), fait ainsi observer que ce style difficile a moins l'effet de préserver le discours lacanien des « commentaires abusifs », en exigeant de la part de ses lecteurs un surcroît d'effort, qu'il ne les attire (*ibid.*, p. 184).

¹²⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Encore, op. cit.*, p. 149.

sujet qui se trouve du fait de cette profération posé en métalangage par rapport à elle, est nécessairement contradictoire. Enfin, s'il était besoin d'en justifier l'occurrence par une autre raison, on pourrait encore ajouter que la mise en scène oraculaire de Lacan a l'avantage de signifier, non seulement l'illégitimité de toute prétention au métalangage, ou l'impossibilité de fait de donner voix à l'Autre, mais aussi la *désirabilité* d'un tel projet : plutôt que d'affirmer ou de réfuter catégoriquement la coïncidence du sujet et de la « Vérité », elle la suscite en tant que fantasme, fantasme de la maîtrise, de la jouissance. Ce faisant, elle la dénonce comme irréalisable tout en montrant la « réalité » qu'elle revêt dans l'ordre du désir. En d'autres mots, elle donne à penser la place que l'Autre occupe dans l'économie symbolique du sujet tout en reconnaissant son inaccessibilité. L'invocation sibylline d'*Hérodiane*, comme nous avons pu le constater, procède de semblable façon : s'il reste silencieux, indifférent ou absent, le « *deus absconditus* » du christianisme n'y fait pas moins l'objet d'une demande expresse et insistante, telle que le chant de la Nourrice, « antienne aux versets demandeurs », peut trouver dans la frustration du désir le principe de sa motion désespérée mais infatigable. Le lieu de l'Autre s'y remarque sous la barre même de l'interdit.

3.3.4 Ouverture oraculaire : les enjeux pragmatiques de l'énonciation mallarméenne

On écoutait sa parole comme un oracle.
Vraiment c'était bien une sorte de Dieu...

— Remy de Gourmont¹²⁸

Quesalid n'est pas devenu un grand sorcier parce
qu'il guérissait ses malades, il guérissait ses
malades parce qu'il était devenu un grand
sorcier.

— Claude Lévi-Strauss¹²⁹

Prenant prise sur le désir, le fait herméneutique engage l'interprète d'une manière autre qu'intellective, ou il appelle chez l'interprète quelque chose qui dépasse, et *affecte*, ce qu'on entend généralement par intellect. Ce n'est pas le moindre avantage de la référence à l'oracle que de donner à penser dans toute son amplitude la dimension du fait herméneutique sous laquelle on considère — quand on accepte bien de le faire — les implications et les impacts affectifs de la « transmission » du sens. C'est d'abord parce qu'il met en jeu un énoncé suggestif et mystérieux, propre à faire impression sur l'interprète, que l'oracle a la vertu critique de faire saillir cette dimension. En effet, la parole oraculaire se définit d'abord, comme tous les types de parole magico-religieuse de l'Antiquité, par son *efficacité*. Elle n'est pas séparable de son impact sur le réel du locuteur et du récepteur : elle vaut même d'emblée pour une réalité, une réalisation, une action. Aussi les Anciens conçoivent-ils son mode d'énonciation dans les termes et les paramètres de la *praxis*¹³⁰. Marcel Détiéne souligne cette dimension :

¹²⁸ Cité par Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, t. II, *op. cit.*, p. 497.

¹²⁹ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, p. 198.

¹³⁰ Cf. Marcel Détiéne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce antique*, *op. cit.*, p. 53-58. Fait exemplaire de cette conception pragmatique du sens, saint Augustin, dans le *De Magistro*, fait dériver

Autant que le verbe poétique, la parole du devin et des puissances oraculaires délimite un plan de la réalité : quand Apollon prophétise, il « réalise » (*κραίνει*). La parole oraculaire n'est pas le reflet d'un événement préformé, elle est un des éléments de sa réalisation. On parle des « réalisations du Pythien » (*πυθόκραντα*), et aux visions de rêve dont les paroles « ne se réalisent pas » (*ακράαντα*) s'opposent les songes qui « réalisent la réalité » (*ετομα κραίνουσιν*¹³¹).

En plus de l'efficacité de sa parole, l'oracle tire sa force pragmatique du fait qu'il est une *réponse* : comme tel, sous le motif de la question à laquelle il répond, il implique un type *a priori* de participation de la part de l'interprète. Il suppose un interprète qui est tout autant un demandeur qu'un récepteur, un agent qu'un patient de la production du sens. En fait, l'oracle met en relief l'état de « précompréhension » en vertu duquel l'interprète — tout interprète — se découvre toujours déjà interprétant, toujours déjà participant à la *réponse* de l'interprétation ou, pour employer une expression à laquelle la référence à l'oracle confère toute sa résonance sacrée, au *répons* de l'interprétation¹³². L'oracle met en évidence l'inscription de l'interprète, non seulement en aval, mais également en amont de ce qu'on considère traditionnellement, dans une perspective étroitement épistémologique, l'acte interprétatif, tant et si bien qu'en fin de compte c'est l'idée même du texte comme « source » originelle du sens et pôle d'aimantation de l'interprétation qu'il oblige à réinterroger. À l'examen, en effet, le sens de l'oracle n'apparaît pas jaillir du seul énoncé que profère ou écrit la prêtresse : pour une large part, il semble dépendre des conditions de son énonciation, et par extension de tout l'appareil institutionnel,

l'origine de « *uerbum* » de « frapper » (« *a uerberando* ») (cf. Kenneth Burke, *The Rhetoric of Religion. Studies in Logology*, Berkeley, University of California Press, 1970, p. 50).

¹³¹ Marcel Détiéne, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce antique*, op. cit., p. 55-56.

¹³² Sur la logique de la question-réponse en herméneutique, cf. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, op. cit., p. 393-401. Au plan herméneutique, le cas de l'oracle pose un autre paradoxe apparent : si l'oracle « ne se justifie, ne s'explique, ne se défend », comme Blanchot le note (*Une voix venue d'ailleurs*, op. cit., p. 53), en revanche il encourage l'interprétation ou, plus exactement, dans le vocabulaire de Gadamer, le « dialogue » qu'est l'interprétation (*Vérité et méthode*, op. cit., p. 390-393). En fait, c'est précisément parce que l'oracle ne « répond » pas, parce que son énoncé est autoritaire, qu'il *force* l'interprète à le questionner et, incidemment, comme nous le soulignons, qu'il l'invite réflexivement à se questionner en tant qu'instance non seulement de réception, mais de donation du sens.

politico-religieux, qui détermine ces conditions. Manifestement, il naît avant l'« émission » divinatoire de la réponse par la bouche de la prêtresse : il commence à prendre forme dès que l'individu décide d'aller consulter l'oracle, au cours des démarches administratives qu'il doit entreprendre à cette fin, à la faveur de son attente (qui peut être passablement longue, la demande pour ce genre de consultation étant très forte à certaines époques et la prêtresse ne vaticinant qu'une seule fois par mois), puis, enfin, à travers le protocole de purification qui le mène à l'autre sacré. Ces différents moments sont autant d'étapes qui préparent l'individu à la réception de la réponse oraculaire et qui, dans une mesure certaine qu'il est toutefois difficile d'évaluer, il est vrai, prédéterminent le sens de cette réponse.

Parole magico-religieuse en même temps qu'activité rituelle, le phénomène de l'oracle permet ainsi d'envisager le fait herméneutique sous un angle suffisamment large pour inclure la dimension pragmatique de l'interprétation. À ce titre, il est de nature à éclairer comparativement la « pratique » quasi religieuse du sens que le texte mallarméen implique dans sa production et qu'il commande dans sa réception. Il est propre à faire ressortir ce qui, dans la « révélation moderne » de Mallarmé, témoigne d'un usage poétique, pragmatique, du symbole qui doit beaucoup à l'Antiquité. Il apparaît assez évident qu'on ne lit pas Mallarmé comme on lit Hugo ou Verlaine, par exemple. Même à concéder qu'à toute œuvre il est possible de faire correspondre un mode de lecture distinct, il faut admettre que le texte de Mallarmé conditionne un rapport au texte qui est singulièrement chargé au plan des affects, et qui fait nettement contraste — ne serait-ce que par l'effort de compréhension qu'il suppose — avec le régime général de lecture auquel nous ont habitués ses contemporains, pour ne pas dire, avec le loisir de pouvoir remonter fort loin dans l'histoire, ses prédécesseurs. Bien qu'il soit conditionné par l'influence de

nombreux facteurs institutionnels, ce rapport singulier trouve son origine dans certaines dispositions formelles du texte de Mallarmé, qui concourent expressément à interpeller, en le mettant souvent au défi, en le « pro-voquant », le désir de savoir de l'interprète. Le parallèle avec l'oracle permet de mettre en relief quelques-unes de ces dispositions formelles, parmi les plus déterminantes. La similarité des effets que produisent l'énoncé oraculaire et l'énoncé mallarméen, ainsi qu'un certain nombre d'autres discours, dont celui de la science, laisse soupçonner une similarité au niveau des moyens stylistiques et rhétoriques qu'ils mettent en jeu. Parmi ces moyens ou ces dispositions formels, à partir desquels il serait éventuellement possible de jeter les bases d'une typologie du fait oraculaire sous le rapport de l'énonciation, deux s'imposent par leur importance, à savoir, d'une part, le caractère *impersonnel* de l'énoncé (qui induit son caractère *obscur* ou *énigmatique*), et, d'autre part, son caractère *formulaire* (qui induit son caractère *prédictif*).

3.3.4.1 L'effet « impersonnel »

Il est (tissone-t-on), un art, l'unique ou pur qu'énoncer signifie produire : il hurle ses démonstrations par la pratique. L'instant qu'en éclatera le miracle, ajouter que ce fut cela et pas *autre chose*, même l'infirmiera : tant il n'admet de lumineuse évidence, sinon d'exister.

— Stéphane Mallarmé (II, 162, nous soulignons)

Ce que nous avons établi au sujet de l'énonciation impersonnelle de Mallarmé, dans une perspective théorique, mérite d'être approfondi et enrichi de ce que nous pouvons en dégager au plan pragmatique où elle apparaît en effet douée d'une puissance remarquable. Sur ce plan, l'énoncé impersonnel, pour le dire

brutalement, *en impose*. Il génère un effet d'*autorité*. Telle est sa caractéristique fondamentale. Les passions antagonistes qui marquent l'histoire de la réception de Mallarmé, à cet égard, peuvent être interprétées comme autant d'acquiescements et de réactions à cette autorité, et par là comme autant de confirmations. Sans en être indépendant, un tel effet ne dépend pas d'abord du sens, mais de la *forme* de l'énoncé. La raison pour laquelle l'impersonnalité, la *fiction* de l'impersonnalité, s'accompagne implicitement et constitutivement d'une prétention à l'autorité est qu'elle représente la forme de l'*évidence*, qu'elle symbolise — en faisant croire à l'« abolition » du processus de symbolisation — l'« *ex-uidentia* », littéralement : ce qui *se montre* (de soi-même). Résultant de l'effacement de l'énonciateur ou y faisant croire, la forme impersonnelle est *la forme*, au sens métaphysique du terme : elle est la fiction de la forme de l'Idée ou de l'Idée en tant que pure forme. Elle est la fiction de ce qui n'a pas besoin d'être exprimé par le truchement du signe et du sujet, de ce qui va de soi, ou, comme l'écrit Mallarmé, elle est le « Spectacle de Soi » — ce mystérieux « Soi » renvoyant précisément, chez lui, au « Lieu » impersonnel qu'est censé mettre à découvert le « sacrifice » de la « personnalité » de l'« inspireur¹³³ ». Que la notion d'évidence soit critiquable d'un point de vue épistémologique, cela est secondaire. Plus important est de constater que ce qui passe normalement pour évident a une forme impersonnelle et que, partant, ce qui affiche une forme

¹³³ Nous croyons expliquer par là l'un des passages les plus « sibyllins » de Mallarmé : « [...] un Lieu se présente, scène, majoration devant tous du Spectacle de Soi ; là, en raison des intermédiaires de la lumière, de la chair et des rires le sacrifice qu'y fait, relativement à sa personnalité, l'inspireur, aboutit complet ou c'est, dans une résurrection étrangère, fini de celui-ci : de qui le verbe répercuté et vain désormais s'exhale par la chimère orchestrale (II, 215-216). On a ici l'éloquente expression du fantasme mallarméen de l'auto-effacement en tant que transformation ou métamorphose idéale du sujet en Lieu, c'est-à-dire en lieu vide de discours. Il n'est pas étonnant de constater, au vu de la logique transférentielle qu'ils en viennent tous deux à catalyser et soutenir, que le désir de Mallarmé comme le désir du Socrate de Platon se réduisent semblablement à être un « pur désir de discours » (Catherine Muller, *L'Énigme, une passion freudienne, op. cit.*, p. 137). Chez Mallarmé, comme nous avons essayé de le démontrer, ce désir se traduit par la multiplication parfois déroutante des postures énonciatives (*Toast funèbre* et ses nombreuses « é(qui)vocations » en est un autre bon exemple), ou par ce que Jean-François Lyotard nomme l'« ubiquité des situations des noms sur les instances », en ajoutant qu'« on peut appeler cette ubiquité accomplissement de désir, mais [que] l'appellation est métaphysique » (*Le Différend, op. cit.*, p. 40).

impersonnelle est susceptible de passer pour évident, donc d'être investi de l'*autorité* de l'évidence¹³⁴.

S'il est conditionné par la longue histoire de la métaphysique, ce constat traduit une situation qui a des répercussions très concrètes sur le discours et sur le réel que modèle le discours. Il témoigne non seulement de la séduction qu'exerce l'idée de forme en métaphysique — ce qu'on sait depuis longtemps —, mais aussi du fait que cette séduction s'exerce à travers une espèce en apparence différente de forme qui correspond assez bien à ce que depuis le romantisme on désigne sous le nom de style. Ainsi, l'exigence d'impersonnalité que Mallarmé formule en matière de style et de poétique, comme il apparaît dans ce commentaire, s'avère profondément déterminée par son désir de signifier l'évidence :

L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient — a lieu — dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier : significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers. (II, 659)

Base invisible et silencieuse, « dissimulée », l'« armature » soutient le poème *en suspens* ; elle sert de base à la fiction du poème *suspendu*. Elle est la condition technique du poème idéal, tel qu'il doit donner l'impression d'être parfaitement impersonnel, de ne reposer sur rien d'autre que lui-même, comme s'il « tenait » et

¹³⁴ On peut s'aviser de cette association en se reportant à ce que Philippe Lacoue-Labarthe écrit à propos des « contes de bonne femme » : « ceux-ci sont d'autant plus redoutables et puissants (ce qu'il faut traduire par : leur pouvoir mimétique est d'autant plus fort) qu'ils sont en fait sans auteurs, anonymes et prononcés, c'est-à-dire *récités*, au nom de personne. Les exemples ou les modèles qu'ils proposent, les incitations à la citation qu'ils représentent, les caractères ou les "types" dont ils frappent l'esprit malléable ou l'imagination, toute cette "modélisation" de l'existence qui fonde la *païdea* aristocratique traditionnelle (la *païdea* mimétique) est d'autant plus efficace qu'elle est sans origine assignable (dispositif du : *on raconte que*, ou du : *il était une fois*) et que, pour cette raison, elle fait paradoxalement autorité. Les mythes, les récits, sont des mensonges ou des "machines" à croyance » (« Où en étions-nous ? », dans *La Faculté de juger*, *op. cit.*, p. 182). La justesse de cette interprétation se confirmera dans la prochaine section où, analysant la forme de coupe ou de découpe formulaire qui prédispose le texte mallarméen à des reprises citationnelles virtuellement infinies, nous serons amené à le penser dans la perspective de ces « "machines" à croyance » que sont les contes traditionnels.

« avait lieu » par lui seul¹³⁵. Remarquons, dans le prolongement de ce que nous avons déjà dit à ce sujet, que le projet de faire parler le « Langage », le langage en tant que langage, culmine ici encore dans une fiction de *monstration*, dans un fantasmatique *spectacle* (que l'univers du théâtre, comme bon nombre de références mallarméennes le suggèrent, permet le mieux, ou le moins imparfaitement, d'imaginer) où le signe semble se dématérialiser, « s'abolir » et, par ce mouvement de prestidigitation poétique, faire scintiller le lieu de l'énonciation dans sa pureté de « Lieu ». De manière consciente ou non, en décrivant l'œuvre de son maître sous les traits d'un « trésor [...] bien défendu *par soi-même* contre le barbare et l'impie¹³⁶», Paul Valéry donne crédit à cette fiction. Sa comparaison — on pourrait en citer quantité d'autres de même nature — exprime éloquemment le principe sur lequel Mallarmé table pour fonder la valeur de son œuvre. S'il conditionne une certaine forme, ce principe ne relève pas exclusivement de l'esthétique ; il appartient de manière égale à la logique et à l'éthique. En fait, il est typiquement métaphysique, comme l'évidence dont il est l'un des corrélats : c'est l'*autonomie*, en laquelle coïncident, dans la pensée classique, le Vrai, le Beau et le Bien. Le projet de « disparition élocutoire » vise fondamentalement à rendre l'œuvre autonome, de sorte qu'elle se déploie d'elle-même, *kath'hauto, a se*, pour le dire dans les termes de la substance. Il est donc légitime d'affirmer que Mallarmé poursuit l'idéal classique,

¹³⁵ Dans le champ de la modernité littéraire, le projet d'impersonnalisation de Mallarmé est loin d'être le seul à mettre en jeu — même si c'est finalement pour le dénoncer subversivement, pour *révéler* la nullité de son « objet » — un tel désir d'évidence. Il n'est que de penser au rêve flaubertien du « livre sur rien » : « livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut » (Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 31). Là encore, la pureté formelle à laquelle doit aspirer l'œuvre implique le retrait de l'énonciateur. Et, là encore, c'est une « armature » technique, stylistique, qui est censée fonder invisiblement l'évidence de la « chose » représentée. Sur les implications et les contradictions épistémologiques auxquelles conduit l'esthétique formaliste, cf. Jacques Rancière, *La Parole muette*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998, p. 103-140.

¹³⁶ Paul Valéry, *Variété*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 638.

mais sous réserve de préciser, une fois encore, qu'il le poursuit tout en ayant conscience de son inattingibilité. Cette précision est d'importance : elle interdit rigoureusement d'assimiler l'écriture mallarméenne à quelque forme d'idéalisme que ce soit, tout en laissant supposer, dans une perspective plus terre à terre, que les « aspects » de l'Idée que cette écriture s'ingénie pourtant à réfléchir constituent autant de leurre destinés à s'attirer le désir de l'interprète, qui est prompt par nature à réagir aux « réalités » scintillantes de la métaphysique (du fait précisément que ces « réalités » sont la traduction sublimée des « objets » du désir humain, dans ce qu'il a de plus universel).

L'effet d'évidence auquel semble viser la forme impersonnelle de l'énoncé mallarméen rapproche l'art du poète non seulement de la divination oraculaire, mais aussi, fait très significatif, de la science du mathématicien. On pourra ainsi parler, à propos de Mallarmé, et en s'appuyant sur plusieurs de ses témoignages, d'une « fabrication rhétorique à froid¹³⁷ » ou d'une « extase de la méthode¹³⁸ ». Que cette « méthode » s'avère en réalité plus pseudoscientifique que réellement scientifique, qu'elle se fonde sur une connaissance vraisemblablement plus nominale que conceptuelle des enjeux du discours épistémique, suggère d'autant plus fortement que ce qui compte d'abord et avant tout pour le poète, c'est la forme de la science, cette forme impersonnelle qui en est emblématique et qui est l'expression de son autorité. En d'autres mots, ce qui a sans doute séduit Mallarmé et inspiré les modalités impersonnelles de sa poétique, c'est le fait que la science s'impose comme une « idéologie de la suppression du sujet¹³⁹ » et que son discours se pose sous

¹³⁷ Georges Mounin, *Sept Poètes et le langage*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992, p. 28.

¹³⁸ Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur*, *op. cit.*, p. 75.

¹³⁹ Jacques Lacan, cité par Vincent Descombes, dans *L'Inconscient malgré lui*, Paris, Minuit, « Critique », 1977, p. 143. Lacan réfère également — en campant son discours dans un registre résolument mallarméen, on en conviendra ! — au « sujet aboli de la science » (*Écrits*, vol. II, *op. cit.*, p. 157).

l'universalité de l'Autre, comme l'énonciation de l'Autre. Le rapport du poète aux mathématiques ou aux sciences dites « exactes » n'est pas tant rationnel, en ce sens, qu'affectif. Il est conditionné par leur forme. Mais, pour autant, il n'est pas sans vérité. Au contraire, il invite comme tel à reconnaître tout ce que le discours scientifique doit à sa forme et, conséquemment, à une certaine esthétique ; il suggère qu'il y a peut-être quelque chose comme une esthétique de la vérité, un effet de style qui s'associe, et peut-être même préside de manière consciente ou non, à l'affirmation rationnelle de la vérité¹⁴⁰. Si tel est le cas, si le savoir scientifique se modèle et se structure d'après des exigences formelles qui sont déterminées en grande partie par la géométrie du désir, Mallarmé n'a pas à rougir devant le savoir du scientifique : en tant que poète, il est même le plus en mesure de connaître les motifs fantasmatiques de la vérité.

L'« œuvre » de celui qu'on a pu surnommer récemment le « poète des États-Unis¹⁴¹ », le logicien Ludwig Wittgenstein, confirme cette hypothèse. Nulle analyse un tant soi peu sérieuse du *Tractatus logico-philosophicus* — pour se limiter à l'œuvre maîtresse de sa « *early philosophy* » — ne peut faire l'impasse sur les enjeux pragmatiques que sa lecture ne manque pas de soulever, même chez des lecteurs aussi peu sensibles (selon leur prétention, du moins) à ce genre de considérations que les philosophes analytiques. Lire le *Tractatus*, c'est être envoûté par une sorte de sentiment poétique comparable à celui qu'on peut ressentir à la lecture de certains vers de Mallarmé. Le découpage aphoristique du discours, la répétition anaphorique des notions selon un ordre très strict, l'étagement segmenté de l'argumentation, mais surtout l'impersonnalité des propositions — qui semblent elles aussi suspendues à une « armature » « invisible », « tenant » d'elle-même « dans l'espace qui isole les

¹⁴⁰ Cf. Jacques Derrida, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, « Débats », 1983.

¹⁴¹ C'est le titre d'un numéro récent de la revue *Europe* (n° 906, octobre 2004).

strophes et parmi le blanc du papier» — confèrent une «raisonnance» toute mallarméenne et oraculaire à ce traité, qui semble bel et bien répondre, sous cet angle, à un désir de faire *œuvre*. En se gardant le plus possible d'intervenir dans son texte, Wittgenstein construit des énoncés qui donnent l'impression d'être évidents, de s'imposer à l'intellection, même si, dans les faits, tous ses lecteurs sont loin de les comprendre. Impersonnels, de tels énoncés illustrent à merveille ce que nous avons dit de la suggestion. En fait, la description à caractère formel de la suggestion que nous avons proposée, selon laquelle elle constitue un «compromis» représentationnel entre le «dire» et le «montrer», est directement inspirée de la terminologie tractarienne du *sagen* et du *zeigen*. Tout l'effort conceptuel du «premier» Wittgenstein, s'il est permis de le résumer sans trop le trahir, vise à démontrer que le sens (*Sinn*) de la proposition (*Satz*) se *montre* dans sa forme (*Form*), pour autant que cette forme soit logique, c'est-à-dire conforme à un état de choses (*Sachverhalt*). Ce qui s'indique de la vérité dans la proposition (bien formée) doit être reconnu à la faveur d'une scrutation, et non plus au moyen de la comparaison terme à terme des mots de la proposition et des choses auxquelles ils sont supposés correspondre dans le réel, comme c'est encore le cas dans l'atomisme de Russell. En conséquence, se montrant, apparaissant comme un «significatif silence», à l'exemple de l'«armature intellectuelle» du poème mallarméen, la structure de la proposition «pourvue de sens» (*sinnvoll*) n'a pas besoin d'être traduite dans un métalangage ; elle n'a pas besoin qu'on la «dise». Non seulement n'en a-t-elle pas besoin, en fait, mais elle ne souffre pas qu'on le fasse : la dire, c'est en trahir l'évidence supposée, c'est redoubler fallacieusement la tautologie du vrai ou le vrai comme tautologie. C'est toujours trop dire et, nécessairement, mal dire. On comprend ce qui motive le caractère impersonnel, et donc suggestif, des propositions

de Wittgenstein : il est lui aussi commandé par le désir irréalisable de montrer telle quelle l'essence du langage ou de la représentation, d'une part, et par l'interdiction de parler de cette essence, sous peine de parler *sur* elle, donc de l'occulter, d'autre part. L'énonciation impersonnelle et suggestive de Wittgenstein traduit son désir impossible de « disparaître élocutoirement ». Elle est un pis-aller, un compromis. Aussi son style laconique et formulaire, par où elle semble se contenter d'exprimer l'essentiel, manifeste-t-il le désir de l'auteur de faire la plus stricte économie du langage. Il exprime le besoin où il est de contracter au maximum le langage, attendu que, dans l'*optique* tractarienne, tout segment de langage d'ordre théorique ou philosophique (au sens traditionnel du mot) revêt la forme indésirable du métalangage. Combien dense soit-elle, évidemment, cette contraction n'équivaut jamais à une « abolition » du métalangage. Toujours l'énoncé appelle son sujet et toujours il se refuse à parler *de lui-même*, de sorte que Wittgenstein, comme Mallarmé, est fatalement en contradiction performative. Ses propositions sont elles-mêmes, de son propre aveu, « dépourvues de sens » (*unsinnig*) ; il faudrait idéalement que son lecteur les « dépasse » « pour voir correctement le monde » (« *er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig*¹⁴²»). Les derniers énoncés du *Tractatus* tracent le constat définitif de cet échec. Wittgenstein y invite celui qui a compris le sens de ses propositions — donc celui qui les a comprises comme « dépourvues de sens » —, à les « surmonter » en « passant sur elles », « par leur moyen » : « il doit pour ainsi dire jeter l'échelle après y être monté (*er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist*¹⁴³) ». « Surmonter » ou « dépasser » le dire : l'entreprise tractarienne est

¹⁴² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, 6.54. Nous citons la version allemande dans *The German Text of Ludwig Wittgenstein's Logisch-philosophische Abhandlung*, D.F. Pears et B.F. McGuinness (éd.), Londres et New York, Routledge et Kegan Paul, « International Library of Philosophy and Scientific Method », 1971.

¹⁴³ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, 6.54.

fondamentalement *mystique*. Elle participe d'une mystique qui, en dépit des nuances qu'il faudrait apporter, ne diffère pas tellement, au plan formel, de ce qu'on entend traditionnellement sous ce terme. Le « mystique » (*das Mystische*) wittgensteinien résulte de l'impossibilité de dire ce qui se montre : « il y a assurément de l'indicible. Il se montre, c'est le Mystique (*es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische*¹⁴⁴) ». À postuler qu'elle ait encore un sens, la philosophie est ici un exercice d'*épuration* du langage ; elle ne doit rien énoncer, rien formuler, mais plutôt se limiter à retirer le vêtement du langage qui voile la forme du vrai. C'est à cette condition seulement qu'on peut espérer, à travers elle, atteindre à la *contemplation* théorique du « monde¹⁴⁵».

Mallarmé et Wittgenstein se rejoignent dans leur commune obsession d'exprimer l'irreprésentable qui soutient la représentation. C'est à travers elle que leur discours en vient à confiner à la mystique. Le poète n'apparaît jamais aussi proche du logicien que dans ce passage où il s'ouvre à l'un de ses correspondants de son envoûtement pour le « mystère » que constitue à ses yeux la forme verbale démonstrative « *C'est* » :

[...] mais où vous êtes le divinateur, c'est, oui, relativement à ce mot même : *C'est*, titre d'une interminable étude et série de notes que j'ai là sous la main, et qui règne au dernier lieu de mon esprit. Tout le mystère est là : établir les identités secrètes par un deux à deux qui ronge et use les objets, au nom d'une centrale pureté. (I, 806¹⁴⁶)

¹⁴⁴ *Ibid.*, 6.522.

¹⁴⁵ Combien approximatif et tendancieux soit son commentaire du *Tractatus*, Lacan a raison de qualifier le désir de Wittgenstein de « dépasser » le (méta)langage de « *psychotique* » (*Le Séminaire. L'Envers de la psychanalyse, op. cit.*, p. 69), dans la mesure où la psychose, comme la mystique, implique l'abolition de la distinction sujet–objet.

¹⁴⁶ Cf. aussi les trois occurrences de l'expression « c'est » au folio 173 des *Notes en vue du « Livre »* (I, 593). Pour être de tonalité impressionniste, le commentaire que propose Blanchot du « *C'est* » mallarméen est fondamentalement juste : « Mot qui soutient tous les mots, qui les soutient en se laissant dissimuler par eux, qui, dissimulé, est leur présence, leur réserve, mais, lorsqu'ils cessent, se présente ("l'instant qu'ils y brillent et meurent dans une fleur rapide sur quelque transparence comme d'éther"), "moment de foudre", "éclat fulgurant" » (*L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1955, p. 47-48).

Défini comme un « deux à deux qui ronge et use les objets », qui abolit la charge référentielle et sémantique du langage pour en découvrir la « centrale pureté », le jeu poétique sur le signifiant apparaît ici dans sa détermination radicalement formaliste. Il se résume dans son point de culmination idéale : « *C'est* ». Le langage doit viser à sa monstration autoréférentielle, à sa désignation tautologique. Il ne doit rien *dire*. « Tout le mystère est là », dans cette « vérité tautologique de l'univers¹⁴⁷ » que le poète n'a de cesse de répéter et de trahir sous diverses expressions à travers son œuvre : « Rien n'aura eu lieu que le lieu » (I, 384-385), « n'est que ce qui est » (II, 67), « l'évidence de tout l'être pareil » (II, 68), etc. C'est sous ce rapport que l'analogie avec Wittgenstein est particulièrement saillante : dans la théorie du *Tractatus*, de fait, la proposition associée au vrai, celle de la logique, n'affirme rien non plus, sauf elle-même. *Elle montre seulement qu'elle ne dit rien*¹⁴⁸. C'est pourquoi elle se révèle finalement comme sous la forme de la tautologie (ou de la contradiction¹⁴⁹). Elle n'est pas dépourvue de sens (*unsinnig*), mais son sens est vide de tout contenu : elle est *sinnlos*, au même titre que le « 0 » dans le symbolisme arithmétique¹⁵⁰. En tant que telle, ne signifiant rien en elle-même (elle est purement analytique¹⁵¹), elle passe pour seulement montrer l'ordre symbolique dans sa pureté de lieu de la représentation, à l'image, très exactement, du « *C'est* » de Mallarmé.

Au bout de l'« échelle » de langage qu'il faudrait monter puis qu'il faudrait laisser derrière soi pour accéder à la contemplation wittgensteinienne, il y a la

¹⁴⁷ Bertrand Marchal (I, 1185).

¹⁴⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, *op. cit.*, 4.461.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 4.4661.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 4.46. Certaines remarques de Mallarmé en apparence purement rhétoriques s'éclairent à la lumière de ce formalisme « tautologique », ou voué à révéler la tautologie de la signification. C'est le cas de celle-ci, qu'on peut lire dans le dernier développement de *Crayonné au théâtre* : « Le sot bavarde sans rien dire, et errer de même à l'exclusion d'un goût notoire pour la prolixité et précisément afin de ne pas exprimer quelque chose, représente un cas spécial, qui aura été le mien : je m'exhibe en l'exception de ce ridicule » (I, 165). Soulignons ici comment le « ridicule » — s'énoncer pour ne rien exprimer — effleure l'essentiel : s'énoncer pour ne signifier que le langage en tant que langage.

¹⁵¹ *Ibid.*, 6.11.

promesse d'une extase scientifique. Est-ce parce qu'elle formule cette promesse que la méthode apparaît elle aussi douée d'une propriété extasiante ? Est-ce parce qu'il se déploie dans l'horizon fantasmatique d'« *autre chose* » que le chemin de la science semble déjà émerveillant ? En tout cas, certains aphorismes du *Tractatus* manifestent une pointe d'enthousiasme qui, rompant un tant soit peu avec leur style impersonnel, laisse transparaître ce que la science, à l'égal de la poésie, peut offrir de satisfaction au désir. Ainsi, au paragraphe 4.003, Wittgenstein écrit : « Et ce n'est pas merveille si les problèmes les plus profonds ne sont, à proprement parler, *pas* des problèmes¹⁵² ». Ici, c'est le logicien qui apparaît lui-même, le premier, subjugué par le mystère de l'évidence de la vérité. Si son texte est de nature à fasciner ses lecteurs, il trahit d'abord sa propre fascination. L'écriture de Mallarmé témoigne elle aussi, et en des termes similaires, des effets de l'Impersonnel sur le sujet de l'énonciation. L'écrit le plus éloquent, à cet effet, est sans doute *Le Démon de l'analogie*. Quoi qu'en laisse penser son genre, cette « anecdote » n'a rien d'insignifiant : elle traduit, à la limite de la représentation où le dire confine au silence, l'expérience troublante du sujet mallarméen se découvrant pénétré, divisé et « retranché » en lui-même par l'Impersonnel. L'effroi fasciné du personnage narrateur — proche du « *tremendum* » sacré —, en qui ça parle à son insu, par le truchement d'une parole selon toute apparence sortie de nulle part, autoritaire par son évidence et semblant tenir d'elle-même dans une « suspension fatidique » (II, 87), donne à imaginer la charge affective qu'implique la « révélation » moderne de l'Autre. Il est l'expression du moi bouleversé par l'intrusion ou l'effraction de l'Autre. Un Autre qui ne se révèle plus que dans la matérialité brute et selon le rythme « nul » du langage, mais qui, comme tel, est encore propre à faire résonner le mystère de la transcendance.

¹⁵² *Ibid.*, 4.003.

L'extase de la méthode poétique mallarméenne de la monstration du Langage, comme il apparaît, n'est pas sans rapport avec la mystique de l'évidence dans laquelle culmine chez Wittgenstein l'exaltation du discours rationnel. Les quelques propositions que nous avons formulées à ce propos permettent de mesurer la charge affective inhérente à la forme impersonnelle, de même qu'elles permettent de supposer qu'un poète aussi averti des enjeux institutionnels que Mallarmé ait pu chercher dans cette forme, parallèlement à ses visées proprement poétiques, un effet de vérité susceptible de conférer à son écriture une autorité comparable à celle des sciences exactes et un pouvoir d'évocation comparable à celui de l'oracle. En ce sens, loin d'être neutre, l'énonciation à caractère impersonnel se révèle riche d'une puissance de suggestion hors du commun, propre en fait à donner l'impression de signifier « *autre chose* », quelque chose qui dépasse la mesure commune et, par suite, la compréhension commune.

À ce paradoxe s'en ajoute un autre : parce qu'elle est évidente, la forme impersonnelle est *obscure* ou *énigmatique*. Ce paradoxe se désamorce pour peu qu'on considère l'effet d'évidence, dans les termes où nous l'avons décrit, comme l'impression produite par le discours qui masque les traits subjectifs de l'énonciation, qui réduit au minimum ses composantes métalinguistiques. Privé de la « direction personnelle enthousiaste de la phrase », l'énoncé impersonnel apparaît alors évident (« personne » n'est là pour le seconder) *et* obscur (« personne » n'est là non plus pour faciliter sa compréhension). Comme tel, sans rien dérober, il fait mystère. Ceci est d'importance, car l'une des caractéristiques herméneutiques les plus saillantes du texte mallarméen — son *indétermination* — est précisément liée à ce type d'obscurité ou de mystère. En effet, qu'on la regarde comme une difficulté ou comme une source de jouissance esthétique (celle de la suggestion poétique),

l'indétermination dérive d'un manque savamment calibré au niveau de la fonction de régie du discours, comme diraient les poéticiens, là où s'affirme normalement le pouvoir ou la « maîtrise » du sujet de l'énonciation¹⁵³.

Notons que le caractère impersonnel induit également l'obscurité caractéristique de la parole oraculaire. C'est même l'une des raisons fondamentales pour lesquelles on peut spécifier le texte mallarméen sous les prédicats de l'oracle. En témoigne le célèbre fragment d'Héraclite :

Le Seigneur dont l'oracle est à Delphes n'exprime ni ne dissimule rien, mais indique (*ο αναξ ου το μάρτυριον εστι το εν Δελφοις ουτε λεγει ουτε κρυπτει αλλα σημαινει*¹⁵⁴).

On aura beaucoup glosé sur le sens de ce fragment, qui apparaît décidément moins évident que le mode d'expression qu'il prête à Apollon. Or, rapporté à ce que nous avons dit au sujet de l'énonciation oraculaire, il se révèle d'une clarté cristalline : il exprime le caractère purement et simplement *déictique*, *deiktikos*, c'est-à-dire propre à *montrer*, du discours extraordinaire et idéal attribué à la divinité. « Indiquer », c'est le motif même de l'oracle ; la prêtresse indique du doigt, comme la sibylle mallarméenne tend son « ongle vieil » aux mages (I, 138¹⁵⁵). Son geste de désignation traduit ce qui, dans sa parole, tend fantasmatiquement à se détacher des

¹⁵³ Dans la même perspective, Leo Bersani observe que la difficulté du texte mallarméen est « peculiarly empty — a sign of what I speak of as the restless sociability of desire in his work. Mallarmé's difficulty is the consequence of continuously renewed disappearances — of the author, as well as both the authority of his text » (*The Death of Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. IX).

¹⁵⁴ Cité par Maurice Blanchot, dans *Une voix venue d'ailleurs, op. cit.*, p. 56. Nous citons la version grecque telle qu'on la trouve dans *Fragments, Héraclite*, éd. Marcel Conche, Paris, PUF, « Épiméthée », 1987, p. 150 (fragment 39). Blanchot remarque fort justement que « le terme "indique" fait ici retour à sa force d'image et [qu']il fait du mot le doigt silencieusement orienté » (*Une voix venue d'ailleurs, op. cit.*, p. 56). Lacan reprend également ce fragment (*Le Séminaire. Encore, op. cit.*, p. 145), mais dans une version française qui, selon nous, parce qu'elle traduit « σημαινει » par « signifie » plutôt que par « indique », ne présente pas le même intérêt au plan herméneutique.

¹⁵⁵ Le même passage d'*Hérodias*, dans la version de 1866, montre cet ongle qui « s'élève » « parmi le vitrage » (I, 137). Fait intéressant à relever, entre la sibylle et l'extériorité du réel représenté dans le poème, Mallarmé place le vitrage ou du moins l'idée de vitrage. C'est dire que, si le geste de la sibylle mime une « explication ostensive », comme on dirait aujourd'hui, il n'atteint pas l'en-soi de la « chose » du réel. Il se dénonce comme un procédé sémiotique et, comme n'importe quel autre procédé sémiotique, il se révèle impuissant à briser le vers / verre de la représentation pour « ouvrir » au réel.

conditions du discours, à se libérer du signe et du sujet, pour simplement désigner, montrer, faire apparaître, bref pour céder toute la place à l'évidence, pour dégager le « Lieu » mallarméen de l'« Idée ». Il s'articule comme le « *C'est*¹⁵⁶ ». Le doigt de la prêtresse illustre ainsi, en l'extériorisant concrètement, en le figurant *littéralement*, le *uerum index sui*, c'est-à-dire le rêve métaphysique véhiculé par l'énonciation oraculaire ou delphique d'une vérité se montrant d'elle-même et coïncidant avec sa propre monstration, d'une vérité pointant et se pointant par le fait même sous la forme d'un index. On se rappellera d'ailleurs que, dans l'ouverture du sonnet en « -yx », Mallarmé faisait écho à ce rêve, tout en le reprisant subversivement dans le tissu du texte : les « purs ongles » de l'« Angoisse », en « dédiant leur onyx » (I, 37), pointaient certes en direction d'eux-mêmes comme en direction d'une vérité autoréflexive (« onyx » signifiant « ongle » en grec), mais pour finalement suggérer que cette vérité n'est rien d'autre que l'effet du langage, son *miroitement* merveilleusement déceptif.

Que le dieu ne cache rien, que « *nothing is hidden*¹⁵⁷ », comme l'affirme un disciple de Wittgenstein, on saura gré à Héraclite de le préciser. C'est avouer que tout n'est pas clair dans le discours divin. C'est admettre que le vrai doit toujours appeler un énoncé épigonal qui en affirme le caractère évident, et qui suggère que, si un travail d'élucidation est nécessaire pour le voir comme tel, ce travail est à la charge de l'interprète. La vérité n'a pas à se faire voir ou valoir : c'est à l'interprète de purifier son œil ; c'est à lui de s'initier, par une forme ou une autre d'apprentissage. De ce fait, par son caractère paradoxalement obscur ou énigmatique,

¹⁵⁶ Notre lecture est confirmée par celle d'Éric Weil, qui considère également que ce fragment d'Héraclite est l'expression du problème de la vérité et du métalangage : « Le langage ne suffit pas pour saisir la Vérité qui le transcende... On ne peut, en effet, que "signifier" la Vérité, mais on peut parler de tout le reste » (cité par Marcel Conche, dans *Fragments*, Héraclite, *op. cit.*, p. 151).

¹⁵⁷ Norman Malcolm, cité par Sandra Laugier, dans « Le privé, le secret et la voix du langage ordinaire », *Modernités. Dire le secret*, n° 14, 2000, p. 317.

l'énoncé à caractère impersonnel a pour caractéristique de produire du *mathématique*, c'est-à-dire, au sens étymologique du terme, de la matière qui non seulement peut être, mais doit être *apprise*. Demandant l'acquisition d'un savoir, l'énoncé impersonnel est au principe d'une logique qui, pour impliquer le savoir et la jouissance, mérite d'être qualifiée d'initiatique. Il met en branle le désir de savoir, et place l'interprète en position, sinon de disciple, du moins d'élève. Disciple ou élève de *Quelqu'un*, d'un sujet supposé savoir sur qui rejaillit donc le sens obscur d'un énoncé qu'on aurait d'emblée cru coupé de tout intérêt personnel et humain, de tout enjeu mondain et institutionnel. Chez Mallarmé, toute une pragmatique, voire une sociologie, fondée sur le secret en dérive, chevillée, comme nous en avons fait l'hypothèse en traitant du Livre, à une stratégie autobiographique d'inscription institutionnelle¹⁵⁸. Même si l'oracle constitue le paradigme le plus évocateur pour penser cette logique initiatique, étant donné les pratiques mystériques qu'il met constitutivement en jeu, les mathématiques pures restent une référence très instructive. De fait, elles se révèlent exemplairement secrètes : pour la bonne et simple raison qu'« on peut les apprendre » et qu'« on ne peut donc pas entendre sans avoir appris¹⁵⁹ ». S'exprimant dans la langue-objet du symbolisme logique, algébrique ou arithmétique, les sciences formelles privent le profane de tout accès direct, tout en ayant prétention à l'universalité. Parce que leurs formules excluent le métadiscours de l'explication, elles reconduisent le profane, pour de plus amples

¹⁵⁸ Nous avons en outre suggéré, dans la première partie de notre analyse, que cette logique initiatique devait être conçue par référence à la relation transférentielle. Or il n'est pas inintéressant de rappeler que le transfert, tel qu'il apparaît chez ses plus éminents théoriciens, s'enveloppe constitutivement de mystère ; il appelle par définition (plutôt que par manque de définition) du secret : Freud parle ainsi de la « grande énigme de l'amour de transfert » (cité par Catherine Muller, dans *L'Énigme, une passion freudienne*, *op. cit.*, p. 11), alors que Lacan, désireux d'insister sur cette dimension, parle de la « grande énigme de l'amour de transfert (cité par Catherine Muller, dans *op. cit.*, p. 11, note 6, nous soulignons).

¹⁵⁹ Vincent Descombes, *L'Inconscient malgré lui*, *op. cit.*, p. 29.

informations, au champ extradiscursif de l'enseignant ou du maître, diacre de l'évidence.

Le fait qu'on suppose d'emblée un sens à ce qu'on ne comprend pas soi-même trahit l'importance de la croyance dans le complexe de pratiques sociales et de dispositions symboliques que détermine le discours scientifique. Réciproquement, ce qui apparaît, c'est l'autorité dont jouit ce discours. Autorité en vertu de laquelle le sujet impersonnel de la science semble s'adresser à tout un chacun, *urbi et orbi*, alors qu'en vérité il ne parle — n'est signifiant — que pour un cercle relativement fermé de récepteurs, qu'on peut regarder pour cette raison comme autant d'initiés :

Le sujet de l'énonciation scientifique s'adresse à tous et non aux seuls fidèles, à l'Autre et non aux siens : en ce sens que tout le monde pourrait entendre l'énoncé vu qu'il s'agit d'un énoncé mathématique, d'un « mathème ». En réalité, quelques-uns seulement forment son auditoire. Et pourtant l'auditoire savant, bien qu'il soit minoritaire, est un auditoire universel, il exerce la fonction de l'Autre¹⁶⁰.

Le sujet de la science ne fait pas autorité parce qu'il est détenteur de la vérité, mais bien parce qu'il parle depuis le lieu où « on » s'attend à ce que la vérité parle. Il n'est pas *dans* le vrai ; il est *au* lieu du vrai. Si « on » ne parle jamais qu'à *la place* de la vérité, c'est bien le signe que la vérité n'est pas là, et que ce qu'« on » appelle vérité est affaire de consensus, de norme, donc en fin de compte de confiance et de foi. L'énonciation impersonnelle est une condition nécessaire, bien qu'elle ne soit pas suffisante, pour aspirer habiter le lieu de la vérité. Le sujet doit y parler *comme si* personne ne parlait, comme s'il était lui-même aboli, de façon à donner l'impression de s'adresser à tous. Dès lors, ayant adopté la forme de l'universel, il est susceptible d'en recueillir les effets d'autorité, de hisser son discours au niveau de l'Autre. Mallarmé semble avoir relevé ce défi avec succès. Du moins sa fiction, la fiction de son texte qu'accrédite celle de son personnage, semble-t-elle avoir réussi à faire

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 124.

croire à un groupe influent de lecteurs que lui, Mallarmé, « savait », et que son « savoir » atteignait à l'universel. L'interprétation de son texte, comme la socialité que son personnage oraculaire a suscitée de son vivant¹⁶¹, sont tout aimantées par la fiction de ce « savoir ». À une époque où la poésie jouit encore d'une grande légitimité culturelle et où elle n'a pas encore rompu avec l'ordre de la connaissance (la place hégémonique qu'elle occupe dans l'enseignement le démontre bien), tout en restant, même aux yeux des plus matérialistes, la fidèle porteuse de l'idéal, Mallarmé a pu, en jouant habilement sur les deux aspects mathématisant et mystérieux du discours de la vérité, faire autorité. Sa fiction se présente sous des modalités herméneutiques telles que celui qui croit avoir accédé à son sens a le sentiment de participer à l'universel, en même temps qu'il a le sentiment — du fait que cet accès se donne comme une épreuve à surmonter —, d'être singulier. Nous avons eu l'occasion d'examiner, en présentant ce phénomène herméneutique comme un type paradoxal d'« universalisme électif », sous quelles modalités et vers quelle finalité une telle fiction formule ainsi une double adresse. En tout état de cause, par sa forme, le discours mallarméen détermine une configuration symbolique et des effets pragmatiques qui se rapprochent de ceux du discours scientifique. À preuve, un penseur aussi passionnément intéressé par les sciences formelles, aussi précocement fasciné par l'« extase de la méthode » que Valéry (il fait paraître l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* à l'âge de vingt-quatre ans) pouvait comparer le mode

¹⁶¹ Sur ce point encore, Leo Bersani semble avoir bien vu de quoi il retournait : « *Disciples came to the rue de Rome in order to justify their thinking of themselves as disciples ; but they were treated as if that justifications were to be found nowhere except in the sociability created by their mistaken notion that Mallarmé had something to say to them* » (*The Death of Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. 55). Cela dit, on aurait cependant tort de penser que les jeunes disciples du poète furent tout à fait dupes de son jeu. Là comme dans toute relation de type transférentiel, sans doute entre-t-il une part importante d'automystification. Ainsi, Camille Mauclair décrit assez justement et lucidement, semble-t-il, la nature *enthousiasmante* du rapport que lui et ses condisciples entretenaient avec le maître, dans le cadre d'un témoignage qui, il est vrai, profite du recul des années : « J'insiste sur ce point : Mallarmé ne nous *enseignait* pas. Mais il faisait bien mieux : par l'enchantement de sa parole et de sa personne, il mettait chacun de nous, si je puis dire, en *état de poésie* » (*Mallarmé chez lui, op. cit.*, p. 88).

de compréhension commandé par l'œuvre de son maître à celui d'une langue étrangère ou de l'algèbre :

Rares sont les mortels qui ne sont point blessés de ne pas comprendre [l'œuvre de Mallarmé], et qui l'acceptent bonnement comme on accepte de ne pas entendre une langue ou l'algèbre. On peut exister sans cela¹⁶².

Il est remarquable que Valéry se tourne à la fois vers la référence oraculaire (l'allusion aux « mortels » et la tournure sentencieuse de la phrase renvoient du moins à l'apocryptie antique) et vers la référence scientifique (l'« algèbre ») pour spécifier le statut herméneutique de l'œuvre mallarméenne. Les termes qu'il emploie indiquent clairement que le mode de compréhension approprié à cette œuvre n'est pas seulement intellectif, mais aussi affectif et « existentiel » : il met en jeu, et en danger, l'amour-propre de l'interprète. Comme si ne pas comprendre cette œuvre signifiait être désapproprié d'une « chose » dont on ne sait rien sinon qu'elle concerne tout le monde en droit, donc soi au premier chef. Comme si, à l'inverse, la comprendre signifiait à la fois être restitué dans son droit et avoir le privilège de se découvrir soi-même « compris », intégré à l'ordre universel dont elle a la clef. À cet égard, on peut supposer que l'analogie entre l'œuvre mallarméenne et un système symbolique comme l'algèbre ou la langue étrangère n'est pas motivée uniquement par des similarités relatives à leur mode de compréhension. Elle semble également s'étendre à la nature même de la vérité qui y est mise en jeu — si tant est qu'on puisse en l'occurrence parler de « nature » et isoler de ces discours quelque chose comme une vérité. La comparaison de Valéry suggère que ce dont il y va dans l'un et l'autre de ces discours n'est pas au-delà ni de l'autre côté du symbole, mais dans l'expérience même de l'ordre symbolique : de fait, apprendre l'algèbre ou une autre

¹⁶² Paul Valéry, *Variété*, dans *Œuvres*, t. I, *op. cit.*, p. 638.

langue que la sienne, ce n'est ni « inventer » ni « trouver » de la connaissance (ce sont des opérations fondamentalement analytiques) ; c'est plutôt passer d'un langage à un autre et, à la faveur de ce passage, peut-être, prendre acte de la puissance extraordinaire, mais ontologiquement vide et arbitraire, du symbole. Or il semble que ce soit précisément cette vérité du symbole ou cette symbolicité de la vérité que l'écriture mallarméenne invite finalement à reconnaître, en dressant le signifiant en épreuve et en proposant à son lecteur d'en faire le passage à vide. Si tel est le cas, et c'est ce que nous signifions en y voyant une « révélation moderne », ce n'est pas sans fondement qu'elle prétend silencieusement, par sa forme impersonnelle, ouvrir à de l'universel.

3.3.4.2 L'effet « formulaire »

[...] je relève la capacité de la poésie mallarméenne à *faire se lever un corps* de la *dispersion* même de ses membres [...]

— Lucette Finas¹⁶³

Rien de si simple alors que je n'aie eu hâte de recueillir les mille bribes connues, qui m'ont, de temps à autre, attiré la bienveillance de charmants et excellents esprits, vous le premier! [...] Il est possible cependant que l'Éditeur Vanier m'arrache ces lambeaux mais je ne les collerai sur des pages que comme on fait une collection de chiffons d'étoffes séculaires ou précieuses.

— Stéphane Mallarmé (I, 788-789)

À la fois évident et obscur, autoritaire et séduisant, l'énoncé impersonnel de Mallarmé est propre à « faire de l'effet ». En donnant l'impression d'être fermé sur lui-même, il s'ouvre à l'interprète. Par l'interrogation que son mystère suscite, il place son auteur dans la posture ancienne d'un maître de vérité. S'effaçant en tant que sujet d'énonciation, Mallarmé ressurgit, glorieux, à cette posture. Son « sacrifice » poétique, sous le motif de la « disparition élocutoire », trouve ainsi une forme de rétribution symbolique — que celle-ci ait été désirée ou non. Conjuguée à son impersonnalité, une autre disposition formelle du texte mallarméen semble déterminer de manière particulièrement significative sa puissance perlocutoire, en même temps qu'expliquer sa résonance oraculaire : c'est son caractère *formulaire*.

Il est remarquable que bon nombre d'écrits des *Poésies* et des *Divagations* donnent l'impression de pouvoir être découpés en une série d'énoncés relativement indépendants les uns des autres, suivant des tracés à la fois sémantiques, syntaxiques et rhétoriques. Ces énoncés — syntagmes, phrases ou mêmes courts

¹⁶³ *Centrale pureté, op. cit.*, p. 10.

paragraphes — donnent l'impression d'être virtuellement détachables du cadre du discours où ils apparaissent et, incidemment, d'être transposables dans de nouveaux contextes. Lucette Finas identifie cette impression à une réalité formelle et herméneutique du texte mallarméen, qu'elle décrit en s'appuyant sur une série d'exemples :

En sus de « vocables » majuscules, toujours vibrants, d'une capacité d'absorption et de diffusion immense, tels que Poésie, Musique, Idée, Harmonie, Transposition, Analogie, Souvenir, Mystère, etc. qui ouvrent la poésie de Mallarmé et sont par elle ouverts à neuf, les textes de prose comme *Crayonné au théâtre*, *Variations sur un sujet*, *La Musique et les lettres*, ou encore la réponse à l'enquête de Jules Huret sur *L'évolution littéraire*, abondent en formules — au sens volontiers magique du terme — qui non seulement *scintillent* pour elles-mêmes, opèrent intégralement sur soi, mais encore se révèlent aptes au déchiffrement de l'ensemble des *Poésies* [...].

Si j'enchaîne au hasard quelques coupes, quelques « fragments de candeur » tels que *scintillation* ; *inquiétude du voile dans le temple* ; *dispersion volatile* ; *virtuelle trainée de feux sur des pierreries* ; *suspens* ; *disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis* ; *pendentif* ; *frissons articulés* ; *l'absente de tout bouquet [sic]*, *les abrupts*, *hauts jeux d'ailes* ; *dans une ombre exprès*, *l'objet tu* ; et tant d'autres merveilles, je ne me contente pas de faire surgir de courts poèmes comme autant de percussions et répercussions, j'exhibe un système de modernes hiéroglyphes, une suite d'impacts dont le texte de Mallarmé se trace et retrace, calme bloc redistribuant ses éclats¹⁶⁴.

Lucette Finas est l'une des rares critiques à reconnaître la segmentation comme une caractéristique fondamentale de la composition et de l'interprétation du texte mallarméen. Son approche interprétative a l'originalité d'accorder à cette « coupe » un rôle formel de premier plan et de souligner l'importance de ses effets pragmatiques. Effets tels que la « suite d'impacts » textuels qui les engendre apparaît ici constituer le principe singulier de définition et d'indéfinition, de construction et de déconstruction, par lequel le texte mallarméen se « trace et retrace », « redistribu[e] ses éclats », et en vertu duquel on a pu l'associer emblématiquement à l'« œuvre ouverte¹⁶⁵ » de la modernité. Les formules « magiques » du poète se révèlent en outre avoir une vertu explicative : comme le fragment défini par le

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁶⁵ On se rappellera qu'Umberto Eco, dans son ouvrage célèbre, fait une référence significative à Mallarmé et à la question du Livre (*L'Œuvre ouverte*. Paris, Seuil, « Points/Essais », 1965, p. 26-28).

romantisme allemand, elles sont susceptibles d'éclairer d'autres passages du texte mallarméen, ou à tout le moins de les bonifier, sous les « percussions et répercussions » qu'elles génèrent, de nouvelles virtualités. Si ces formules peuvent ainsi se disséminer et inséminer de nouveaux lieux de discours, c'est manifestement parce qu'elles sont en elles-mêmes relativement indéterminées et un tant soit peu obscures — à l'image de « modernes hiéroglyphes », très précisément —, et parce qu'elles entretiennent avec leur contexte d'origine un rapport logique assez lâche. Comme telles, au plan herméneutique, elles sont donc de nature à mettre en question le type de lecture linéaire et unifiant qui est celui de la tradition exégétique et de son « bras séculier », le commentaire de texte : la mobilité que leur confère leur caractère segmentaire les rend à la fois propres à la contextualisation (elles se laissent facilement greffer dans de nouveaux lieux de discours) et susceptibles de la problématiser (elles ne semblent pas exclusivement opératoires dans leur discours d'origine). Leur mobilité n'est d'ailleurs pas indifférente au fait qu'elles sont généralement impersonnelles, que le sujet mallarméen n'est habituellement pas « là », ou pleinement là, pour assurer l'ordonnancement et la totalisation des unités de sens formant son discours. Le liant de la subjectivité faisant défaut, les composantes du texte se révèlent mobiles ou — pour employer un adjectif plus conforme à l'imaginaire du poète, qui s'avérera de fait déterminant — *volatiles*. Il est en quelque sorte aisé de les faire *voler* ou *virevolter* loin de leur contexte d'origine, vers l'ailleurs d'un nouveau lieu textuel qui n'est pas seulement fourni par le discours du poète — c'est sur ce sur quoi nous voulons insister —, mais également par le discours de ses innombrables « disciples ».

Du fait même que ses effets « d'absorption et de diffusion » sont « immenses », qu'ils dépassent les limites des *Poésies* et des *Divagations*, la

volatilité du texte mallarméen apparaît conditionner un certain mode de dissémination du sens par où quelque chose du poète, comme nous en ferons l'hypothèse, réussit paradoxalement — et étonnamment bien — à se transmettre et à ouvrir l'avenir d'une certaine légation. En quoi cette volatilité ou mobilité textuelle représente en l'occurrence un phénomène herméneutique de plein droit, avec ses prédéterminations sémiotiques dans le texte et ses effets pragmatiques sur l'interprète. Précisons-le, car cela ne va pas de soi, cette volatilité étant presque toujours considérée ou déconsidérée comme une cause de torsions ou de détournements interprétatifs, dont on se contente de « contrôler » les effets de dispersion, jugés par trop menaçants pour l'intégrité du corpus. Y fait-on référence, c'est presque toujours d'une manière négative, lorsqu'il s'agit de condamner les auteurs censés citer trop librement ou tendancieusement les passages de Mallarmé. On connaît l'objection : on frappe de discrédit les « citations isolées » du poète ou de l'essayiste sous prétexte qu'elles confèrent au passage cité un sens étranger à celui qu'il est supposé revêtir dans son contexte d'origine, et parce qu'elles portent atteinte du même coup au sens général de ce contexte. À tant avoir été brandie, cette objection est devenue un *topos* de la critique mallarméenne (que les spécialistes s'adressent parfois les uns aux autres, mais qu'ils destinent plus volontiers aux commentateurs exogènes à leur champ). Sous réserve d'en signaler les insuffisances, il faut reconnaître qu'une telle objection n'est pas dépourvue de fondement. Formulée sous la plume d'un critique aussi averti des enjeux méthodologiques posés par l'œuvre mallarméenne que Pascal Durand, par exemple, elle apparaît même tout à fait justifiée :

Dans notre culture littéraire, *Crise de vers* n'existe que par fragments, formules flottantes, citations. Et sont davantage connus, notamment par imprégnation universitaire, les commentaires dans lesquels ces fragments réapparaissent, montés autrement, que le texte où ils prenaient place et sens. Lire ce texte à vive allure revient, selon les cas et les lunettes chaussées

pour l'occasion, à lire le Mallarmé de Valéry ou celui de Sartre ou celui de Blanchot ou celui de Kristeva ou encore celui de Derrida, du moins à suivre les balises et les grilles de lecture qu'à tour de rôle ils ont installées¹⁶⁶.

Le constat que le critique trace à propos de *Crise de vers* a valeur d'exemple. Aussi peut-on l'étendre à de nombreux écrits de Mallarmé, dont il apparaît réfléchir trois faits caractéristiques de leur réception : leur *dissémination* sous forme de « fragments, formules flottantes, citations » ; leur *assimilation* et leur *occultation* par le commentaire, notamment universitaire ; enfin, leur *infléchissement* idéologique par les « grilles de lecture » que certains auteurs consacrés ou en voie de consécration institutionnelle ont alternativement « installées ».

Ces éléments décrivent un certain état du texte mallarméen. Ils ne traduisent pas tous les aspects de sa réception contemporaine (heureusement, on trouve encore des analyses exhaustives comme celles d'un Durand pour rendre justice à toute sa complexité). Si on est prompt à regretter que le texte de Mallarmé se trouve de la sorte disséminé, occulté et gauchi, on semble étrangement moins empressé de se demander pour quelle raison il en est ainsi, pour quelle raison ce texte, plus que n'importe quel autre, fut et reste l'objet d'une telle réception. Cette raison tient-elle seulement au manque de scrupules de certains commentateurs, comme on s'accorde tacitement pour le penser, ou n'y aurait-il pas dans le texte de Mallarmé quelque chose qui le rende plus susceptible qu'aucun autre à être fragmenté et assimilé par les discours dominants ? Se pourrait-il que son écriture prête elle-même le flanc à ce type de citation partielle et partiale, voire partisane, et qu'elle puisse même y trouver finalement son compte ?

Nous répondrons par l'affirmative, en basant notre réponse sur l'analyse de la propriété formelle du texte mallarméen qui nous paraît la plus déterminante, ou

¹⁶⁶ Pascal Durand, *Crises, op. cit.*, p. 7.

prédéterminante, en l'occurrence : son caractère *formulaire*. En outre, nous supposerons que ce caractère conditionne non seulement le type de citation « hors contexte » qu'on fait fréquemment du texte mallarméen, mais aussi, par là même, un mode en apparence paradoxal de légation institutionnelle fondé sur le *démembrement* du corpus, propre à transformer les « lambeaux » et les « mille bribes connues » (I, 788-789) du poète en autant de *reliques* par où celui-ci trouve à se perpétuer en tant que figure littéraire. Nous serons ainsi amené à remettre en question le jugement massivement dépréciatif qu'on porte en général sur la citation fragmentaire du texte mallarméen¹⁶⁷.

En poésie, le caractère formulaire de l'énonciation mallarméenne est notable, même si c'est dans la prose, comme il apparaîtra, que ses effets portent le plus à conséquence. Du fait qu'il se détourne constitutivement de la narration, du moins dans les limites où il peut s'en passer, le poème mallarméen se centre sur le vers — et peut facilement se disloquer à partir de lui. Le vers en est l'unité sémantique par excellence. Aussi fait-il l'objet d'une théorisation beaucoup plus importante que toutes ses autres composantes. Dans beaucoup de cas, le vers de Mallarmé se présente comme un « uni-vers » ; il décrit un monde en soi. C'est à juste titre que tel critique peut y voir un « vers poème¹⁶⁸ », propre à suggérer une ou plusieurs réalités à lui seul. Qu'il ait le pouvoir de « refai[re] un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire » (II, 213) indique assez bien que son sens ne se mesure pas seulement ni même d'abord à l'échelle du poème mais au niveau plus général de la langue. Au-delà de la communauté des lecteurs de Mallarmé, ce

¹⁶⁷ On notera que, dans son analyse, Pascal Durand ne manque d'ailleurs pas de complexifier la question de cette mobilité du texte mallarméen en la rattachant à des facteurs qui ne sont pas seulement étrangers à lui (le « manque de scrupule » de ses commentateurs), mais qui dérivent aussi de son économie même de texte. Ainsi, se référant aux dernières lignes de *Crise de vers*, Durand parle de « lignes [qui] changent plusieurs fois de site éditorial et de statut générique » sous la plume même de Mallarmé. Le « trafic » dont ces lignes sont l'objet semble donc être tout autant motivé de l'intérieur que de l'extérieur de l'œuvre (*ibid.*, p. 222).

¹⁶⁸ René Lalou. *Histoire de la poésie française, op. cit.*, p. 100.

sont donc tous les locuteurs de la langue qui sont par lui *adressés*. D'ailleurs, dans sa matérialité même, l'« isolement de la parole » que le vers « achève » (II, 213) a une forme universelle. L'espace graphique qu'il détermine est celle-là même de la vision : c'est « une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard, [qui] se range en traits définitifs, avec quoi le silence » (II, 208). Parce qu'il découpe ainsi, jusque dans sa matérialité, une région de l'imaginaire, le vers mallarméen apparaît lui-même s'offrir à l'« isolement » de son contexte et à la greffe sur d'autres discours. Il invite à la citation, d'autant plus vivement que sa fermeture prosodique facilite sa mémorisation¹⁶⁹. Combien d'auteurs, par souci d'enjolivement rhétorique ou pour appuyer une thèse, ont pu ainsi reprendre des vers comme « Aboli bibelot d' inanité sonore », « Un peu profond ruisseau calomnié la mort », « Le sépulcre de désaveu » ou « Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur » ? Par son caractère dûment vague et suggestif, le vers mallarméen encourage la décontextualisation. Comme si, « terme surnaturel » (II, 66), il avait vocation aux voyages et aux *vois*... aériens et intertextuels. C'est pourquoi on le dira vulnérable aux récupérations et aux subordinations idéologiques de toutes sortes. Mais c'est oublier que son ambiguïté est une arme à double tranchant qui peut facilement se retourner contre celui qui en fait usage. Restant ouvert à l'interprétation, il risque à tout moment de fragiliser la thèse qu'il est censé étayer¹⁷⁰.

Le vers de Mallarmé introduit du « jeu » dans le discours et y ménage un espace d'indétermination. Le poète est d'ailleurs le premier à le reconnaître : le « Vers », affirme-t-il, est « dispensateur, ordonnateur du *jeu* des pages, maître du

¹⁶⁹ Antoine Compagnon, « Apories mallarméennes », dans *Stéphane Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998, op. cit.*, p. 116.

¹⁷⁰ Ainsi, dans le domaine de la prose, Gérard Dessons a pu critiquer la lecture théoricienne de Mallarmé ayant cours dans les années 1860 sur la base de la référence fautive, et alors étonnamment récurrente, à la formule de *Crise de vers* l'« absente de tout bouquet ». Il rappelle qu'il eût fallu plutôt écrire, pour être tout à fait conforme avec la lettre de Mallarmé, et quitte à perdre quelque peu en abstraction, l'« absente de *tous* bouquets » (« Le Mallarmé des Sixties », *Europe*, n° 825-826, janvier-février 1998, p. 64-77, nous soulignons).

livre » (II, 220, nous soulignons). Il n'agit pas dans la seule économie du poème, mais à l'échelle de tout le livre. Son « jeu » assure à ces deux niveaux la mobilité et la versatilité de l'écrit. Il découpe la page mallarméenne en une série de fragments, capables de s'intercaler virtuellement en différents points du recueil, pour ainsi créer des effets tabulaires. Plus encore, l'ordre qui préside à l'inscription du vers dans le poème induit une forme en laquelle Mallarmé voit le modèle de la mystérieuse configuration symbolique du cosmos :

Quelque symétrie, parallèlement, qui, de la situation des vers en la pièce se lie à l'authenticité de la pièce dans le volume, vole, outre le volume, à plusieurs inscrivant, eux, sur l'espace spirituel, le parape amplifié du génie, anonyme et parfait comme une existence d'art. (II, 211)

Pour énigmatique qu'il soit, ce passage met clairement en relation l'idée de volume et celle du vol aérien. Il apparaît également pointer en direction du grand Œuvre mallarméen. Ce n'est pas un hasard : dans les *Notes en vue du « Livre »*, l'ambitieux projet se profile comme un « Jeu suprême » qui aurait porté la poésie « outre le volume » traditionnel, dans un « espace spirituel » qui aurait consisté matériellement en un certain nombre de « feuilles volantes » interchangeable et combinables sous une multitude de rapports¹⁷¹. Ce que la référence au Livre permet d'apercevoir, c'est que la mobilité ou la volatilité des unités sémiotiques et génériques du texte mallarméen renvoie directement au principe de participation du ou des lecteurs. Car, manifestement, si le Livre est pensé dans les termes mobiles d'une combinatoire, c'est pour que, « à plusieurs », ses participants soient pleinement engagés dans ses rites et ses cérémonies. La mobilité du texte chez Mallarmé — selon les indications mêmes de Mallarmé — apparaît sous cet angle motivée par le désir d'encourager la

¹⁷¹ En outre, la mobilité ressort avec d'autant plus d'évidence des *Notes...* comme une détermination fondamentale du Livre que Mallarmé y abrège presque systématiquement le mot « volume » par « vol. » ou « vol » (cf. I, 549-622).

participation du lecteur. Ce qu'il y a de volatil dans ce texte se trouve par là destiné au vol, à être *volé* par le lecteur. « Voler », en ce sens, ne signifie rien de répréhensible : au contraire, c'est un effet recherché, dans la mesure exacte où il paraît constitutif du jeu littéraire de Mallarmé de solliciter la participation du lecteur. Que ce jeu appelle le vol, c'est dire qu'il appelle la réévaluation de tout ce qu'on considère traditionnellement comme l'équivalent du vol en matière herméneutique — au premier chef la citation dite « hors contexte ». La portée « révolutionnaire » de la poétique mallarméenne (et on serait ici en droit de faire valoir sa dimension politique) bouleverse les bases légales sur lesquelles reposent la « propriété » et la « paternité » du sens (l'« *authorship* »). Ce bouleversement est le fait de la « disparition élocutoire du poète » (c'est pourquoi il s'imposera finalement d'en prendre toute la mesure dans le poème le plus impersonnel qui soit, *Un coup de Dés...*) : en abdiquant la maîtrise ou la « direction personnelle de la phrase », le sujet mallarméen refuse la posture d'énonciation du sujet maître, posture d'autorité de l'« *auctor* » sur son domaine. Du coup, il se dessaisit au moins partiellement de son droit de propriété sur le sens et conditionne un mode d'interprétation (et de légation) non conventionnel. Comme telle, sa poétique ouvre à un nouveau mode d'échange où le « vol » herméneutique se trouve en quelque sorte décriminalisé, et même promu. De la même façon qu'il essaie de « libérer » spirituellement la réalité sous la forme d'une « dispersion volatile », sans prétendre l'« enclorre¹⁷² », Mallarmé s'offre lui-même à une interprétation libre et libérale¹⁷³. Sa suggestion poétique trouve un

¹⁷² « Son sortilège, à lui [l'art littéraire], si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, au livre, comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout » (II, 210).

¹⁷³ L'activité herméneutique se place ici sous le signe d'une liberté ou d'une libéralité qui est celle du Livre, « *Liber* », de la même manière qu'elle se rattache à un volume qui se remarque par sa volatilité. Notons au passage que l'emploi fréquent du mot « Livre » sans épithète, chez Mallarmé et ses commentateurs, rappelle l'emploi, également non qualifié, du substantif pluriel « *libres* » par lequel les Romains réfèrent aux écrits sibyllins et auguraux. On se contentait de dire « *ad libros ire* » ou « *adire* » pour signifier qu'on allait consulter ces écrits.

corrélat du côté de la réception, dans la « mise en disponibilité » généreuse, non contraignante, du sens. À l'infidélité au réel dont s'autorise l'auteur répond l'infidélité relative dont peut s'autoriser l'interprète vis-à-vis du texte qu'il interprète. Dans les deux cas, cette infidélité est hissée au rang de droit : droit de ne pas tout *reproduire*, du réel et du contexte. Or, parce que la reproduction constitue le fondement de l'ordre esthétique, éthique et ontologique défini par la *mimèsis*, parce qu'elle est la *mimèsis* même, celui qui ne souscrit pas à son régime, le poète et éventuellement son interprète, est en violation avec l'ensemble des codes dont se soutient la normalité : le droit qu'il promulgue et s'accorde tacitement est bien, en cela, révolutionnaire¹⁷⁴.

La mobilité ou la volatilité du texte mallarméen apparaît ainsi participer d'une nouvelle *donne* herméneutique qui interroge, sans pour autant les réfuter complètement, certains principes, parmi les plus élémentaires, qui président traditionnellement à l'interprétation. Quelques-uns de ces principes sont si profondément ancrés dans les habitudes de l'interprète qu'ils lui paraissent naturels, et de ce fait incontestables. C'est le cas notamment du célèbre « *pars ex toto, totum ex parte* », censé élucider dialectiquement les points d'obscurité du texte. Si, chez Mallarmé, l'applicabilité de ce principe est mise à l'épreuve, c'est que la (dé)contextualisation fait partie intégrante du jeu littéraire et que, dans une certaine mesure, elle y est recherchée sous le titre d'une ressource de mystère par où le texte peut se perpétuer comme énigme.

¹⁷⁴ Remarquons que Mallarmé évoque le régime de la prosodie que vient bouleverser la « crise de vers » par une référence explicite à la loi, au sens juridique du terme. Ce faisant, il suggère *a contrario* que les changements apportés à ce régime relèvent d'une violation légitime, ce qui décrit par définition toute revendication révolutionnaire : « Cette prosodie, règles si brèves, intraitable d'autant : elle notifie tel acte de prudence, dont l'hémistiche, et statue du moindre effort pour simuler la versification, à la manière des codes selon quoi s'abstenir de voler est la condition par exemple de droiture. Juste ce qu'il n'importe d'apprendre ; comme ne pas l'avoir deviné par soi et d'abord, établit l'inutilité de s'y contraindre » (II, 206, nous soulignons).

À ce trait, la parenté du texte mallarméen et de l'oracle s'indique encore une fois. Du moins la représentation virgilienne de la Sibylle de Cumès donne-t-elle à le penser, qui met au premier plan la question de la (dé)contextualisation. En témoigne ce passage du Chant troisième de l'*Énéide* dans lequel le père d'Énée met en garde son fils contre les dangers associés au *désordre* de l'antre sibyllin :

Lorsque, ayant débarqué, tu approcheras de la ville de Cumès, du lac divin de l'Averne aux forêts bruissantes, tu verras la Sibylle inspirée qui, au fond d'une roche, annonce les décrets du destin, et trace sur des feuilles des lettres et des mots. Tous les vers prophétiques que la vierge a écrits sur des feuilles, elle les dispose en ordre et les tient enfermés dans son antre. Ils y demeurent immobiles sans que change leur ordre. Mais que les gonds aient tourné, qu'un vent léger vienne agiter, le souffle de la porte troubler ces feuilles délicates, elle les laisse voltiger dans le fond de son antre, sans s'inquiéter de les remettre en place et rétablir la suite des vers. On se retire alors sans réponse, et l'on maudit la demeure de la Sibylle. Ce ne sera pas le moment d'être avare de son temps ; même si tes compagnons éclatent en reproches, même si le vent appelle avec force la voile sur les mers et promet de la gonfler d'un souffle favorable, va trouver la prêtresse, et supplie-la de rendre ses oracles. Qu'elle s'explique de vive voix ; qu'elle daigne ouvrir la bouche et te répondre [...] ¹⁷⁵.

La comparaison de Mallarmé et de l'oracle confine ici à l'allégorie. Il est remarquable en effet que l'espace matériel dans lequel le poète consigne ses énoncés — le livre, le volume, l'album — rappelle analogiquement l'antre oraculaire, d'où s'échappent par « cent ouvertures [...] comme autant de voix les réponses de la Sibylle ¹⁷⁶ » : s'il présente un caractère sacré, séparé, « clo[s] comme la perfection » (II, 146), comme nous l'avons caractérisé, il n'ouvre pas moins à l'extériorité, au lieu profane de l'interprète. Et, comme l'antre de Cumès, c'est parce qu'il s'ouvre ainsi à l'altérité que cet espace est exposé à une sorte de « vent » qui vient « troubler » la lisibilité du discours, en mêlant les « feuilles délicates » où sont consignées les énoncés que le poète, comme la sibylle, a certes eu soin de « dispose[r] en ordre », de tenir « enfermés », mais qu'il laisse librement « *voltiger* », « sans s'inquiéter de les remettre en place » et d'en rétablir l'ordre. Le « facteur

¹⁷⁵ Virgile, *Énéide*, op. cit., p. 144.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 235.

vent » que Virgile intègre à sa description de l'oracle traduit métaphoriquement le problème de la (dé)contextualisation que pose l'énoncé segmentaire chez Mallarmé. Il illustre en termes tout à fait exacts, selon nous, les deux déterminations sous l'effet desquelles un tel énoncé est susceptible d'être *emporté* et de *s'emporter* : il explique la décontextualisation selon une causalité *extérieure* (par quelque chose qui vient du dehors de l'ancre) et selon une causalité intérieure ou intrinsèque (par quelque chose qui vient de l'ancre lui-même). Cette dernière détermination n'est pas moins décisive que la première, même si on tend habituellement à la négliger : car si le vent accède à l'ancre sibyllin, c'est d'abord parce que le lieu oraculaire s'y prête, c'est parce que ce lieu y est formellement ouvert. Ainsi en va-t-il de l'espace textuel mallarméen, qui semble se construire et se déconstruire virtuellement — de l'intérieur — de sorte à appeler la participation — extérieure — du lecteur. Il n'est pas jusqu'à l'attitude de la sibylle qui ne rappelle le geste d'écriture de Mallarmé : geste de mise en ordre, certes, mais aussi de don ou d'abandon à l'événement, au coup de vent qui vient faire « voltiger » ses écrits et qui, comme un coup de dés, remet pour une part l'avenir de leur transmission à la contingence. Devant une pareille donne herméneutique, on comprend que beaucoup de critiques aient l'habitude de se tourner vers le témoignage biographique du poète ou de ses proches, comme s'ils avaient eux aussi l'intention de contraindre l'énonciateur à « s'explique[r] de vive voix ».

Le principe de segmentation ou de volatilisation (et on pourrait maintenant dire de *ventilation*, en s'autorisant d'ailleurs de l'importance du motif de l'éventail chez Mallarmé¹⁷⁷) qui préside à la composition singulière des *Poésies* et en prédétermine le mode de réception participative sur le mode du Livre est encore plus manifeste dans l'économie du texte en prose. Certes, tous les essais rassemblés sous

¹⁷⁷ Sur ce motif, cf. Jean-Michel Maulpoix, « Un simple souffle d'éventail », dans *Les Poésies de Stéphane Mallarmé. « Une rose dans les ténèbres »*, op. cit., p. 23-30 et Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 309-317.

le titre *Divagations* ne se découpent pas en une série de courts paragraphes à la manière des mosaïques textuelles que sont *Crise de vers* ou *Le Mystère dans les Lettres*. En revanche, la plupart d'entre eux obéissent à une rhétorique formulaire qui, sur des bases sémantiques et syntaxiques, fragmente leur discours en une série d'énoncés et leur confère un caractère très volatil. De fait, à l'exemple de *Crise de vers* et de bon nombre de poèmes mallarméens, ils se révèlent de véritables « viviers à lieux communs¹⁷⁸ » ou d'extraordinaires « réservoirs de citations¹⁷⁹ ». On y puise allègrement et librement. Un peu trop, là encore, au goût de ceux qui se méfient des lectures décontextualisantes ou des citations isolées :

Si les poèmes de Mallarmé ont donné lieu à des exégèses méticuleuses et le plus souvent contradictoires (pouvait-il en être autrement ?), ses proses, hormis quelques brefs passages choisis, toujours les mêmes, n'ont pas déterminé une ferveur érudite égale. On les cite comme si leur lisibilité allait de soi, ou comme si c'étaient autant d'oracles laissés à la libre interprétation¹⁸⁰.

Ce commentaire étend à l'ensemble des proses ce que Pascal Durand affirmait plus haut à propos de *Crise de vers*. Mais il a ceci de différent et de très signifiant, en l'occurrence, qu'il comporte une référence directe à l'oracle : l'attitude herméneutique la plus répandue vis-à-vis des *Divagations* serait comparable à la « libre interprétation » oraculaire. Une telle comparaison est porteuse de vérité, même si, à l'examen, elle apparaît finalement desservir le propos de ce commentaire : elle induit en effet à penser que la citationnalité décontextualisante qui caractérise l'inscription institutionnelle du texte mallarméen n'est pas le seul fait de ses (mauvais) interprètes, mais qu'elle est aussi préprogrammée par ce texte même. Car si l'oracle appelle la libre interprétation, c'est précisément parce que sa forme

¹⁷⁸ Pascal Durand, *Crises*, op. cit., p. 6.

¹⁷⁹ Bertrand Marchal, « *La Musique et les Lettres* de Mallarmé, ou le discours inintelligible », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, op. cit., p. 281.

¹⁸⁰ Yves Delègue, *Mallarmé, le suspens*, op. cit., p. 55.

l'exige. Tout le travail rhétorique dont son énoncé est l'objet, au cours de sa médiation par les instances sacerdotales responsables des derniers « détails » de sa mise en forme, a pour fonction principale de lui inoculer la juste dose d'indétermination qui confèrera à sa prédiction le plus de chances de se vérifier¹⁸¹. Il suffit de prêter attention aux dispositions stylistiques de l'énoncé oraculaire — ce qui suppose bien sûr qu'on lui accorde au préalable statut de discours — pour se convaincre de sa vocation fondamentale à la libre interprétation. Or, si les plus importantes de ces dispositions stylistiques — l'impersonnalité, l'ambiguïté et le caractère segmentaire — sont celles-là mêmes que valorise l'écriture de Mallarmé, comme nous pouvons l'affirmer à ce point de l'analyse, il n'est pas « contre-nature » d'interpréter celle-ci à la manière d'un oracle. Il semble au contraire tout à fait conforme au code de lecture inscrit implicitement dans sa structure de procéder ainsi¹⁸². Que cela plaise ou non aux apôtres de la bonne foi herméneutique, la parenté de l'écriture mallarméenne et de l'oracle n'est pas accidentelle ; elle ne ressortit pas seulement d'une vague communauté d'impressions : elle se fonde dans le texte.

Du reste, n'est-ce pas cette parenté que Mallarmé suggère sous le titre qu'il a décidé de donner — par une décision qui, venant de lui, ne saurait être insignifiante — à son recueil d'essais journalistiques ? *Divagations* : la critique a étrangement consacré peu d'attention à ce titre, comme si envisager que Mallarmé puisse « divaguer » risquait d'entamer sa légitimité d'auteur, et incidemment la légitimité de tous ceux qui s'en revendiquent comme ils le feraient de n'importe quel

¹⁸¹ Sur le rapport des autorités politico-religieuses aux écrits oraculaires, cf. Carole Février, « Le double langage de la Sibylle : de l'oracle grec au rituel romain », dans *La Sibylle. Parole et représentation*, Monique Bouquet et Françoise Morzadec (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2004, p. 17-27.

¹⁸² Dans au moins deux passages stratégiques de sa prose critique, Mallarmé emploie d'ailleurs le terme « divination » pour désigner le mode idéal de réception de la poésie, qui n'est autre que celui de la suggestion. Ainsi, dans *Crise de vers* : « Instituer une relation entre les images exacte, et que s'en détache un tiers aspect fusible et clair présenté à la divination.. » (II, 210, nous soulignons) et à la toute fin du *Mystère dans les lettres* : « L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles » (II, 234, nous soulignons).

autre auteur canonique. Il est vrai que l'auteur qui divague, qui dissémine son œuvre en énoncés épars plus qu'il ne la lègue en bloc, ne se désigne pas d'emblée aux lectures « érudites » et exégétiques. Il ne se prête pas à une monumentalisation massive. Il dérange les habitudes d'interprétation et d'institutionnalisation. Si le titre *Divagations* est consonnant avec la modestie habituelle de Mallarmé¹⁸³, comme le confirme l'avertissement en tête de l'ouvrage, il n'en apparaît pas moins indicatif de la modalité « oraculaire » de son énonciation et de son mode singulier de légation. Divaguer, c'est errer (*uagari*), c'est parler tout en ne parlant pas, du moins pas conformément aux exigences de clarté de la communication démocratique. Le divagateur est détaché du réel, au rebours du journaliste ou de l'essayiste qui, rivé sur lui, s'efforce d'en fixer l'événement ou d'en décrire le « quotidien néant » (II, 217). On comprend que cette posture énonciative représente un pis-aller pour le poète désireux d'avoir voix au chapitre de l'actualité, mais dédaigneux du « prosaïsme » journalistique. Mallarmé a soin de ne pas « prendre » la parole comme le ferait le journaliste ; il préfère la faire glisser selon l'inclination de l'« *obliqua oratio* ». Il foule l'espace public (encore que ce soit timidement, le lectorat de certaines revues auxquelles il livre ses proses, comme *La Revue blanche*, ne dépassant guère l'orbe des cercles progressistes), tout en affectant d'être sollicité par « *autre chose* ». Ses *Divagations*, comme celles du *vates*, sont magnétisées par l'ailleurs. Elles pointent vers un horizon fuyant, vers cet énigmatique « sujet, de pensée, unique » (II, 82) dont traiterait, de son propre aveu, la presque totalité des écrits composant *Divagations*. S'il s'exprime lestement, le divagateur qu'est Mallarmé demeure très méticuleux. Il fait errer sa pensée, pour reprendre une association qui lui est chère, avec la même

¹⁸³ Le titre a également une portée ironique. À travers lui, Mallarmé reprend, pour la désamorcer, l'accusation d'inintelligibilité et de folie qu'on a fait planer sur ces textes et sur lui-même depuis plus de vingt ans. Le prière d'insérer qu'il joint à l'ouvrage (II, 82) explicite les motifs de cette reprise en forme de dénégation.

dextérité qu'il démontre à fumer le cigare (I, 59-60). Il réemploie dans sa prose les procédés de suggestion qu'il met en œuvre dans sa poésie, de sorte que là aussi l'effet de mystère, qu'on peut associer à l'effet « oraculaire », paraît procéder d'une retenue savamment calculée de l'énonciateur, plutôt que d'un relâchement logorrhéique (assimilable, d'un point de vue polémique, au « délire commun aux lyriques » que dénoncent les Parnassiens). C'est précisément parce qu'elle procède d'un usage très économique du métalangage que la divagation mallarméenne prend l'aspect tranchant qu'on reconnaît d'habitude à la parole prophétique¹⁸⁴. Et c'est parce qu'elle prend une forme aphoristique qu'elle donne souvent l'impression de s'énoncer à la manière autoritaire et hiératique d'un décret :

Tout écrit, extérieurement à son trésor, doit, par égard envers ceux dont il emprunte, après tout, pour un objet autre, le langage, présenter, avec les mots, un sens même indifférent : on gagne de détourner l'oisif, charmé que rien ne l'y concerne, à première vue. (*Le Mystère dans les lettres*, II, 229)

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction. (*Le Livre, instrument spirituel*, II, 226)

La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale. (*Crise de vers*, II, 204)

Cette visée, je la dis Transposition — Structure, une autre. (*Crise de vers*, II, 211)

Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source. (*Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, II, 157)

Ainsi étagées, ces propositions ne sont pas sans rappeler certains énoncés divinatoires de l'Antiquité¹⁸⁵. Leur caractère formulaire et le léger écart logique qu'elles creusent dans l'argumentation où elles s'inscrivent les apparentent formellement aux prédictions oraculaires. Si elles ne prédisent pas l'événement, du moins pas proprement, elles semblent dire quelque vérité sur ce qui est ou sur ce qui

¹⁸⁴ Blanchot parle ainsi de la « dureté de la parole prophétique » (*Une voix venue d'ailleurs, op. cit.*, p. 62).

¹⁸⁵ On trouvera une série d'exemples d'énoncés oraculaires dans l'ouvrage de Jean-Paul Savignac, *Oracles de Delphes* (Paris, Éditions de la Différence, « Essais », 2002).

devrait être. Elles présentent un aspect normatif en vertu duquel on peut les lire — et les isoler, les déplacer, les réécrire — comme autant de définitions : sur le vers, la poésie, la littérature, etc. Qu'elles aient une tonalité normative n'est pas indifférent au fait qu'elles peuvent prendre par ailleurs une tournure proverbiale : qu'on pense à des expressions comme « Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain [...] » (II, 217) ou, en poésie, à la clause de *Salut* : « À n'importe ce qui valut / Le blanc souci de notre toile » (I, épigraphe). Chez Mallarmé, l'aspect définitionnel et l'aspect proverbial de nombreux énoncés participent à titre égal de ce qu'on pourrait appeler une « esthétique du stéréotype¹⁸⁶ ». Sans doute la présence de formes ou d'éléments stéréotypiques dans l'écriture mallarméenne s'explique-t-elle par le fait que le stéréotype traduit exemplairement la fiction de l'Impersonnel, et qu'il semble donc propre à appuyer le projet de faire parler le langage lui-même : dans la définition et le proverbe, de fait, Personne (ne) semble parler ; c'est l'Autre qui passe pour s'énoncer. Mais il ne faut pas s'y tromper : du stéréotype, le poète ne retient que certaines clauses de style. Son esthétique, comme la « science du stéréotype » de Pierre Klossowski, se révèle en fait une subversion du stéréotype : en feignant de reconduire aux lieux communs, elle en détourne, en marquant par rapport à eux l'écart suffisant à la distanciation critique. Elle oblige par là le lecteur à réévaluer son rapport sensible à la réalité, ou sinon à l'évaluer véritablement, comme pour la première fois, dans la perspective nouvelle dégagée par la critique des formes convenues et des catachrèses de toutes sortes que prédétermine l'usage courant du langage. En quoi cette esthétique rend finalement compte, dans toute son ambiguïté, de la fonction définitoire que Mallarmé accorde au

¹⁸⁶ D'une manière similaire quoique plus systématique, l'œuvre de Pierre Klossowski met en jeu une « science des stéréotypes » consistant dans la citation parodique et la reproduction disproportionnée des schèmes normatifs du langage (cf. Jean-Pol Madou, *Démons et simulacres dans l'œuvre de Pierre Klossowski*, Paris, Méridiens Klincksieck, « Connaissance du 20^e siècle », 1987, p. 89).

poète, qui consiste à « rendre au mot, qui peut vicieusement se stéréotyper en nous, sa *mobilité* » (I, 510, nous soulignons).

Considéré sous cet angle, le motif du stéréotype spécifie la dimension formulaire et impersonnelle de l'énoncé mallarméen, au même titre que son aspect mathématique : comme tel, il vaut pour l'une des dispositions formelles qui en expliquent la puissance d'« imprégnation », que ce soit à niveau individuel ou institutionnel. Il est l'un des ressorts stylistiques et rhétoriques par lesquels les *Poésies* et les *Divagations* — mais sans doute aussi la correspondance et les réponses aux interviews, bref l'ensemble de la production mallarméenne — se douent d'une efficace perlocutoire singulière, propre à marquer profondément les esprits et les institutions et à favoriser ainsi leur légation.

Dans *Notes d'un poème (sur Mallarmé)*, Francis Ponge décrit et illustre à même son écriture le rapport de cette forme stéréotypique à la légation. D'une rare suggestivité, les termes qu'il emploie s'inscrivent dans la droite filiation d'un maître dont il se sait condamné à ne pouvoir jamais être proprement le disciple, pour les raisons qu'il expose :

Moments où les proverbes ne suffisent plus. Après une certaine maladie, une certaine émeute, peur, bouleversement.

À ceux qui ne veulent plus d'arguments, qui ne se contentent plus des proverbes en fonte, des armes d'enfermement mutuel, Mallarmé offre une massue cloutée d'expressions-fixes, pour servir au coup-par-supériorité.

Il a créé un outil antilogique. Pour vivre, pour lire et écrire. Contre le gouvernement, les philosophes, les poètes-penseurs. Avec la dureté de leur matière logique.

À brandir Mallarmé le premier qui se brise est un disciple soufflé de verre.

Chaque désir d'expression poussé à maximité.

Poésie n'est point caprice si le moindre désir y fait maxime¹⁸⁷.

Ponge insiste ici sur les effets pragmatiques et institutionnels de l'écriture mallarméenne en les attribuant directement aux caractères formulaires et

¹⁸⁷ Francis Ponge, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 182.

impersonnels de l'énonciation. Il a notamment le courage — l'éloge est d'autant plus mérité qu'il est historiquement l'un des premiers, sinon le premier, à le faire — de relever la violence symbolique inhérente à la fabrication et à l'emploi de la « massue cloutée d'expressions-fixes » qu'est le texte de Mallarmé. Violence dirigée contre tous ceux qui prennent position par rapport au poète, que ce soit pour s'y opposer ou pour s'aligner dans sa filiation. Ceux-là se trompent qui croiraient assigner Mallarmé à un lieu ou à un rôle fixes, par rapport auquel ils pourraient à leur tour se situer. Cela est vrai pour le « gouvernement, les philosophes, les poètes-penseurs », mais également pour ses « disciples » : « À brandir Mallarmé le premier qui se brise est un disciple soufflé de verre ». Dans le même sens, et selon un bonheur d'expression comparable, Pascal Durand peut affirmer que « Mallarmé n'a pas eu de disciples », mais que ce sont plutôt « ses disciples qu'ils ont cru qu'il en avait¹⁸⁸ ». On ne s'inscrit pas facilement dans la foulée du poète, pas plus qu'on se place commodément en face de son texte. La forme proverbiale à laquelle recourt Ponge montre assez bien que cette difficulté est imputable aux propriétés stylistiques et rhétoriques qui font du texte mallarméen un « outil antilogique » ayant la « dureté » même de la « matière logique ».

On savait déjà que l'ambiguïté de ce texte résidait dans l'art d'une certaine « retrempe » affectant le sens des mots. On pouvait citer en guise de pièce justificative cette confession que le poète aurait faite à l'un de ses proches : « il convient de nous servir des mots de tout le monde, dans le sens que tout le monde croit comprendre ! Je n'emploie que ceux-là. Ce sont les mots mêmes que le Bourgeois lit tous les matins, les mêmes ! Mais, voilà [...] s'il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus ! C'est qu'ils ont été récrits par

¹⁸⁸ Pascal Durand, *Crises, op. cit.*, p. 154-155, note 28.

un poète¹⁸⁹ ». Or comme les *Notes* de Ponge le suggèrent, le travail de subversion du texte mallarméen va bien au-delà de ces déplacements sémantiques (dont les effets restent somme toute limités, dans la mesure où ils induisent une situation herméneutique où l'interprète peut au moins réaliser qu'il ne « comprend plus »). Le véritable travail de subversion s'exerce plutôt de manière voilée : c'est celui qui met en question les codes, les formes et l'axiologie de la normalité sous les apparences mêmes du normal ; c'est celui qui mobilise tous les mécanismes de croyance, toute la « pyrotechnie littéraire », pour *monter* la fiction de l'Idée et de la réalité, c'est-à-dire pour appuyer la conception idéaliste communément admise qui fait de la réalité un régime fondé dans l'être, ayant ontologiquement *lieu*. En l'occurrence, rapportée à ce que Ponge met en évidence en insistant sur la forme formulaire du proverbe et de la maxime, ce travail de subversion tient plus spécifiquement à l'idéalité ou à la réalité du texte même de Mallarmé — parce que, permettons-nous à notre tour d'exprimer cette appréhension, demeure une incertitude : la question se pose effectivement de savoir s'il y a quelque chose comme « un » texte ou « une » œuvre de Mallarmé. Une telle question peut paraître radicale — révolutionnaire. Ce n'est pas moins celle que le texte de Mallarmé — ou l'ensemble friable et volatil des écrits que nous désignons conventionnellement sous ce terme — invite à poser. De même qu'il met en doute la consistance de la réalité et du sujet, Mallarmé questionne la consistance de l'œuvre, et de la sienne au premier chef. Le démembrement virtuel qu'il semble lui-même

¹⁸⁹ Propos de Mallarmé rapporté par René Ghil dans *Les Dates et les œuvres*, Paris, Crès, 1923, p. 214-215. Laurent Jenny constate dans le même sens qu'« il y a chez Mallarmé un art de l'équivoque qui tient aux déplacements sémantiques originaux que sa réflexion inflige aux notions majeures de la poétique de son temps (ainsi "idée", "vers", "musique", "fiction", etc.) et qui s'illustre dans l'amabilité ironiquement mondaine par laquelle il entretient des malentendus avec ses amis symbolistes. Mallarmé parle les mêmes mots qu'eux, mais en les comprenant autrement. Il ne faut y voir nul cynisme mais plutôt un art éminemment social de ne jamais rompre avec les préjugés partagés par ses contemporains pour mieux amener ces derniers, à partir de leurs propres mots, à entrevoir la possibilité de son échec tout en prévoyant une relation pacifiée avec ceux qui n'ont pas la force d'assumer les vérités difficiles auxquelles elle conduit. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner des contresens que les plus fidèles des "disciples" ne cesseront de colporter à propos de l'œuvre de Mallarmé » (« Mallarmé : musique, espace, pensée », *Po&sie*, n° 85, 1998, p. 115).

opérer de son corpus donne à penser l'insuffisance des critères par lesquels on définit traditionnellement l'œuvre : à savoir, complémentaire à la consistance, l'unité, l'organicité, la continuité, etc. C'est déjà Valéry qui s'annonce dans cette critique, comme si le disciple s'était donné pour mandat d'extérioriser et d'énoncer « tel quel » ce qui se tramait en sous-main, subversivement, chez son maître.

En quoi l'œuvre consiste-t-elle ? Sur quoi ou sur qui repose-t-elle dès lors que le sujet du discours, déclinant sa fonction traditionnelle de maîtrise, semble en compromettre l'unité et l'exposer à la dislocation ? Et, dans ces conditions, vers quel avenir, vers quel type de réception, sinon de récupération, s'emporte-t-elle — l'emporte-t-on ? De certains enjeux très pragmatiques, relatifs aux ressorts perlocutoires du discours mallarméen, on passe ainsi à la question fondamentale de l'œuvre. Mais il est vrai que *Les Dieux antiques* et le Livre y conduisaient déjà : en révélant une géométrie nouvelle de l'œuvre, non plus centrée sur les *Poésies*, mais partagée et comme disloquée entre deux marges symboliques et matérielles opposées, celle du banal et de l'alimentaire d'une part, et celle de l'Irréel et de l'Idéal d'autre part. Parce qu'elle pose la question de l'unité de l'œuvre, cette complexification pose celle de sa reproductibilité ou de sa transmissibilité. La critique mallarméenne de la représentation affecte la *mimèsis* dans son ensemble, donc tous les plans de la réalité. Or la *mimèsis* n'est pas seulement ce en fonction de quoi l'auteur *croit* communiquer et dialoguer avec le réel, elle est aussi ce en fonction de quoi l'interprète *croit* accéder au sens ou à l'intention de l'auteur (et ce en vertu de quoi il peut espérer lui être fidèle). Elle préside à tous les rapports de reproduction et de transmission. De ce fait, sa problématisation compromet non seulement la crédibilité du réel et de soi en tant que sujet maître du discours, mais également la crédibilité de soi en tant que récepteur du discours. On aura compris

que l'allusion de Ponge au « disciple soufflé de verre » qui se « brise » « à brandir Mallarmé » renvoie précisément à cette problématisation. Elle traduit de manière très originale et opportune l'impact de la crise de vers / verre au plan de la réception.

Pour autant, la problématisation de la transmission ne signifie pas son annulation ; il y a encore un rapport à Mallarmé. Tout, dans la critique, le démontre (ne serait-ce que le fait que nous en traitons *ici*). Même si elle est marquée par la dissémination, l'occultation et l'infléchissement idéologique, même si elle est l'objet d'une décontextualisation sans pareille dans l'histoire de la littérature moderne, la réception du texte mallarméen est effective. Plus encore, elle témoigne d'un mode de légation qui est *efficace*, qui porte fruit, visiblement. Ce mode de légation, c'est sa particularité, apparaît davantage s'appuyer sur le *démembrement* que sur la *corporisation* de l'œuvre. Il ne table pas tant sur l'unification et l'ordonnancement strict des unités textuelles que sur leur découpage et leur segmentation — ce qui ne demande pas moins de travail et d'habileté de la part de l'auteur, en plus d'exiger de lui une connaissance presque « divinatoire » de l'institution littéraire et de ses mécanismes symboliques. De fait, les énoncés bien ciselés de Mallarmé, comme prédécoupés par ses soins, se destinent à l'interprétation comme autant de *reliques*. On en jouit d'autant plus facilement et librement qu'ils ont « tout ce qu'il faut » pour susciter le désir. Ils semblent s'offrir d'eux-mêmes à une appropriation décontextualisante, à une récupération qu'il est bien venu de qualifier de *fétichisante*, si par fétichisation on entend l'isolement particularisant et sexualisant d'un élément d'un tout.

Au vu de l'importance herméneutique et institutionnelle qu'ils revêtent, ces énoncés formulaires ont un statut comparable à celui des *logia* dans la philologie des Évangiles : aisément reconnaissables et mémorisables, ils forment des propositions

toutes désignées à la transmission¹⁹⁰. En quoi la segmentation du discours est loin d'empêcher sa légation ; elle la favorise plutôt, bien que ce soit au risque de certains détournements de sens (mais là encore, n'est-ce pas également à la faveur de ces détournements que l'œuvre segmentée peut se disséminer et faire souche en des domaines qui paraissent d'emblée étrangers au sien ?). L'Évangile est en un excellent exemple. Dans le domaine laïc, l'œuvre de Lacan le démontre également : en effet, s'il est une œuvre dont la transmission et le rayonnement institutionnels semblent devoir beaucoup à sa fragmentation aphoristique, c'est bien celle-là. Quoi qu'on puisse par ailleurs penser de son enseignement, il faut admettre que le psychanalyste maîtrise parfaitement l'art du *logion* : des énoncés du genre « il n'y a pas de métalangage », « il n'y a pas de rapport sexuel », « l'inconscient est le discours de l'Autre », etc. sont de véritables condensés — à caractère publicitaire — de sa pensée. De fait, on les retrouve dans à peu près tous les champs du savoir et de la culture, pour le meilleur et pour le pire. Au double plan de leur forme et de leurs effets pragmatiques, ils ne diffèrent pas des énoncés mallarméens tels que « l'homme poursuit noir sur blanc », « Rien n'aura eu lieu que le lieu », « Qui l'accomplit, intégralement, se retranche¹⁹¹ », etc. Dans les deux cas, chez Lacan comme chez Mallarmé, l'énoncé formulaire se *donne* à lire comme un prêt-à-porter de la pensée ou, si on préfère, un « prêt-à-citer ». On pourrait dire dans le même esprit que c'est un ready-made, non seulement en ce qu'il est « tout prêt », tout adapté aux échanges de l'économie « inter-prétative », mais aussi en ce qu'il met au premier

¹⁹⁰ Nous empruntons cette référence à Jean-Claude Milner, qui l'utilise lui-même à propos de Lacan (*L'Œuvre claire. Lacan, la science, la philosophie, op. cit.*, p. 26). Précisons que « *logion* », en grec, signifie « prédiction », « oracle ».

¹⁹¹ À la liste de *logia* mallarméens, il faut bien sûr inclure l'expression sous laquelle nous avons placé notre propre analyse, à la suite de Bourdieu : le « démontage impie de la fiction ». D'une manière plus générale, ce que nous disons ici du découpage du texte mallarméen peut être considéré comme une justification — opportune, mais pas pour autant *ad hoc* — du mode de citation que nous avons promu tout au long de notre analyse. Nous avons en quelque sorte fait nôtre, pour le confirmer, le mot de Pascal Quignard selon lequel « l'écrivain comme le penseur savent qui est en eux le narrateur : la formulation » (*Les Ombres errantes. Dernier royaume, op. cit.*, p. 18).

plan — comme le ready-made de Duchamp — l'autorité de l'auteur. Il est remarquable en effet que le *logion* fasse sens en faisant autorité, qu'il soit doué de sens parce qu'il est le signifiant de son auteur ou de son promoteur. Cet énoncé laconique et énigmatique n'est pas explicatif de nature : il suscite des explications plus qu'il n'en donne¹⁹². C'est un argument d'autorité, une parole d'Évangile. Son auteur le brandit, comme Ponge l'a bien vu, « pour servir au coup-par-supériorité ». Libre à son « disciple » de faire de même, mais ce sera à ses risques et périls : l'indétermination, comme nous l'avons dit, est une arme à double tranchant (combien d'interprétations divergentes, voire contradictoires, le *logion* lacanien « ne pas céder sur son désir » a-t-il pu par exemple générer ?).

Ainsi donc, on a quelque raison de penser que la segmentation du discours dont dérive l'énoncé formulaire participe ici d'une stratégie autobiographique de légation institutionnelle, qu'elle travaille, solidairement avec les fuites et les feintes de Mallarmé, au montage et à la consolidation de sa fiction d'auteur. En tout état de cause, même à douter de sa fonction stratégique, on doit reconnaître qu'une telle opération textuelle fait retour sur la *persona* du poète, qu'elle rétribue symboliquement, encore là, son sacrifice « élocutoire ». Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'elle fait irradier le nom « Mallarmé », même dans le ciel tempétueux de la polémique. « Cette chose antérieure à la connaissance¹⁹³ » qu'est le nom propre, comme l'écrivait Proust, voilà vers quoi le *logion* a l'avantage institutionnel de faire flèche, voilà ce dont il est l'index. Aussi importe-t-il de le classer parmi les formes d'expression et d'agir sous l'effet desquelles le lecteur est irrésistiblement amené à

¹⁹² Notons que Lacan a reconnu et thématiqué cette fonction de renvoi (à l'auteur) à laquelle semble répondre d'abord et avant tout la citation, et à plus forte raison le condensé de citation qu'est le *logion* (cf. *Le Séminaire. L'Envers de la psychanalyse*, op. cit., p. 39-41). Ajoutons que le meilleur exemple de *logion*, chez Lacan, ou pour Lacan, reste encore le « *Wo Es war, soll Ich werden* » de Freud, qui, cité et décliné sous une multitude de formes dans les *Écrits* et *Le Séminaire*, y prend le sens d'une « *gnomic utterance worthy of the Presocratics* » (Malcolm Bowie, *Freud, Proust and Lacan. The Theory as Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 122).

¹⁹³ Marcel Proust. *Contre Sainte-Beuve*. Paris. Gallimard, « Folio/Essais », 1954, p. 270.

supposer un « savoir » mystérieux à Mallarmé. Comme la relique, ce type de fragment trouve d'abord son sens — sa direction — en renvoyant au corpus « glorieux » de l'Absent. Il y renvoie par le truchement d'un effet qui semble d'ailleurs très proche de l'« impression » par laquelle s'atteste pragmatiquement le « phénomène » de la gloire, dans la petite phénoménologie que Mallarmé emprunte à Villiers :

En un mot, l'*impression* que laissent les vers, même inconnus, de Milton, étant passée dans le nom même de leur auteur, ce sera, ici, pour les auditeurs, *comme s'ils avaient lu Milton*.

Lorsque ce phénomène est formellement constaté à propos d'une œuvre, le résultat de la constatation s'appelle la gloire¹⁹⁴!

¹⁹⁴ Villiers de l'Isle-Adam, cité par Mallarmé (II, 25). Toute une philosophie du nom propre chez Mallarmé, et de « Mallarmé » au premier chef, serait à faire, dans le prolongement de notre questionnement sur sa stratégie d'inscription et de légation institutionnelles.

La réponse de Mallarmé à l'enquête *Sur l'idéal à vingt ans* est surmontée de cette épigraphe, à travers laquelle se pose expressément — ce qui ne veut pas dire univoquement — la question de l'unité ou de la discontinuité de ses « pensées » :

Jamais pensée ne se présente à moi détachée, je n'en ai pas de la sorte et reste ici dans l'embarras, les miennes forment le trait, musicalement placées, d'un ensemble et, à s'isoler, je les sens perdre jusque leur vérité et sonner faux : après tout, cet aveu, peut-être, en figure-t-il une, propre au feuillet blanc d'un album.
(Pensée inédite.)

STÉPHANE MALLARMÉ (II, 672¹⁹⁵)

Le poète semble on ne peut plus clair : recourant à l'analogie musicale, il écarte du processus de « présentation » (mentale) et de « placement » (rhétorique) de ses pensées toute forme de « détachement » et d'« isolement ». Tant et si bien que son témoignage d'auteur, à lui accorder quelque primat épistémologique sur son texte, invaliderait notre hypothèse selon laquelle sa poétique reposerait en partie sur un principe de segmentation isolateur de « pensées ». Or, à l'examen, son témoignage se révèle plus ambigu qu'il y paraît, et semble finalement plus près de confirmer notre hypothèse que de l'infirmier. Car, comme bien d'autres, et comme la presque-totalité de ceux qui s'adressent aux journaux, il est empreint d'ironie. Immédiatement après avoir réfuté le caractère discontinu de ses pensées, le poète fait retour sur cette réfutation et suggère : « après tout, cet aveu, *peut-être*, en *figure-t-il une*, propre au feuillet blanc d'un album » (nous soulignons). Cette proposition, en semblant lui conférer ou lui « *figurer* » le caractère autonome d'une « pensée », jette un voile de

¹⁹⁵ Précisons que cette épigraphe était à l'origine un post-scriptum et que la mention « pensée inédite » est de l'éditeur de la revue.

discrédit sur l'ensemble du témoignage, si elle ne le contredit pas carrément. Elle semble placer le témoignage du poète en porte-à-faux par rapport au constat d'unité qu'il semble lui-même tracer, et donc en compromettre finalement le sérieux. Cette impression est d'ailleurs renforcée par le fait que le témoignage de Mallarmé se trouve situé à l'écart de sa réponse à l'enquête, en exergue ou en post-scriptum, comme si, par sa facture même, et contre l'évidence de la lecture rapide (celle du journal, très précisément), il affirmait son indépendance de fragment. À travers les questions que soulève ce témoignage en apparence anodin, il semble que ce soit plus largement l'autorité sacro-sainte de l'« aveu » autobiographique qui est mise en procès : ironique, la parole de l'auteur semble se désinvestir de son immunité herméneutique et en venir à se dénoncer dans sa précarité de fiction. Le dernier segment, « *propre au feuillet blanc d'un album* », le suggère d'ailleurs : il surdétermine le sème de la pureté (« album » signifie « blanc » en latin), comme s'il renvoyait à un lieu à la fois d'inscription et d'effacement où le témoignage de Mallarmé serait conduit à se purifier de sa subjectivité et à se transformer, d'« aveu » qu'il était, en une parole impersonnelle de fiction, sujette comme telle à la *libre* interprétation¹⁹⁶.

À la fois témoin et promoteur d'une donne herméneutique à plusieurs égards révolutionnaire, le texte mallarméen, comme il apparaît, ne laisse pas même le biographique indemne. Elle découpe le discours et l'isole dans une « suspension fatidique » (II, 87) où personne, comme en témoigne *Le Démon de l'analogie*, ne peut le revendiquer comme sien, sauf à en faire le script de son personnage, donc à

¹⁹⁶ Notons que Mallarmé manifeste une attitude tout aussi ambiguë lorsqu'il s'agit de donner à lire des extraits de l'œuvre dont il fait le commentaire : ainsi, dans le « médaillon » qu'il consacre à l'auteur de *Vathek*, il se demande ce qu'il pourrait « détacher qui ne soit vain lambeau » (II, 137) et en conclut finalement qu'« on a plus tôt fait de lire le volume » que de « comprendre au vol des extraits ». Or cette conclusion est pour le moins contradictoire car, comme il ne manque pas lui-même de le remarquer, Mallarmé s'est auparavant autorisé à citer des courts extraits de *Vathek*, en suivant alors un « traitement », précise-t-il, « applicable à de la subtilité flottant entre les lignes » (II, 137).

trahir sa propre imposture de sujet maître. Quand on ne sait plus qui s'énonce — nous avons déjà eu l'occasion d'éprouver la vérité oraculaire ou sibylline de cette formule — alors commence la fiction¹⁹⁷. C'est au régime d'une interprétation inachevable parce que foncièrement indéterminable, celle de la Fiction, que le *fatum* du discours mallarméen reconduit son lecteur : le *fatum*, c'est-à-dire, étymologiquement, l'« énonciation des dieux », correspond à ce qui « équivoque » ce discours et le destine par le fait même à une interprétation non conclusive. De même que la sibylle « se fait entendre pendant mille ans, parce qu'elle n'est jamais entendue maintenant¹⁹⁸ », il est une inadéquation du discours mallarméen qui déjoue les attentes et les attendus du sens commun, à commencer par la croyance au présent, et grâce à laquelle il peut lui aussi continuer de se faire entendre dans le temps long d'une réception qui unit, s'il est besoin de le rappeler, aussi bien Gide et Valéry que Kristeva et Sollers, en passant par Ponge, Leiris et Blanchot, en plus du nombre peut-être inégalé, pour un auteur français moderne, de critiques universitaires de toutes allégeances et de toutes nationalités. C'est en se soustrayant, sous le jeu de certains ressorts formels, à l'appropriation monopoliste d'un « légataire universel », faut-il croire, qu'un tel discours s'assure de la continuité et de la diversité de sa légation institutionnelle. C'est en étant, à quelque degré, et aux deux sens du mot, *impertinent*, qu'il semble s'assurer de sa pertinence en différents contextes.

Prédicatif, le discours de Mallarmé le devient donc en frustrant le désir de savoir et en embrayant la logique de sa révélation sur celle de la jouissance. Il ne le devient pas en annonçant quelque événement, mais en s'organisant selon un art et une technique tels que lui-même comme discours fasse événement. S'il est « pré-dictif », c'est par la faculté qui est sienne de rendre son dire désirable et de

¹⁹⁷ Cf. notre analyse en 2.8.

¹⁹⁸ Maurice Blanchot, *Une voix venue d'ailleurs*, op. cit., p. 57.

l'orienter vers l'avenir de l'interprétation, par son pouvoir de transformer ses « lambeaux » en « mille bribes connues » (I, 788-789) — opération qui, pour recouvrir un caractère très pragmatique, n'en mobilise pas moins des références très abstraites et métaphysiques, comme le démontre l'exemple du Livre. Si, là comme ailleurs, il est impossible de déterminer si la lettre arrivera à destination, la règle du don ou de l'abandon, du vol ou de la volatilisation, qui motive son envoi et son mode de légation singulier semble quant à elle déterminable. Le texte semble même la montrer. Il ne la *dit* certes pas, mais donne l'impression de la *désigner* dans le cadre même de son jeu de langage. Il la suggère, invite à son isolement et à son découpage, dans un poème emblématique, s'il en est, de la nouvelle *donne* herméneutique à laquelle se signe la modernité mallarméenne : *Un coup de Dés...* La règle de cette nouvelle donne y apparaît sous la forme d'un groupement de vers qui a déjà retenu notre attention et dont l'importance, de fait, nous autorise à y référer de nouveau en insistant sur un autre pan de ses virtualités :

legs en la disparition


à quelqu'un
ambigu (I, 374)

Pareil énoncé pourrait constituer le « *logion tón logiôn* », le *logion* révélateur du mode de transmission de l'ensemble des *logia* mallarméens. Par rapport au poème dans lequel il s'inscrit, et sans doute aussi par rapport à toute l'œuvre de Mallarmé, il se formule comme une légende, c'est-à-dire, littéralement, comme une indication quant à la façon dont il faut lire, *legendo*. Ce qu'il semble signifier à l'attention du lecteur est toutefois paradoxal : son but n'est pas d'infléchir l'interprétation dans telle direction particulière, comme on s'y attendrait de toute légende, mais au contraire d'enjoindre l'interprète à s'affranchir du *diktat* de l'univocité et du primat

du vraisemblable. L'adjectif « ambigu » pouvant tout aussi bien y être rapporté à « legs » qu'au légataire virtuel (« quelqu'un »), il place l'ensemble de la logique de la légation sous le signe de l'ambiguïté, ambiguïté qui est, pour être plus précis, celle-là même du signe, celle-là même que la « disparition » ici évoquée (à savoir « la disparition élocutoire du poète ») met en évidence : dès lors qu'il est privé de « direction personnelle », de fait, le signe se révèle de fait instable, incontrôlé, ambigu ; il apparaît sous la forme « sauvage » à laquelle s'associe le discours de l'oracle. Pour reprendre une des images que Jacques Derrida emploie pour décrire l'énoncé en régime de fiction, on pourrait dire que le signe apparaît comme une « météorite¹⁹⁹ », comme un astre *suspendu* entre ciel et terre, sans attache. L'image semble d'autant plus à propos que la formule de Mallarmé, en l'occurrence, donne l'impression de se distribuer dans l'aire de la page à la manière d'un complexe stellaire dans le ciel : elle se compose de mots qui se disposent comme autant d'astres. C'est « comme tel », suspendu « fatidiquement », que le signe en vient à faire suspens, fiction, qu'il se suspend dans l'indétermination de la Fiction et qu'il attire le *de-siderium* de l'interprète²⁰⁰. Et c'est « comme tel » qu'il invite à adopter un mode de « divination » qui semble renouer, par delà et dans une certaine mesure contre la *divinatio* subjectivante dont le romantisme a hérité de Schleiermacher, avec l'antique sidéromancie ou météoromancie, c'est-à-dire avec un art de l'interprétation

¹⁹⁹ Jacques Derrida, *Donner la mort*, op. cit., p. 177.

²⁰⁰ Yves Delègue démontre en termes fort évocateurs, et propres à résonner avec la météorite derridienne, l'importance que revêt chez Mallarmé le doublet « désastre » / « désir », dérivé du « *desiderium* » latin (« Mallarmé, le sujet de la poésie », loc. cit., p. 1442). On soulignera également la parenté étymologique de « *fatum* » et de « *fabula* » (et incidemment de « fiction »). Mallarmé la fait notamment saillir dans son article *La Fausse-entrée des sorcières dans MacBeth* (II, 476-480) à propos duquel Monic Robillard écrit : « Toute l'interprétation qu'en fait Mallarmé [de la parole des sorcières] met en évidence la façon dont le *fatum* en vient à se révéler par effraction au sujet, chez qui il fait un effet de fiction (*fabula*) mettant en péril l'unicité du sens » (*Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*, op. cit., p. 108). Du fait qu'il s'impose de lui-même, comme *fatidiquement*, l'énoncé impersonnel se révèle exemplaire de la Fiction, c'est-à-dire du régime discursif où le signe ne peut proprement, légalement, être attribué à aucun sujet « réel ». Il exerce une pression d'autant plus insistante et *fatidique* sur l'interprète que sa nature *fictionnelle* le rend indéterminable.



qui tire son mode d'opération et d'expansion virtuellement infinie de l'inscription à caractère impersonnel du signe qu'il prend pour objet.

Cas de figure, cas de Fiction : le texte mallarméen et l'interprétation

Un livre que son esthétique spéciale met d'accord absolument avec le mode d'en user que peuvent apporter ses lecteurs, est un chef-d'œuvre [...].

— Stéphane Mallarmé¹

Avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent. Vouloir l'expliquer d'abord c'est en restreindre aussitôt le sens ; car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. — On dit toujours plus que CELA. — Et ce qui surtout m'intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, — cette part d'inconscient, que je voudrais appeler la part de Dieu. — Un livre est toujours une collaboration, et tant plus le livre vaut-il, que plus la part du scribe y est petite, que plus l'accueil de Dieu sera grand. — Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres.

— André Gide²

Au terme de cette analyse, une représentation nouvelle de la Fiction se profile qui prolonge, sans rompre conceptuellement avec elles, les définitions auxquelles on associe généralement cette notion mallarméenne, en y reconnaissant soit l'espace caractéristique du poème intransitif, soit le mode imaginaire sous lequel l'artiste appréhende et reconstruit la réalité. Cette Fiction élargie ne renvoie pas exclusivement à la littérature, même si celle-ci en est le paradigme. Elle désigne l'économie moderne de la représentation et son régime intransitif de vérité. Son « domaine » (II, 76) a la même extension que l'ensemble des discours dont se soutient la représentation du réel. Plus encore, la Fiction *est* le réel même, dans la mesure où — comme il apparaît désormais à travers le vers / verre brisé par la crise — le réel n'est rien, sinon l'apparaître de ses représentations (sociales,

¹ *Correspondance complète (1862-1871), op. cit.*, p. 552.

² *Paludes*. Paris, Gallimard, « Folio », 2002, non paginé (épigraphe).

psychiques, poétiques, etc.). Si le réel est une fiction et que, à ce titre, il peut être « démonté » comme n'importe quelle scène, alors la littérature se présente comme toute-puissante (elle exemplifie la structure même du réel et se confond finalement avec lui) et nulle (elle n'est pas fondée ontologiquement). Ainsi conçue, la littérature donne l'impression d'être « à la fois assurée et menacée de ne reposer que sur elle-même, en l'air, toute seule, à l'écart de l'être, “et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout³” ».

L'image de cette littérature « en l'air », car délestée du poids de la référentialité, et « toute seule », car en rupture de lien avec le réel, en repli sur elle-même, constitue une excellente illustration du régime virtuel de la Fiction, de l'espace déréalisant du langage dans lequel les choses se trouvent abolies dans leur être. Comme telle, cette image donne aussi à penser l'ontologie mallarméenne, si tant est qu'on puisse encore parler d'ontologie pour désigner le lieu (dont la littérature est exemplaire) de la suspension de l'être : *mi-lieu*, devrait-on dire, où l'être se trouve suspendu, mis en suspens, où il donne l'impression de flotter en apesanteur, en un état raréfié et inconsistant, comme disséminé entre ciel et terre, sans ancrage sur le sol de la réalité ni prise sur le ciel de l'idéal.

Ce régime d'« être » est aussi, forcément, un régime de « vérité », duquel l'interprète, pas plus que l'auteur, ne peut prétendre s'abstraire pour l'embrasser d'un regard extérieur et transcendant, *pôu stô* comme dirait Quine. Les diverses sciences du langage qui naissent et connaissent un essor extraordinaire au XIX^e siècle rendent compte, d'un point de vue encore mal assuré ou assumé il est vrai, de cette intégration du sujet à l'univers du langage. La mythologie comparée est de celles-là. En outre, les conditions sous lesquelles elle se déplace et se transforme chez

³ Jacques Derrida, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 312.

Mallarmé, à travers *Les Dieux antiques* et les poèmes d'inspiration solariste, permettent de juger des corrélats herméneutiques de cette intégration ou compréhension du sujet dans le « domaine de Fiction », d'une façon pour ainsi dire empirique : dans l'expérience du doute *indissoluble* où nous a conduit et laissé l'analyse des irrégularités des *Dieux antiques*, de même que celle des difficultés de *Salut*, se sera révélé quelque chose de notre propre inscription dans le régime suspensif de vérité et d'interprétation de la Fiction, quelque chose, autrement dit, de notre participation au *jeu* de la vérité. Nous aurons pu prendre acte de la mouvance du sol de la Fiction en y perdant nous-même pied.

Certes, tous les problèmes d'interprétation chez Mallarmé ne sont pas *en eux-mêmes* signifiants, ni révélateurs d'une donnée herméneutique universelle. Et on risque de nous accuser de sophiste si on croit que nous avons voulu faire passer une incapacité toute personnelle de conclure pour une impossibilité formelle... qui serait de nature à fournir, en plus (comble de l'imposture !), la preuve de ce que nous aurions dû, mais n'aurions pu, démontrer. Mais penser ainsi serait se méprendre sur le sens de notre geste d'interprétation et, pis encore, manifester une incompréhension fondamentale du texte mallarméen : il s'agissait d'abord et avant tout de *laisser place au doute*. Et il faut ajouter : la place *qui lui revient*, c'est-à-dire celle que le texte mallarméen lui ménage de manière caractéristique. Car si ce texte a valeur de révélation moderne, au plan de l'épistémologie et de l'herméneutique, c'est bien parce qu'il se donne comme une formidable entreprise de mise en suspens ou de fictionnalisation de la (croyance à la) vérité et, partant, comme une tout aussi formidable entreprise de mise en crise de l'interprétation. *Se donnant* comme tel, il offre une *chance* à l'interprète de faire l'épreuve de ce qui constitue l'*élément* ou le *mi-lieu* de l'épistémologie moderne, à savoir l'*indécidable*.

Le paradoxe ici est que l'expérience critique par excellence, celle qui confère au texte mallarméen sa portée initiatique, conduit en dernière instance à reconnaître ou « authentifier » l'absence fondamentale de critère de vérité. Le jeu textuel de Mallarmé ne vise pas à ajouter du flou à une situation énonciative ou logique qui serait d'emblée claire, comme le prétendent les détracteurs de son style (et du style en général), mais plutôt à signifier ce que toute situation énonciative ou logique, et donc tout « état de chose », comporte en lui-même de flou. Il peut bel et bien secréter du mystère, mais ce n'est jamais que pour indiquer subtilement et poétiquement, soit « sans la gêne d'un proche ou concret rappel » (II, 213), le mystère inhérent à la parole et à l'ordre fictionnel qui s'institue avec le langage. Aussi bien, en donnant à cette indication critique une tonalité très pragmatique, on pourrait dire du texte de Mallarmé ce que Maud Mannoni disait du discours de Lacan : qu'il apporte un lot de difficultés pour nous débarrasser d'un lot au moins égal de facilités⁴.

L'un des principaux motifs auxquels ces difficultés s'assimilent chez Lacan, l'*équivoque*, est également emblématique de l'écriture de Mallarmé. On ne s'étonnera pas : leur discours se réclame de manière égale, en essayant d'en accentuer ou dramatiser les symptômes, de la crise de la représentation moderne. Or l'équivoque pourrait constituer l'« expression » idéale de cette crise — si elle ne signifiait justement, au plan rhétorique, la diversification et la multiplication des possibilités d'expression et si, au plan historique et philosophique, elle n'interrogeait la possibilité même de l'expression et du régime d'idéalité dont elle se soutient. On dira que, dans l'enseignement de Lacan, l'équivoque a plus précisément pour fonction de donner voix à l'ambiguïté du langage de l'inconscient (dans la mesure où ce langage ignore la loi de non-contradiction) et que, dans le texte de Mallarmé, elle

⁴ Nous paraphrasons ce qui est à l'origine une question : « Si Lacan nous a apporté de nouvelles "difficultés" n'est-ce pas précisément pour nous avoir débarrassé de tant de "facilités" ? » (Maud Mannoni, « Le malentendu », dans *L'Arc. Lacan*, n° 58, 1974, p. 60).

veut stimuler la « suggestion » de l'imagination. Chez le psychanalyste et chez le poète, de fait, c'est une forme d'« irruption du rêve dans l'étude » (I, 751) qu'elle a pour fonction de préparer, de favoriser ou d'imiter. D'une manière plus fondamentale, toutefois, remarquons que l'équivoque y fait d'abord sens en *révéland* le « peu de réalité » du discours : c'est à travers elle que se dénonce et s'avoue la structure fictionnelle de la vérité ou, pour le dire dans les termes « mallarméens » de Lacan, que scintille la « ligne de fiction⁵ » le long de laquelle se donnent et s'ordonnent, en une chaîne virtuellement infinie, les signifiants de la vérité.

Ce discours de peu de réalité — qui est équivoque par constitution et non seulement par accident, bien que ce soit encore par les accidents de sens que l'écrivain provoque dans son texte que se remarque le mieux ce fait — peut être rapproché de la forme du *simulacre*, forme ancienne qui *se délivre* de l'écrit moderne au même moment et sous le même mode que le signe / cygne mallarméen « *se délivre* » du devoir d'épouser l'idée ou l'idéal (I, 36). Au-delà de son acception étroite de copie de copie, le simulacre désigne l'élément ontologiquement et conceptuellement problématique du fantasme en tant que l'univers représentationnel de la non-différence. On est en présence du simulacre — ou, pour mieux dire, on est *dans* le régime du simulacre — lorsque les fondements métaphysiques sur lesquels repose l'ordre de la *mimésis* sont ébranlés ou sapés, lorsqu'il n'est plus possible, par suite, de distinguer l'essentiel de l'apparent, le vrai du faux, l'authentique de l'inauthentique, etc. C'est alors que, la fonction représentationnelle de différenciation ontologique et conceptuelle n'étant plus opératoire, la réalité se confond à l'univers feuilleté et évanescent, à la fois superficiel et abyssal, des fantasmes, cet univers infondé où, comme l'a bien vu Nietzsche, « derrière chaque caverne une

⁵ Jacques Lacan, *Écrits*, vol. I, *op. cit.*, p. 91.

autre [...] s'ouvre, plus profonde encore, et au-dessous de chaque surface un monde souterrain plus vaste, plus étranger, plus riche, et sous tous les fonds, sous toutes les fondations, un tréfonds plus profond encore⁶». La non-réponse de l'Autre à l'invocation de la Sibylle-Nourrice, dans *l'Ouverture d'« Hérodiade »*, a fourni une représentation radicale d'un tel complexe ou étagement de mondes, si radicale, en fait, que l'origine même de l'énonciation, et avec elle l'ancrage subjectif de la référence du poème, en est venue à se perdre dans l'équivocation générale du discours. La Fiction mallarméenne, telle que nous l'avons définie sous le double angle du symbolique et de l'imaginaire et surtout par rapport au manque du réel, s'impose dans ces conditions comme une dénomination exemplaire du simulacre, au même titre que le poème mallarméen — le poème d'abord mais pas seulement lui, nous pouvons maintenant en juger — offre un « montage » exemplaire de l'économie du simulacre.

Mais c'est par son type d'interprétation indécidable que le texte mallarméen paraît le plus représentatif du simulacre. C'est aussi par là qu'il paraît le moins bien adapté ou le plus difficilement réductible aux principes généraux du modèle classique de l'interprétation, jusqu'à sembler, par certains côtés du moins, incompatible avec eux. Parce qu'il ouvre à une « *region which is, in a phrase of Proust's, "une et pourtant alternative", a region where equipotential worlds converge*⁷ », le texte mallarméen s'apparente en effet à l'univers herméneutique propre au simulacre, dont la « logique » pourrait être comparée à un « syllogisme disjonctif⁸ ». Il est typique de ce texte de poser une alternative impossible, telle à empêcher l'interprète d'affirmer ou de réfuter avec certitude, sur la base de données

⁶ Friedrich Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, dans *Œuvres*, t. II, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 728.

⁷ Malcolm Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978, p. 47.

⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens. op. cit.*, p. 384.

factuelles convergentes, ce qu'il « veut dire ». Pour une bonne part, la difficulté qu'il présente est attribuable à cette impossibilité, par laquelle il semble nous mettre au défi de déterminer ce qui serait normalement, s'il répondait d'une manière plus conforme aux attentes qui constituent notre horizon herméneutique, *son sens*. Encore serait-il commode si nous pouvions toujours et en toute rigueur lui accorder *plusieurs* sens, mais, dans les cas du moins où il se révèle équivoque, où il révèle l'équivocité de la Fiction, il paraît ne laisser prise qu'à des *hypothèses*, options interprétatives affectées d'un coefficient de virtualité trop élevé, frappées d'un doute trop tenace, pour être érigées en thèses. Dans le même temps qu'elle y induit, une œuvre à vocation métapoétique comme *Un coup de Dés...* remarque admirablement bien ce régime herméneutique : l'avènement de la parole dans l'univers du poème, et donc dans le champ de l'interprétation, s'y découvre comme un « événement accompli en vue de tout résultat nul » (I, 384-385) ; il s'« accomplit » peut-être, mais de telle manière à ne rien signifier distinctement et singulièrement, avec l'apparente intention de signifier la « neutralité identique du gouffre » (I, 383) où le langage relègue le trésor de la vérité qu'il aura fait miroiter. Les éléments textuels dont se nourrit l'interprétation s'y détachent plus ou moins librement les uns des autres et y valent comme autant de « vierge[s] indice[s] » (I, 377) qui contribuent beaucoup plus à maintenir la question du sens dans le suspens et la neutralité de l'indécidable, dans le « comme si » (I, 376-377) de l'hypothèse (« tout se passe, par raccourci, en hypothèse » [I, 391]), qu'à la dénouer vers la fin désirée d'un scénario uni- ou plurivoque. En quoi, si la Fiction est un « Glorieux Mensonge » (I, 696), son interprétation équivaut symétriquement, pour reprendre une expression d'*Igitur*, au « mensonge exploré de l'infini » (I, 486). Et si le texte mallarméen interprète le

monde de façon hypothétique, ses commentateurs sont amenés à leur tour à l'interpréter de la même manière⁹.

On peut s'aviser de l'effet équivoquant ou virtualisant de la poétique mallarméenne en considérant un cas plus particulier, et propre à poser la question, éminemment herméneutique, du rapport du particulier à l'universel, de la partie au tout, du détail à l'ensemble. Soit l'énigmatique « cela » qu'on trouve au premier vers du premier tercet d'*À la nue accablante tue* :

Que sépulcral naufrage (tu
Le sais, écume, mais y baves)
Suprême une entre les épaves
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que furibond faute
De quelque perdition haute
Tout l'abîme vain éployé (l, 44)

À quoi renvoie « cela » ? Doit-on y lire un pronom démonstratif ou la troisième personne du singulier du passé simple du verbe « celer » ? Les critiques divergent d'opinion sur ce point, ce qui suffit, à soi seul, à tenir leurs interprétations dans l'hypothétique. Là encore, il est impossible de trancher catégoriquement en faveur de l'une ou de l'autre option de lecture pour résoudre ou *dissoudre* (on est de nouveau dans l'élément aqueux des « si-rènes » ou « si-reines ») le « problème » de l'interprétation ; là encore, on est reconduit dans le régime épistémologique du simulacre. L'équivoque a ceci de déterminant, en l'occurrence, qu'elle est non seulement le fait de la juxtaposition et de la dialectisation de ces deux options également acceptables, mais en plus de leur possible imbrication en une tierce catégorie de représentation ou de semblance, qui édulcore la différence même sur laquelle repose leur opposition : en effet, le dédoublement de « cela » en pronom et

⁹ Éric Benoit, « Le monde virtuel des *Poésies* de Mallarmé : une poétique de la "fiction" », dans *Romantisme. Les Poésies de Stéphane Mallarmé. « Une rose dans les ténèbres »*, op. cit., p. 169.

en verbe suggère l'idée en apparence antithétique d'une mise en évidence (de ce qui est *démontré* par le démonstratif) et d'une mise au secret (de ce qui est « *celé* »), *comme si* « cela » signifiait ce qui *se démontre en se celant* ou, à l'inverse, ce qui *se cèle en se montrant ou démontrant*. *Comme si*, dans le « tiers aspect fusible » (II, 210) de la nouvelle image qui se compose ainsi virtuellement, « cela » « révélait » la logique même de l'*aletheia* moderne du langage et de l'être — de l'être comme langage — sous le signe ambigu de laquelle nous avons placé notre caractérisation du texte mallarméen¹⁰.

Cette interprétation, nous semble-t-il, est plus que recevable : elle rend justice à la subtilité de la mécanique spéculative de Mallarmé. Après tout, nous avons analysé suffisamment d'« incongruités » du texte mallarméen pour pouvoir affirmer qu'il aiguille en général la lecture dans un sens philosophique et métapoétique (vers les enjeux les plus fondamentaux, donc) en la faisant trébucher sur quelque détail qu'on croirait d'emblée insignifiant. Son sens le plus abstrait s'indique en quelque sorte de manière très concrète. Ainsi pensons-nous avoir rendu quelque peu de la monnaie de la pièce que *Salut* nous offrait — pièce sonnante ou dissonante, en tout cas trébuchante ! — en nous penchant sur la « simple » irrégularité de versification que pose le « divers / Amis ». En prenant cet exemple à témoin, un parmi tant d'autres, on pourrait dire, selon une formule paradoxale propre à résumer l'originalité provocatrice du texte mallarméen, que les *écueils* grammaticaux y *balisent* la réflexion métapoétique, de même que les *apories* sémantiques y font *déboucher* sur la réflexion herméneutique.

¹⁰ Notons qu'un autre problématique « cela », celui qu'on trouve au dixième vers de *Petit air II* (« Cela dans le doute expire » [I, 35]), semble rapprocher à son tour le motif du celer / déceler de la dimension interprétative du doute. Sur cette difficulté, cf. Antoine Compagnon, « Apories mallarméennes », dans *Stéphane Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, *op. cit.*, p. 97-98.

Le « cela » du sonnet mallarméen représente admirablement bien, pour le dire avec le Lacan de la dernière période, le *réel* sur lequel échoue l'interprétation (et qui « révèle » par là même, en situation analytique ou dans la vie courante, l'inconscient en tant que trou, coupure, manque¹¹). On s'y heurte comme sur une *chose* qui excède le langage ou échappe à son ordre, comme sur quelque chose d'*insignifiable* : cela vaut pour l'envers ou le noyau brut du sens, ou bien pour cette « nature » silencieuse sur laquelle, comme Mallarmé le rappelle sur un ton d'autodérision, on « bute avec un sourire » (II, 208), à l'image du navire qui, dans *À la nue accablante tue*, semble avoir frappé le fond rocheux qu'est la « basse de basalte et de laves » (I, 44). L'investissement spéculatif du texte mallarméen, le déroulement du voile théorique, l'« ex-plication » critique en somme, s'amorce expressément à ce point de choc avec la lettre, au moment même où il devient impossible de la transiger *entièrement* contre du sens, du signifié, de l'esprit.

Du moins l'interprétation *devrait-elle* s'amorcer ainsi. Le problème, chez la critique, est qu'on reste généralement très réticent — comme le faisait remarquer le jeune, et très mallarméen, auteur de *Paludes* — à affirmer « plus que CELA », c'est-à-dire à laisser carrière à la « part d'inconscient » ou à la « part de Dieu¹² » qu'est le contre-investissement imaginaire du lecteur, son contre-don interprétatif. Il est d'ailleurs symptomatique de cette réticence qu'aucun commentateur d'*À la nue accablante tue* n'ait soulevé, ou *voulu* soulever, la tierce option que nous venons de proposer. « Comment “cela”, ce “presque rien”, pourrait-il impliquer ou catalyser des conséquences aussi graves et générales au plan philosophique ? » semble-t-on se demander, dubitatif. Or, dans un sonnet qui évoque *en miniature* le drame d'*Un coup*

¹¹ Cf. Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 2001, p. 571.

¹² André Gide, *Paludes*, *op. cit.*, non paginé (épigraphe).

de Dés¹³..., en plus de remettre *en abyme* le motif de la noyade de *Salut*, « cela » semble avoir précisément pour fonction d'attirer notre attention, comme pour modifier et renouveler notre regard de lecteur, sur le statut et l'importance que recouvre traditionnellement le *détail* dans la problématique générale de la compréhension.

On sait que le détail, par là même où il semble indésirable, se retrouve au cœur de cette problématique : la « justesse de la compréhension », comme l'écrit Gadamer, « a toujours pour critère l'accord de tous les détails avec le tout. Si cette concordance fait défaut, c'est que la compréhension échoue¹⁴ ». Le philosophe explicite et endosse ici le principe élémentaire de la conception traditionnelle de la compréhension : la *cohérence*. L'attitude classique du critique littéraire est tout à fait similaire, sur ce point, à celle de l'historien de l'art que Daniel Arasse décrit et critique en ces termes : « L'historien est un peu comme le pompier du détail. Un détail est choquant, il faut l'éteindre, venir l'expliquer pour que tout soit à nouveau lisse. La fonction du détail est de nous appeler, de faire écart, de faire anomalie. L'histoire iconographique tend à penser que tous les détails sont normaux¹⁵ ». Ainsi en va-t-il de l'histoire littéraire. Si on ne peut remettre en question la validité et la pertinence générales de cette « tendance » herméneutique à la cohérence, on doit en revanche se demander si certains textes, comme Arasse le suggère à propos de certaines œuvres picturales (sans d'ailleurs avoir besoin de puiser ses exemples dans la galerie de la modernité), n'y échappent pas. Se peut-il que certains écrits présentent des détails qui tiennent en « échec » la totalisation de la compréhension, comme dirait Gadamer, en faisant « écart » ou « anomalie », comme dirait Arasse ? Les textes mallarméens, mieux et plus que n'importe quels autres, invitent à le

¹³ Bertrand Marchal (I, 1205).

¹⁴ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 313.

¹⁵ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, *op. cit.*, p. 290-291.

penser. Non pas en ce qu'ils impliqueraient le « postulat d'incompréhensibilité¹⁶» cher aux tenants de l'herméneutique (c'est-à-dire la sorte d'au-delà indicible du texte transcendant la finitude historique de ses appropriations), mais plutôt en ce qu'ils cherchent à remarquer le défaut structurel et ontologique qui fait de l'univers de la représentation une Fiction de langage, la Fiction du langage. Si le verbe « échouer » semble y répondre à un autre verbe intransitif d'importance, « naviguer », c'est peut-être justement parce que ces textes visent à signifier, à travers leurs divers écueils et caps de langage, qu'une part d'in-compréhension, et partant de contingence, est non seulement pragmatiquement envisageable, mais structurellement constitutive de l'aventure poétique et de la traversée sémiotique en général. L'intelligence lucide de cette aventure ou traversée nous conduit en dernière instance, en même temps qu'elle nous appelle d'entrée de jeu (nous n'échappons pas pour autant à la circularité herméneutique), à faire *epochè* — à la manière du Descartes du *Discours* — des opinions héritées de la tradition la plus ancienne. Ce qu'on y gagne en lucidité, comme le note Malcolm Bowie, on l'y perd en certitude :

In disappointing many of our familiar notions of coherence and intelligibility, these texts [de Mallarmé] invite us into a world of uncertainty and speculation comparable to that in which the poet's own metaphysical enquiries take place. [...] My main contention will be that the speculative states of mind into which Mallarmé's poetic textures cast us provide one singularly rich and emotionally charged context in which to take his philosophical uncertainties seriously, and that our most important collaboration with the poet begins when we agree ourselves to be uncertain¹⁷.

Ce qui fait raccroc dans la trame, accroche la lecture et suspend du coup le lecteur au fil ténu de l'hypothèse, bref ce qui ouvre à ce « monde d'incertitude et de spéculation » qu'est la Fiction, peut être un détail aussi anodin en apparence que « cela ». La relève ou la subsomption dialectique du sens peut être ici compromise

¹⁶ Nous empruntons cette expression à Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 11.

¹⁷ Malcolm Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, op. cit., p. X.

par un élément comparable, en son rapport à la totalité idéale du texte, à un grain de sable dans les rouages d'une machine. Il y a souvent chez Mallarmé une nette disproportion entre les moyens textuels déployés en vue du démontage critique de la Fiction (qui peut s'opérer à l'initiative d'un jeu de mots, d'une anagramme, d'un rapprochement homophonique, d'une graphie ou d'une ponctuation irrégulière, etc.) et les conséquences philosophiques entraînées par ce démontage (qui concerne et déplace des catégories de pensée aussi générales que l'être et le néant, l'essence et l'apparence, la réalité et l'idéal, etc.). Dans ce contexte, une vérité tout à la fois métaphysique, esthétique et cosmologique comme « l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en l'alphabet de la Nuit » (II, 170) trouvera à se « révéler », dans tel poème, par le truchement de quelque équivocation sur un mot ou un groupe de mots. Tout, ici, est affaire de langage, d'habileté à manier le symbole et à exploiter ses ressources subtiles de mystification. La réalité présumée du sujet écrivain, grosse de tout ce que la structure narcissique de l'imaginaire l'investit, n'échappe pas même à cette subversion par le menu : si elle contrefait la voix fantasmatique de l'Autre, nous aurons ainsi constaté que la « disparition élocutoire du poète » signale en même temps et en sous-main le lieu, symbolique, où s'accomplit la mimique littérale¹⁸. Mimique littérale, c'est-à-dire grimace de la lettre, par la lettre, à laquelle ramène exemplairement le cygne, symbole de la modestie et de l'élégance de la poétique mallarméenne de l'effacement en lequel se lit le « Cygne » (I, 37), la signature du sujet en tant qu'effacé, en tant que « fantôme » (I, 37), la signature de celui qui ne chante que pour mourir et ne meurt que pour chanter — eh bien, qu'on ébouriffe quelque peu ce signe-là, qu'on permute quelques-unes de ses belles lettres, et il en vient, de fait, comme un *singe*, à se

¹⁸ Daniel Oster, *La Gloire*, op. cit., p. 33.

mimiquer et nous mimiquer... Que le jeu de la lettre recouvre une telle puissance spéculative, cela non seulement légitime, mais oblige, dans une certaine mesure, le discours critique à convoquer des notions métaphysiques et des concepts philosophiques qui peuvent apparaître par ailleurs étrangers ou inappropriés à l'étude des œuvres littéraires, à plus forte raison poétiques. De plus, cela ne rend que plus impérieux le devoir où l'on est de lire le texte mallarméen *de près* (et, sur l'axe diachronique, sans doute cela signale-t-il aussi l'intérêt d'inscrire cette lecture dans ce que Daniel Arasse propose de concevoir, par référence encore aux arts picturaux, comme une « histoire rapprochée », faisant pendant et complément à la traditionnelle « histoire de loin¹⁹ »).

Valoriser le détail du texte, comme nous l'avons fait et croyons à la lumière de cette expérience qu'il est judicieux de faire, ne signifie pas contredire le primat que Mallarmé, comme on sait, accorde à la syntaxe, en y voyant la « garantie » à l'« intelligibilité » (II, 232-233) : d'une part, parce que la syntaxe est tout autant une structure de rassemblement syntagmatique qu'un mode de découpage ou de segmentation par rapport aux unités textuelles supérieures à elle (le paragraphe, la strophe, le chapitre, etc.) et, d'autre part, parce que ce qui est ainsi segmenté ou découpé, c'est-à-dire, au sens strict de l'étymologie, le détail, continue évidemment à participer à l'ensemble dont il est issu. Ainsi, l'écriture de Mallarmé peut obéir de manière plus ou moins systématique à une poétique du « *logion* » sans pour autant être décousue ; elle peut s'offrir à de nombreux « vols » et « prélèvements » critiques sans pour autant sacrifier les conditions de lisibilité qui lui sont propres, celles que dévoile la prise en compte plus générale de son contexte. En ce sens, Henri Meschonnic a parfaitement raison de déplorer le fait, paradoxal, que les

¹⁹ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, op. cit., p. 291.

postmallarméens ne sont pas, ou pas assez, des « syntaxiers²⁰ ». Mais sous réserve, bien sûr, de préciser que l'attention à la syntaxe, si elle permet en effet de se sauver du fétichisme occidental pour le mot, ne doit pas conduire à une nouvelle fixation moniste, qui prendrait la phrase ou quelque autre unité supérieure de sens pour objet.

Pour parler le langage d'une certaine critique qui n'en finit pas de pester et qui, sous ses airs de piété herméneutique, manifeste un esprit autrement plus violent et totalitaire que celui qu'elle attribue à ses adversaires, on pourrait dire que le « mal » qui guette l'interprétation du texte mallarméen réside moins dans la prétendue « prolifération » des lectures poéticiennes « du[es] à la méconnaissance profonde des intentions de Mallarmé²¹ » (notons que Max Müller, à propos de l'évolution du mythe, ne disait pas autre chose du langage) que dans les restrictions interprétatives qu'on impose à ce texte comme s'il y allait de n'importe quel autre texte — par exemple, mais l'exemple n'est pas gratuit, le texte biblique. On se trompe de registre ou de régime d'interprétation si on croit faire, ou faire seulement, de l'exégèse mallarméenne. On se méprend, sinon sur les « intentions de Mallarmé », du moins sur sa poétique, suivant laquelle, comme nous avons pu nous en rendre compte, ça brille en se constellant, ça signifie « flagramment » (II, 230), c'est-à-dire à la faveur d'un dispositif rhétorique reposant sur une certaine mobilité de la lettre, *grammè*, qu'il faut souvent, pour en libérer la « perpétuité chatoyante » (II, 151), agiter et faire virevolter quelque peu, à la manière d'un brandon brûlant, *flagrans*, dont on voudrait attiser la flamme...

²⁰ Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1973, p. 398.

²¹ Gordon Millan, « Cent ans de critique mallarméenne : bilan et perspectives », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, op. cit., p. 373.

C'est peu dire que cette poétique est moderne au-delà de tout ce qu'on peut imaginer²². En vérité, il faut reconnaître qu'elle fait exception, qu'elle *échoit* dans l'espace de la modernité comme un *cas à part*, comme une *chance* qu'il appartient au lecteur de saisir. Une chance de quoi, au juste ? Pour l'essentiel, cette poétique offre *une chance de céder au hasard*, ou à ce « *hasard* » que Mallarmé épelle d'une manière particulière, à l'anglaise, comme s'il voulait par cette graphie insister sur ce que le mot désigne dans sa pratique d'écriture : à savoir, précisément, l'étrangeté de ce qui, comme un *coup de dés*, tombe dans le champ de l'interprétation mais au-delà de toute prévision et de tout horizon de lecture, au-delà de toute probabilité et de tout vraisemblable, donc de manière *anormale* et, à quelque degré, *choquante, provocatrice*. Rares sont les poétiques qui, comme celle de Mallarmé, savent laisser place au hasard et, avec lui, au doute et à l'incertitude qui se révèlent être tout autant la vérité que l'absence de vérité de la Fiction. Que le texte mallarméen sache ainsi laisser place au hasard ne signifie évidemment pas qu'il soit lui-même le produit de la contingence (nul n'est plus construit, mieux « monté » et boulonné, que lui — c'est un fait incontestable). Ménager cette place, en découpant ou figurant tel détail, en prélevant ou modifiant tel morceau de discours, bref en préparant d'une façon ou d'une autre l'écrit afin de mettre en question la lecture et le lecteur, afin de changer la compréhension ordinaire, changement en lequel semble bien ici résider le critère de la compréhension authentique²³ —, tout « cela » demande du travail et de l'adresse, même si tout « cela » peut parfois donner l'impression de la gratuité et de l'insignifiance. L'aménagement de la place que le poète destine à l'occurrence de l'imprévu et de l'inouï, à l'avènement de l'« *autre chose* » de la raison et de

²² Mary Ann Caws, « Mallarmé's Progeny », dans *Mallarmé in the Twentieth Century*, Robert Greer Cohn (éd.), Londres, Associated University Presses, 1998, p. 86.

²³ Édouard Gaède, « Le problème du langage chez Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1968, p. 49.

l'imagination commune, requiert de sa part beaucoup d'application. Tout son effort poétique semble même viser à pratiquer, dans le voile de son texte, les découpes, les plis et les raccrocs de toutes sortes par où cette rencontre avec le manque et le réel, avec la « vérité » de la Fiction, *risque* de se produire de la manière la plus ambiguë possible, telle à susciter, en somme, mystère et jouissance.

L'exemple témoignant le mieux de cette détermination toute mallarméenne à surprendre le lecteur et à déjouer ses attentes est sans conteste le célèbre « *ptyx* » du sonnet en « -yx ». De toute la bibeloterie du poète, il est le spécimen le plus inusité. On sait depuis longtemps qu'il est un emblème ou un détail très représentatif de la Fiction : n'étant attesté dans aucune langue, du moins sous la forme grammaticale sous laquelle il se présente chez Mallarmé, il vaut pour une invention verbale, qui est propre, comme telle, à réfléchir ou remarquer l'ordre autonome du langage. S'il est en décalage avec le référent réel, il n'est cependant pas sans rapport avec lui, ce qui lui permet justement de faciliter l'expression de la « part divine » de la lecture : de la conque à la tablette destinée à l'écriture, en passant par le miroir et le sein, cet énigmatique « *ptyx* » effleure en effet, par rapprochement étymologique et thématique, une série de réalités, celles que les lecteurs du sonnet en « -yx », moyennant peu ou prou d'imagination, auront successivement « élevées », en saisissant la *chance* que leur offrait le poème, au rang hypothétique des « notions pures » (II, 213²⁴). Ce que le « *ptyx* » a l'intérêt d'illustrer, dans le présent contexte, c'est le soin avec lequel Mallarmé cherche le mot rare, le détail insolite, avec l'intention manifeste de susciter la participation et la création interprétative. Une lettre le confirme, où Mallarmé demande à son ami Lefébure : « [...] concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot *ptyx*, on m'assure qu'il n'existe dans aucune

²⁴ Pour un compte rendu des significations et des enjeux liés à ce mot, cf. Éric Benoit, *Les Poésies de Mallarmé, op. cit.*, p. 102-105.

langue, ce que je préférais [*sic*] de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime²⁵». Même un commentateur aussi prudent et peu porté à la spéculation que Paul Bénichou ne peut s'empêcher d'observer que le poète « a tout fait pour qu'on s'interroge là-dessus » et de relever un effet important de cette savante préméditation poétique : « dans la légende mallarméenne a couru et court encore une rumeur selon laquelle il a employé, pour la rime, un vocable inventé par lui²⁶».

Le cas du « *ptyx* » démontre clairement que les détails, certains détails du texte mallarméen, répondent à un désir très « concerté » de susciter l'imagination de ses interprètes. Du coup, il démontre le paradoxe où se signe, selon nous, un aspect déterminant de la poétique mallarméenne : par là même où elle cherche à *donner la chance* à l'événement de la lecture et donc, à l'inverse, à réfléchir la limite intentionnelle de l'« acte » d'écriture, cette poétique apparaît elle-même très déterminée et déterminante. Donner, fût-ce pour affranchir (les existentialistes, dans la foulée de Nietzsche, ont fait leur miel de ce paradoxe), comporte nécessairement une part d'intentionnalité et, forcément, comme certains critiques de Mallarmé n'ont pas manqué de le souligner, une part d'autorité²⁷. Dans le modèle conceptuel du jeu, la *mise* désigne cette part d'intentionnalité et d'autorité — la part de l'*auctor*. Elle est l'*acte* nécessaire pour qu'il y ait événement, rencontre, hasard. La poétique mallarméenne doit être envisagée dans cette perspective : elle s'organise en quelque sorte comme une mise, pour instiguer le jeu poétique sur le langage. Le procédé de la suggestion, qui *vis*e à céder l'« initiative aux mots » (II, 211), est l'acte de donation qui permet de se faire rencontrer et multiplier librement les signifiants et de les nouer

²⁵ Mallarmé, cité par Éric Benoit, dans *Les Poésies de Mallarmé, op. cit.*, p. 102.

²⁶ Paul Bénichou, cité par Christian Do, dans *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé, op. cit.*, p. 131.

²⁷ Cf. Daniel Oster, *La Gloire, op. cit.*, p. 35-36.

en de nouveaux réseaux de sens et de signifiante, dans l'espace commun de la langue où quelque chose de l'auteur communique avec quelque chose du lecteur, sans qu'on puisse départager avec exactitude ce qui vient plus spécifiquement de l'un ou de l'autre. Il y a encore, et il y aura toujours, dans l'écriture, quelqu'un pour tenir et diriger la plume, même s'il y a « plus que CELA » et même si, pour cette raison, ce quelqu'un ne peut plus être confondu avec le sujet de la maîtrise, petit dieu tout à fait conscient de ses actes et tout à fait prescient des infinis prolongements de ses intentions (si quelque divinité doit être invoquée, c'est encore avec Gide que nous la placerons du côté du lecteur — du nombre virtuellement illimitable des lecteurs). Il n'est pas inutile de rappeler cette lapalissade, car tout ce qui s'est dit autour de la déclaration de la « mort de l'auteur », tant par les promoteurs que par les pourfendeurs de la pensée dont elle est devenue le porte-étendard, a engendré des représentations par moments vraiment aberrantes. En l'occurrence, ce quelqu'un qui tient et dirige la plume, l'artificier ou le « (dé)monteur » mallarméen, a la particularité de se signaler tout juste assez dans son texte pour *donner la mise*. On dira donc, en y voyant un élément fondamental à sa description, que son geste d'écriture vaut pour un *cas de figure de la Fiction*, qu'il veut exemplifier, donc universaliser, le singulier, ce qui fait la singularité de la compréhension. On pourrait encore axiomatiser la logique à laquelle semble répondre ce geste d'écriture en affirmant qu'il *veut dire* tout juste assez pour mettre en jeu l'intentionnalité ou, à l'inverse, ce sur quoi il faut davantage insister, pour révéler la part de hasard et de contingence dont est constituée la compréhension. C'est un peu le tapis vert de la table de jeu que déroule Mallarmé en écrivant comme il écrit, lestement ou mystérieusement. C'est un peu un terrain de jeu qu'il circonscrit en suggérant ou en « divagant ». Sous cet angle, son geste d'écriture a bien la portée critique de la

« révélation » sous laquelle nous l'avons par ailleurs cerné : il réfléchit ou donne à réfléchir ce qui, tant d'un point de vue structural qu'historique, reste la part cachée, car à plusieurs égards menaçante, *hasardeuse*, de la compréhension.

Loin de chercher à éviter le paradoxe que dessine ce geste à motif de coup de dés, notre lecture du texte mallarméen en a pris compte et permet, pensons-nous, de mieux en saisir la complexité. C'est bien à un jeu, par exemple, que nous avons référé pour donner sens aux diverses irrégularités qui émaillent la trame des *Dieux antiques*, plutôt que d'y lire une répétition déconcertante de *lapsi calami* et de faire l'hypothèse de l'inconscient — du moins dans les termes, généralement réducteurs, où la psychocritique en propose la formule. Nous avons jugé que, d'une part, ces irrégularités étaient trop nombreuses et manifestaient trop de cohérence entre elles, à l'intérieur du cadre textuel et intertextuel dans lequel venait s'insérer la traduction de Mallarmé, et que, d'autre part, leurs traces réfléchissaient trop fidèlement certaines empreintes caractéristiques du poète pour être imputées à une « logique » inconsciente. La possibilité d'un jeu devait donc être envisagée. Mais, pour autant, nous y avons insisté, aucun jeu ne s'est *imposé*. En fait, ce dont l'analyse des *Dieux antiques* a permis de faire l'expérience, ce n'est pas d'abord d'un jeu, mais *du* jeu, ce que nous avons appelé, en nous tournant vers un poème exemplairement suspensif de Mallarmé, le « Jeu suprême » ou, selon la forme intégrale de l'expression (où l'adjectif peut se rapporter à deux noms), le « doute du Jeu suprême » (I, 42). Ce « Jeu » est apparu être le fait du doute quant à la possibilité même du jeu. La question qui le provoque, avec laquelle il coïncide, n'est pas « vers quoi “cela” fait-il signe ? », mais plutôt « *est-ce que “cela” fait signe ? est-ce que “cela” fait flèche vers quelque chose, est-ce que “cela” trahit une intention, répond à un acte* » ? Le doute que ce « jeu » infuse et d'où il émerge lui-même renvoie donc, en dernière instance,

à l'incertitude *ontologique*, qu'il convient ici d'opposer, pour en exprimer la radicalité, à l'incertitude *ontique* impliquée par tel ou tel jeu, pris au sens courant du terme. Ce doute bouleverse en profondeur notre rapport à la « réalité » ou en bouleverse l'apparence de profondeur, y compris et d'abord notre « propre » « réalité » de sujet : sous son emprise, pourrait-on dire dans la perspective dramatisante de Mallarmé, nous ne nous trouvons ou nous ne retrouvons plus dans le monde, nous nous « trouvons » perdus, incertains de ce qui est et de ce que nous sommes ; nous nous « trouvons », en d'autres mots, *dans* le simulacre, re-tranchés de nous-mêmes et de l'autre par une multitude de projections instables et d'hypothèses invérifiables. En cela, le doute « suprême » de Mallarmé est tout à fait analogue au « doute hyperbolique » auquel Descartes recourt pour déjouer l'argument sceptique : il suggère la vérité fictionnelle du monde, il « révèle » le monde comme Fiction. « *Mundus est fabula* »...

Aucune œuvre ne donne une image aussi prégnante de ce doute « suprême » et du *chaos* représentationnel dans lequel il jette que le roman de Witold Gombrowicz, au titre ironiquement suggestif, *Cosmos*. L'intérêt herméneutique du questionnement qui s'y articule est directement fonction, bien qu'inversement proportionnel à lui, de l'intérêt des « événements » qu'il expose. Car toute l'« intrigue » de ce roman semble concourir à nous demander, dans la foulée de l'enquête paranoïaque du narrateur, si ces « événements » participent bel et bien d'une intrigue et surtout, par extension, si le « monde » dans lequel ils se « produisent » participe bel et bien d'un ordre, bref s'il est, au sens fort du terme, un monde, un *cosmos*. Là non plus, la question ne touche pas tant le « comment » de la signification et de l'être, ni même leur « pourquoi », mais, plus subversivement encore, leur possibilité. Cette question est suscitée par une série d'éléments qui

sortent à peine de l'ordinaire, mais qui en sortent tout de même assez pour instiller le doute quant à leurs éventuels rapports et à leur possible inscription dans un plan d'ensemble (ainsi, comme nous venons de l'évoquer, le « *ptyx* » de Mallarmé s'écarte-t-il tout juste assez de la référence réelle pour sembler à la fois indépendant et proche d'elle, et pour aiguillonner par là le mystère et l'imagination). Présentés successivement au fil de l'histoire, ces éléments bigarrés correspondent, pour l'essentiel, à un morceau de bois pendu à un fil de laine, à un oiseau mort pendu à un fil de fer (tous deux trouvés, comme par hasard, dans la forêt) et, enfin, à une fissure décelée par le narrateur dans la partie du plafond qui surplombe son lit, fissure en laquelle celui-ci croit et ne croit pas tour à tour, c'est là tout son problème, reconnaître la forme d'une flèche. Notons en passant quelques détails de ces présumés « *montages* » ou « *mobiles* » : les deux premiers cas, à travers le motif du fil suspendu à une branche d'arbre, impliquent très nettement l'idée de suspension que nous avons identifiée au régime spéculatif de la Fiction ; le troisième cas, à travers le motif de la fissure, semble quant à lui tout désigné pour poser la question du sens en tant que sens, dans la mesure où la forme de la flèche apparaît re-marquer, transformer en signe, en lui apposant une pointe et, par le fait même, en le dotant d'un *sens*, en le vectorisant, ce qu'on regarde habituellement comme l'indice sémiotique élémentaire, soit le trait unaire. Tout le questionnement du roman, auquel le passage suivant fournit un échantillon très représentatif, pourrait être résumé dans l'alternative (impossible) où sont le narrateur et le lecteur de déterminer si cette fissure relève du simple trait (donc d'une chose non motivée, d'un « accident ») ou de la flèche (donc d'un signe porteur d'intentionnalité) :

[...] cette histoire ne tenait pas debout. Qui aurait eu le goût de plaisanteries si compliquées ? À quelle fin ? Qui pouvait prévoir que nous découvririons cette flèche et lui accorderions un tel intérêt ? Non, ce n'était qu'un hasard, cette concordance, légère du reste, entre le bout de

bois pendu à un fil de laine et le moineau pendu à un fil de fer. D'accord, un bout de bois accroché à un fil, cela ne se voit pas tous les jours... mais après tout, celui-là pouvait pendre pour mille raisons n'ayant rien de commun avec le moineau, nous avons exagéré son importance parce qu'il nous était apparu juste à la fin de nos recherches comme un résultat, en fait ce n'était pas un résultat du tout, c'était simplement un bout de bois pendu à un fil... Donc, un hasard ? Oui... mais une certaine tendance à la symétrie, une sorte de signal confus se laissaient deviner dans cette série d'événements : le moineau pendu — la flèche dans la salle à manger — la flèche dans notre chambre — le bout de bois pendu à un fil — dans tout cela transparaisait l'effort vers une signification, tout comme dans les charades où les lettres commencent à s'arranger ensemble pour essayer de former un mot. Quel mot ? Oui, il semblait bien que tout voulait s'ordonner vers la pensée... vers une certaine pensée... Laquelle ? Quelle pensée ? De qui ? Si c'était une pensée, il fallait qu'il y eût quelqu'un derrière, mais qui ? Qui en aurait eu envie²⁸ ?

On constate que le questionnement hystérisant du narrateur de *Cosmos* n'est pas d'abord symptomatique de ce qu'on pourrait appeler, en reprenant une « thèse » célèbre de Quine et en faisant par là retour aux enjeux méthodologiques des *Dieux antiques*, l'« indétermination radicale de la traduction²⁹ ». À la limite, il serait encore rassurant pour les personnages du roman de pouvoir se questionner sur ce que les deux mobiles trouvés en forêt ou la fissure aperçue au plafond « veulent dire », comme il est somme toute rassurant pour le linguiste de se demander ce que l'indigène « veut dire » quand celui-ci émet le son « Gavagai » en pointant (ou semblant pointer) un lapin³⁰. Mais, voilà, ils ne sont pas même sûrs d'être en face d'objets dotés d'intention, d'être dans l'ordre de la thèse et du thétiq. C'est en cela que le problème auquel nous a confronté l'analyse des *Dieux antiques* est isomorphe à celui que thématise avec brio Gombrowicz : les différentes irrégularités que nous y avons relevées en regard des sources anglaises, irrégularités d'autant plus troublantes qu'elles semblaient en sens inverse communiquer avec certains aspects de la poétique mallarméenne, sont « apparues » elles aussi témoigner d'une « certaine tendance à la symétrie, [d']une sorte de signal confus », si bien, en fait,

²⁸ Witold Gombrowicz, *Cosmos*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 50-51.

²⁹ Willard Van Orman Quine, *Word and Object*, Cambridge, Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, « Studies in Communication », 1960, p. 26-30.

³⁰ *Ibid.*, p. 29.

que nous pourrions dire avec le romancier que « dans tout cela transparissait l'effort vers une signification ».

Si nous avons ordonné ces irrégularités dans un « montage », dans le cadre virtuel d'un « petit mythe » d'auteur ou de traducteur, notamment, c'est que nous avons fait l'hypothèse d'un jeu. Il a fallu décider et, pour décider, *vouloir*. Remarquons que le sujet de la méthode — qui n'est pas seulement, en cela, *que* le sujet de la méthode, comme Descartes le fait lui-même observer³¹ — doit manifester de la volonté pour rompre, au premier moment de sa démarche du moins, avec les idées reçues véhiculées par la sagesse populaire et les connaissances héritées des autorités. Nous avons dû procéder semblablement pour nous déprendre de certains des « préjugés » remis en valeur, ou pleinement légitimés, par Gadamer ; nous avons dû enfreindre un certain vraisemblable herméneutique et aller au-delà de la disposition à la *prudentia* qui guide l'interprétation de manière et en temps *normaux*, c'est-à-dire, très précisément, pour tout texte qui ne procède pas du régime d'*exception* mallarméen. Cependant, la décision que nous avons prise, l'acte de volonté que nous avons posé alors, ne tranche pas « comme rupture franche » (I, 148) l'alternative du *quelque chose ou rien* (de signifiant) ; ils ne nous affranchit pas, comme dirait encore Gombrowicz, de la loi du « *fifty-fifty*³² ». C'est en effet l'intérêt et la difficulté du jeu que nous avons délinéé de ne pas « abolir » le « doute du Jeu suprême » et de donner ainsi à lire, *peut-être*, et à la faveur très précisément de ce « *peut-être* », la « vérité » de la Fiction hors même du cadre légal de la fiction.

Ainsi, un relativement long parcours de pensée et d'analyse aura été nécessaire pour faire retour à une vérité en apparence « toute simple », qui se dérobe dans son apparence de simplicité, dans la semblance sémillante de « *nullifying*

³¹ René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Vrin, « Librairie philosophique », 1946, p. 64.

³² Witold Gombrowicz, *Cosmos*, *op. cit.*, p. 44.

*simplicity*³³» où tant de poèmes mallarméens tiennent en suspens la compréhension — « certain » que l'on est d'y « déterminer une force en un sens, quelconque de divers contrariée, avec l'immunité du résultat nul » (II, 214). Ce retour critique, pris en lui-même, c'est-à-dire dans sa réalité de processus plutôt que de « finalité », semble tout à fait exemplaire du « savoir » que le poète associe au démontage impie de la Fiction : il ne conduit pas au principe, mais au « re-tranchement » originaire du principe, de même qu'il n'éclaire rien de la lumière dissolvante de la science, mais fait scintiller, dans la *pénombre lucide* de la suggestion (l'antithèse ne saurait être trop forte pour signifier ce qui marque ici la limite de la vision et de la théorie), le contour du manque à partir duquel s'articule l'économie du langage. Autrement dit, un tel retour paraît exemplaire du « savoir » du poète en ce qu'il ne mène pas au signifiant pur et fantasmatique de l'origine — pas plus d'ailleurs qu'à cette « massive nuit » (I, 28) que la pensée vulgaire assimile à l'au-delà impénétrable —, mais au signifiant en tant que vérité partielle du désir, bref à ce « signifiant fermé et caché » (II, 230) que Mallarmé décrit furtivement, obliquement — et pour « cause » ! — comme ce qui, mettant à l'écart et en réserve, aux fins d'un « plus-de-jouir » toujours ultérieur, fait le mystère de la poésie, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de ce qu'on place par convention sous ce nom. De cette « *secret place* », de « cela », de ce qui se cèle ou se scelle et se dérobe par le fait même à toute clef et à toute opération de déverrouillage herméneutique, on ne pourra peut-être jamais déterminer, comme c'est le *cas* dans certains autres textes modernes, ceux de Henry James ou de Raymond Queneau par exemple, si « sa complexité apparente cachait une simplicité profonde³⁴».

³³ Malcolm Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, *op. cit.*, p. 18.

³⁴ Raymond Queneau, cité dans le texte éditorial de *Contes et propos*, Raymond Queneau, Paris, Gallimard, « Folio », 1981, non paginé.

Paradoxalement, le même parcours critique nous aura conduit à faire retour à ce que le texte et le personnage emblématiquement modernes de Mallarmé comporte d'*ancien*. À travers l'analyse du motif de l'oracle, certaines des représentations inspirées de l'imaginaire gréco-romain qu'on a très tôt et le plus souvent associées à ce texte et à ce personnage, celles du mystère et de la mystagogie, ont trouvé un sens qui n'est pas, ou pas seulement ni d'abord, polémique. En l'occurrence, la « désupposition » du savoir de l'Auteur, par un geste d'interprétation « incrédule » et par certains côtés lui-même « impie », se recommandait d'autant plus comme la condition de la bonne lecture³⁵ que le jeu textuel et social de Mallarmé semblait expressément viser à faire énigme, donc à ce qu'on suppose un savoir à l'Auteur. La *passion* pour le secret que Mallarmé témoigne en adoptant cette posture de Sphinx — passion motivée, là comme ailleurs, par la forme et la force singulières de socialisation qu'est le secret, bien plus que par la valeur intrinsèque de ce qu'il y aurait hypothétiquement à cacher³⁶ — nous fournit une raison supplémentaire de rapprocher, dans l'interprétation et la jouissance de son texte, la détermination du lire et le hasard du deviner, rapprochement que suggère d'ailleurs l'auteur des *Mots anglais* (II, 1009). Sans doute est-ce en effet par le biais d'un type moderne de lecture « divinatoire », susceptible de mieux prendre en compte les « idées incidentes³⁷ » (« *Einfälle* ») qui traversent l'esprit de l'interprète et qui dotent le texte de nouvelles virtualités, qu'on peut le mieux répondre à la « mise en jeu » mallarméenne du sens. Le poète nous donne en quelque sorte lui-même une image de cette disposition au texte, et à soi comme participant du texte, lorsqu'il confie à l'un de ses correspondants : « Pour moi c'est dans la peau d'un Monsieur lettré

³⁵ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Encore*, Livre XX, *op. cit.*, p. 87.

³⁶ Georg Simmel, « La société secrète », *loc. cit.*, p. 292.

³⁷ Freud, cité par Catherine Muller, dans *L'Énigme, une passion freudienne*, *op. cit.*, p. 59.

quelconque, je voudrais dire d'une dame, que je me mets chaque fois que j'étudie un volume de vers nouveau³⁸».

Tel serait peut-être, en contexte mallarméen, le modèle du lecteur — ou de la *lectrice* — idéal(e). S'ouvrir au désir et, par là, au « savoir » du désir. C'est à cette vérité, en apparence toute simple, là encore, que nous sommes finalement reconduit. C'est en même temps à elle que la critique semble devoir se rapporter comme à l'horizon véritable du texte mallarméen, ainsi que le suggère, après avoir pris acte des progrès considérables de la recherche documentaire des dernières années, une très grande lectrice, s'il en est, du poète :

[...] la question « Mallarmé » est devenue aujourd'hui un peu moins opaque, tout en se chargeant d'accents plus graves encore : restent-ils quelques histrions à l'écoute du mystère dans les lettres ? des ironistes du Livre capables de tracer par hasard et nécessairement les fractures de l'Être et de son élocution ? d'écrire sa disparition-constellation élocutoire³⁹ ?

³⁸ *Correspondance (1871-1885)*, vol. II, Paris, Gallimard, 1965, p. 274. « Dans la peau d'une dame »... et on ajouterait volontiers dans la peau d'une dame un peu « hystérique », dont le moyen de se poser en énigme pour l'Autre, visée symptomatique de l'hystérique, serait de mimer l'Autre.

³⁹ Julia Kristeva, « Disparition-constellation. Hommage à R. G. Cohn », dans *Romantisme. Les Poésies de Stéphane Mallarmé. « Une rose dans les ténèbres »*, *op. cit.*, p. 161.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Mallarmé

MALLARMÉ, Stéphane, *Divagations (Igitur. Divagations. Un coup de Dés)*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Poésie », 2004.

----, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003.

----, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1998.

----, *Les Dieux antiques de Mallarmé*, Paris, PUF, « Major », 1997.

----, *Vers de circonstance*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1996.

----, *Correspondance complète (1862-1871)*, suivi de *Lettres sur la poésie (1872-1898)*, Paris, Gallimard, « Folio/Classique », 1995.

----, *Poésies*, éd. Pierre Citron, Paris, Imprimerie nationale, « Lettres françaises », 1986.

----, *Correspondance (1886-1889)*, vol. III, Paris, Gallimard, 1969.

----, *Correspondance (1871-1885)*, vol. II, Paris, Gallimard, 1965.

----, *Correspondance (1862-1871)*, vol. I, Paris, Gallimard, 1959.

----, *Œuvres complètes*, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945.

Ouvrages cités consacrés entièrement ou en partie à Mallarmé

ABASTADO, Claude, « Le "Livre" de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme*, n° 44, 1984, p. 65-81.

ANCET, Jacques, « Le chant sous les mots », *Europe*, n° 825-826, janvier-février 1998, p. 33-48.

AUDI, Paul, *La Tentative de Mallarmé*, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1997.

BADIOU, Alain, *Conditions*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1992.

BELLET, Roger, *Stéphane Mallarmé : l'encre et le ciel*, Seyssel, Champ Vallon, « Champ poétique », 1987.

BENOIT, Éric, *De la Crise du sens à la quête du sens : Mallarmé, Bernanos, Jabès*, Paris, Cerf, « Cerf littérature », 2001.

----, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la Poésie et le sens du monde », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 111, 2001, p. 107-120.

----, « Le monde virtuel des *Poésies* de Mallarmé : une poétique de la "fiction" », dans *Romantisme. Les Poésies de Stéphane Mallarmé. « Une rose dans les ténèbres ». Actes du colloque d'agrégation des 22 et 23 janvier 1999*, José-Luis Diaz (éd.), Paris, SEDES, « Société des études romantiques », 1999, p. 163-170.

----, *Les Poésies de Mallarmé*, Paris, Ellipses, « Du mot à l'œuvre », 1998.

----, *Mallarmé et le mystère du « Livre »*, Paris, Champion-Slatkine, 1998.

BERSANI, Leo, *The Death of Stéphane Mallarmé*, Cambridge, Cambridge University Press, « Cambridge Studies in French », 1982.

BESNIER, Patrick, « Aux scoliastes futurs », dans *Romantisme. Les Poésies de Stéphane Mallarmé. « Une rose dans les ténèbres ». Actes du colloque d'agrégation des 22 et 23 janvier 1999*, José-Luis Diaz (éd.), Paris, SEDES, « Société des études romantiques », 1999, p. 107-110.

BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1959.

----, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1955.

BOURDIEU, Pierre, « Le démontage impie de la fiction : l'esthétique négative de Stéphane Mallarmé », dans *Literature, Culture, and Society in the Modern Age*, Edward J. Brown (éd.), Stanford, Department of Slavic Languages and Literature, « Stanford Slavic Studies », 1991.

BOWIE, Malcolm, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

BROWN, Peter, *Mallarmé et l'écriture en mode mineur*, Paris, Lettres modernes Minard, « Situation », 1998.

CAMPION, Pierre, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Paris, PUF, « Philosophies », 1994.

CAWS, Mary Ann, « Mallarmé's Progeny », dans *Mallarmé in the Twentieth Century*, Robert Greer Cohn (éd.), Londres, Associated University Presses, 1998, p. 86-91.

COMPAGNON, Antoine, « Apories mallarméennes », dans *Stéphane Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, André Guyaux (éd.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 95-121.

DAVIS, Gardner, *Mallarmé et le drame solaire. Essai d'exégèse raisonnée*, Paris, José Corti, 1959.

DELÈGUE, Yves, « Mallarmé, le sujet de la poésie », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 101, septembre-octobre 2001, p. 1423-1432.

----, *Mallarmé, le suspens*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1997.

- DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1972.
- DESSONS, Gérard, « Le Mallarmé des Sixties », *Europe*, n° 825-826, janvier-février 1998, p. 64-77.
- « Mallarmé », *Dictionnaire de la littérature française et francophone*, Jacques Demougin (éd.), Paris, Larousse, « Références », 1984, p. 865-870.
- DO, Christian, *Mythe, mythologie et création de Max Müller à Stéphane Mallarmé* (thèse), Queen's University, Kingston (Ontario), 2001.
- DRAGONETTI, Roger, *Un Fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, « Couleur des idées », 1992.
- , *Études sur Mallarmé*, Gent, Romanica Gandensia, 1992.
- DURAND, Pascal, « L'oracle et le messager. Fiction de l'interview chez Mallarmé », article à paraître en 2007.
- , « Auto/biographie. Le dispositif Mallarmé/Verlaine », *Littératures*, n° 44, 2001, p. 97-119.
- , « "La destruction fut ma Béatrice". Mallarmé ou l'implosion poétique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 3, 1999, p. 373-389.
- , *Poésies de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1998.
- , « Le sens "à côté" : *Petit Air I* », dans *Stéphane Mallarmé. Actes du colloque de la Sorbonne du 21 novembre 1998*, André Guyaux (éd.), Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998, p. 175-180.
- , *Crises. Mallarmé via Manet* (De « *The Impressionists and Edouard Manet* » à « *Crise de vers* »), Leuven, Peeters Vrin, « Accent », 1998.
- FINAS, Lucette, *Centrale pureté. Quatre lectures de Mallarmé*, Paris, Belin, « Extrême contemporain », 1999.
- GAËDE, Édouard, « Le problème du langage chez Mallarmé », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1968, p. 45-65.
- GENETTE, Gérard, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, « Poétique », 1976.
- GHIL, René, *Les Dates et les œuvres*, Paris, Crès, 1923.
- GILL, Austin, *Mallarmé's Poem La chevelure vol d'une flamme...*, Glasgow, University of Glasgow, 1971.
- HAMEURY, Jean-Paul, *L'Échec de Mallarmé*, Montréal, Folle Avoine, « Marginalia », 1998.
- JENNY, Laurent, « Mallarmé : musique, espace, pensée », *Po&sie*, n° 85, 1998, p. 115-122.
- KAUFMANN, Vincent, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Minuit, « Critique », 1990.
- , *Le Livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.

KRISTEVA, Julia, « Disparition-constellation. Hommage à R. G. Cohn », dans *Romantisme. Les Poésies de Stéphane Mallarmé. « Une rose dans les ténèbres »*. Actes du colloque d'agrégation des 22 et 23 janvier 1999, José-Luis Diaz (éd.), Paris, SEDES, « Société des études romantiques », 1999, p. 159-161.

-----, *La Révolution du langage poétique. L'Avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1974.

LAUPIN, Patrick, *Stéphane Mallarmé*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 2004.

MARCHAL, Bertrand, « La Musique et les Lettres de Mallarmé, ou le discours inintelligible », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », 1999, p. 279-294.

-----, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988.

MAUCLAIR, Camille, *Mallarmé chez lui*, Paris, Grasset, 1935.

MAULPOIX, Jean-Michel, « Un simple souffle d'éventail », dans *Les Poésies de Stéphane Mallarmé. « Une rose dans les ténèbres »*. Actes du colloque d'agrégation des 22 et 23 janvier 1999, José-Luis Diaz (éd.), Paris, SEDES, « Société des études romantiques », 1999, p. 23-30.

MAURON, Charles, *Mallarmé l'obscur*, Paris, Denoël, 1941.

MICHON, Jacques, *Mallarmé et Les Mots anglais*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978.

MILLAN, Gordon, « Cent ans de critique mallarméenne : bilan et perspectives », dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz (éd.), Paris, Hermann, « Savoir : Lettres », 1999, p. 369-380.

MONDOR, Henri, *Vie de Mallarmé*, t. II, Paris, Gallimard, 1941.

MOUNIN, Georges, *Sept Poètes et le langage*, Paris, Gallimard, « Tel », 1992.

OSTER, Daniel, *La Gloire*, Paris, P.O.L., 1997.

-----, *L'Individu littéraire*, Paris, PUF, « Écriture », 1997.

PIERSSSENS, Michel, *Savoirs à l'œuvre. Essais d'épistémocritique*, Lille, Presses universitaires de Lille, « Problématiques », 1999.

-----, *La Tour de Babil. La Fiction du signe*, Paris, Minuit, « Critique », 1976.

POULET, Georges, *La Distance intérieure. Études sur le temps humain*, t. II, Paris, Plon, 1952.

RABATÉ, Jean-Michel, *The Ghosts of Modernity*, Gainesville, University Press of Florida, « Crosscurrents », 1996.

-----, « "Rien n'aura eu lieu que le lieu" : Mallarmé and Postmodernism », dans *Writing the Future*, David Wood (éd.), Londres et New York, Routledge, « Warwick Studies in Philosophy and Literature », 1990, p. 37-54.

- RANCIÈRE, Jacques, *La Parole muette*, Paris, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998.
- , *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, « Coup double », 1996.
- RENAUD, Pierre, « Mallarmé et le mythe », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1973, p. 48-68.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.
- ROBILLARD, Monic, *Le Désir de la vierge. Hérodiade chez Mallarmé*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire », 1993.
- RUPPLI, Mireille et THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Mallarmé. La Grammaire et le grimoire*, Genève, Droz, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, « Arcades », 1986.
- SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977.
- , *L'Expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Paris, Nizet, 1947.
- SEZNEC, Jean, « Les Dieux antiques de Mallarmé », dans *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New Essays in Honour of Lloyd Austin*, Malcolm Bowie, Alison Fairlie et Alison Finch (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 259-282.
- SOLLERS, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, « Points », 1971.
- TAKEUCHI, Nobuo, « De la notion de divinité chez Mallarmé », dans *Études de langue et littérature françaises*, n° 22, 1973, p. 100-117.

Autres ouvrages cités

- ANDRÉ, Serge, *Que veut une femme ?*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1995.
- ANONYME, « Le clivage du sujet et son identification », *Scilicet*, 2/3, 1970, p. 103-136.
- APULÉE, *Les Métamorphoses*, t. III, éd. Donald Struan Robertson, trad. Paul Vallette, Paris, Les Belles Lettres, « Les Universités de France », 1956.
- ARASSE, Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2004.
- AUGUSTIN, *De Doctrina christiana. Œuvres de saint Augustin*, éd. Isabelle Bochet et Goulven Madec, trad. Madeleine Moreau, Paris, Institut d'études augustiniennes, « Bibliothèque augustinienne », 11/2, 1997.
- , *Confessions*, t. II, éd. et trad. Pierre de Labriolle, Paris, Les Belles Lettres, « Les Universités de France », 1954.

----, *Mélanges doctrinaux. Œuvres de saint Augustin*, vol. 10, éd. et trad. G. Bardy, J.A. Beckaert et J. Boutet, Paris, Desclée de Brouwer, « Bibliothèque augustinienne », 1952.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Gallimard, 1973.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. II, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.

BAUDRILLARD, Jean, *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1984.

----, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, « Débats », 1981.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

(La) Bible, t. I, éd. et trad. Édouard Dhorme, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

BLANCHOT, Maurice, *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 2002.

BORI, Pier Cesare, *L'Interprétation infinie. L'herméneutique chrétienne et ses transformations*, Paris, Cerf, « Passages », 1991.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1998.

----, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, « Liber », 1997.

----, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1994.

BOUVERESSE, Jacques, *Herméneutique et linguistique*, suivi de *Wittgenstein et la philosophie du langage*, Paris, L'Éclat, « Tiré à part », 1991.

BOWIE, Malcolm, *Freud, Proust and Lacan. The Theory as Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

BURKE, Kenneth, *The Rhetoric of Religion. Studies in Logology*, Berkeley, University of California Press, 1970.

CICÉRON, *De l'Orateur*, Livre premier, éd. et trad. Edmond Courbaud, Paris, Les Belles Lettres, « Universités de France », 1950.

CLÉMENT, Bruno, *L'Invention du commentaire. Augustin, Jacques Derrida*, Paris, PUF, « Écriture », 2000.

COFFEN, Béatrice, *Histoire culturelle des pronoms d'adresse. Vers une typologie des systèmes allocutoires dans les langues romanes*, Paris, Champion, « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 2002.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, « Couleur des idées », 1998.

COX, George William, *A Manual of Mythology in the Form of Question and Answer*, Londres, Longmans, Green, and Co, 1867.

DÉCIMO, Marc, *Jean-Pierre Brisset, prince des penseurs, inventeur, grammairien et prophète*, Paris, Les Presses du réel, « L'Écart absolu », 2001.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, « Critique », 1969.

DERRIDA, Jacques, *Genèses, généalogies, genres et le génie. Les secrets de l'archive*, Paris, Galilée, 2003.

----, *Donner la mort*, Paris, Galilée, « Incises », 1999.

----, *Demeure. Maurice Blanchot*, Paris, Galilée, « Incises », 1998.

----, *Politiques de l'amitié* suivi de *L'Oreille de Heidegger*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 1994.

----, *Passions. Essai sur le nom*, Paris, Galilée, « Incises », 1993.

----, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, « Débats », 1983.

----, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, « La philosophie en effet », 1980.

----, « Scribble (pouvoir/écrire) », introduction à *Essai sur les hiéroglyphes des Égyptiens*, William Warburton, éd. Patrick Tort, trad. Léonard des Malpeines, Paris, Aubier Flammarion, « Palimpseste », 1977, p. 5-43.

----, *Marges — de la philosophie*, Paris, Minuit, « Critique », 1972.

DESCARTES, Descartes, *Meditationes de prima philosophia. Méditations métaphysiques*, éd. Geneviève Rodis-Lewis, trad. Albert de Luynes, Paris, Vrin, 1970.

----, *Discours de la méthode*, éd. Étienne Gilson, Paris, Vrin, « Librairie philosophique », 1946.

DESCOMBES, Vincent, *L'Inconscient malgré lui*, Paris, Minuit, « Critique », 1977.

DÉTIENNE, Marcel, *Les Maîtres de vérité dans la Grèce antique*, Paris, Maspero, « Textes à l'appui/Histoire classique », 1973.

DORSON, Richard M., « The Eclipse of Solar Mythology », dans *Myth : a Symposium*, Thomas Albert Sebeok (éd.), Bloomington, Indiana University Press, 1965, p. 15-38.

DROSDOWSKI, Günther (dir.), *Duden Deutsches Universalwörterbuch (A-Z)*, Manheim, Dudenverlag, 1989.

ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1965.

Éloge de l'adresse. Actes du colloque de l'Université d'Artois du 2 et 3 avril 1998, Anne Chamayou (éd.), Arras, Artois Presses Université, « Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois », 2000.

Europe. Wittgenstein, poète des États-Unis, n° 906, octobre 2004.

FÉDIDA, Pierre, *L'Absence*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1978.

FÉVRIER, Carole, « Le double langage de la Sibylle : de l'oracle grec au rituel romain », dans *La Sibylle. Parole et représentation*, Monique Bouquet et Françoise Morzadec (éd.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2004, p. 17-27.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. II, éd. Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, « Tel », 1966.

FREUD, Sigmund, *L'Interprétation des rêves*, éd. Denise Berger, Paris, PUF, 1971.

GADAMER, Hans-Georg, *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, éd. Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, trad. Étienne Sacre, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1996.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987.

GIDE, André, *Paludes*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.

GOLDSCHLÄGER, Alain, « Le contrat de lecture », *Canadian Review of Comparative Literature*, n° 19, 1992, p. 253-262.

GOMBROWICZ, Witold, *Cosmos*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Phénoménologie de l'esprit*, trad. Jean-Pierre Lefebvre, Aubier, Paris, « Bibliothèque philosophique », 1991.

HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin*, trad. Henry Corbin, Paris, Gallimard, « Classiques de la philosophie », 1962.

-----, *Essais et conférences*, trad. Jean Beaufret et André Preau, Paris, Gallimard, « Tel », 1958.

HÉRACLITE, *Fragments*, éd. et trad. Marcel Conche, Paris, PUF, « Épiméthée », 1987.

HORACE, *Œuvres d'Horace*, éd. et trad. Friedrich Dübner, Paris, Victor Lecoffre, 1903.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, « Nouvelle Bibliothèque scientifique », 1964.

JOYCE, James, *Ulysse*, t. I, trad. Auguste Morel, Paris, Gallimard, « Folio », 1957.

-----, *Ulysse*, t. II, trad. Auguste Morel, Paris, Gallimard, « Folio », 1957.

JURANVILLE, Alain, *Lacan et la philosophie*, Paris, PUF, 1984.

KEEFE, Rosanna, SMITH, Peter (éd.), *Vagueness : a Reader*, Cambridge, MIT Press, 1996.

KERMODE, Frank, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, « The Charles Eliot Norton Lectures », 1979.

KIERKEGAARD, Soren, *Crainte et tremblement. Lyrique-dialectique*, Paris, Aubier-Montaigne, « Philosophie de l'esprit », 1946.

FOUCAULT, Michel, *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France. 1981-1982*, Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes Études », 2001.

----, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1969.

KRISTEVA, Julia, « Psychoanalysis and the Polis », dans *Transforming the Hermeneutic Context. From Nietzsche to Nancy*, Gayle L. Ormiston (éd.), New York, State University of New York Press, « Intersections », 1990, p. 89-105.

----, *Polylogue*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1977.

LACAN, Jacques, *Des Noms-du-Père*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 2005.

----, *Le Séminaire. L'Angoisse*, Livre X, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 2004.

----, *Autres écrits*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 2001.

----, *Le Séminaire. L'Envers de la psychanalyse*, Livre XVII, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1991.

----, *Le Séminaire. L'Éthique de la psychanalyse*, Livre VII, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1986.

----, *Le Séminaire. Le Sinthome*, Livre XXIII, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1976, 2005.

----, *Le Séminaire. Encore*, Livre XX, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1975.

----, *Le Séminaire. Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Livre XI, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1973.

----, *Écrits*, vol. II, Paris, Seuil, « Points », 1971.

----, *Écrits*, vol. I, Paris, Seuil, « Points », 1966.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, « Où en étions-nous ? », dans *La Faculté de juger*, Jacques Derrida (éd.), Paris, Minuit, « Critique », 1985, p. 165-193.

---- et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

---- et NANCY, Jean-Luc, *Le Titre de la lettre. Une lecture de Lacan*, Paris, Galilée, « À la lettre », 1973.

LALOU, René, *Histoire de la poésie française*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1963.

(de) LAMARTINE, Alphonse, *Œuvres poétiques*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.

LAUGIER, Sandra, « Le privé, le secret et la voix du langage ordinaire », *Modernités. Dire le secret*, n° 14, 2000, p. 317-347.

LECLAIRE, Serge, *On tue un enfant. Un essai sur le narcissisme primaire et la pulsion de mort*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1975.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, La Haye, Nijhoff, « Phaenomenologica », 1968.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.

LÉVY, Arnaud, « Évaluation étymologique et sémantique du mot "secret" », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, automne 1976, p. 117-129.

LISSE, Michel, *L'Expérience de la lecture. 2. Le glissement*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2001.

LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, t. 4 (Q-Z), Hachette, Paris, 1878.

LYOTARD, Jean-François, *Le Différend*, Paris, Minuit, « Critique », 1983.

MADOU, Jean-Pol, *Démons et simulacres dans l'œuvre de Pierre Klossowski*, Paris, Méridiens Klincksieck, « Connaissance du 20^e siècle », 1987.

MAILHOS, Georges, « Traduire, un avant-dire », dans *Les Tours de Babel. Essais sur la traduction*, Antoine Berman (éd.), Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 231-248

MANNONI, Maud, « Le malentendu », dans *L'Arc. Lacan*, n° 58, 1974, p. 56-61.

MANNONI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil, « Le Champ freudien », 1969.

MARION, Jean-Luc, *Étant donné*, Paris, PUF, « Épiméthée », 1997.

MATVEJEVITCH, Predrag, *Pour une poétique de l'événement. La Poésie de circonstance*, suivi de *L'Engagement et l'événement*, Paris, Union générale d'éditions, « 10/18 », 1979.

MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1960.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, « Le Chemin », 1973.

MICHAUD, Ginette, *Tenir au secret (Derrida, Blanchot)*, Paris, Galilée, « Incises », 2006.

MILLER, Jacques-Alain, « L'Or à gueule de la lituraterre », dans *L'Orgueil de la littérature. Autour de Roger Dragonetti*, Jacques Berchtold et Christopher Lucken (éd.), Genève, Droz, « Recherches et rencontres », 1999, p. 115-126.

----, « Extimité », dans *Lacanian Theory of Discourse : Subject, Structure, and Society*, Mark Bracher (éd.), New York, New York University Press, 1994, p. 121-131.

MILNER, Jean-Claude, *L'Œuvre claire. Lacan, la science, la philosophie*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1995.

Modernités. Dire le secret, Dominique Rabaté (éd.), n° 14, 2000.

- MOUNIN, Georges, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1970.
- MULLER, Catherine, *L'Énigme, une passion freudienne. Le transfert doit être deviné*, Saint-Agne, Érès, « Analyse laïque », 2004.
- MÜLLER, Max, *La Mythologie comparée*, éd. Pierre Brunel, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 2002.
- NANCY, Jean-Luc, *Ego Sum*, Paris, Aubier Flammarion, « La philosophie en effet », 1979.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Œuvres*, t. II, éd. et trad. Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1993.
- ODY, Michel, « À propos de la notion freudienne de représentation-limite », *Revue française de psychanalyse*, n° 63, 1990, p. 1633-1636.
- PARKE, Herbert William, *Sibyls and Sibylline Prophecy in Classical Antiquity*, Londres et New York, Routledge, « Croom Helm Classical Studies », 1988.
- PAVEL, Thomas, *Le Mirage linguistique. Essai sur la modernisation intellectuelle*, Paris, Minuit, « Critique », 1988.
- PONGE, Francis, *Œuvres complètes*, t. I, éd. Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.
- PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1954.
- QUENEAU, Raymond, *Contes et propos*, Paris, Gallimard, « Folio », 1981.
- QUIGNARD, Pascal, *Les Ombres errantes. Dernier royaume*, vol. I, Paris, Gallimard, « Folio », 2002.
- QUINE, Willard Van Orman, *Word and Object*, Cambridge, Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, « Studies in Communication », 1960.
- RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1999.
- RABATÉ, Jean-Michel, *Jacques Lacan. Psychoanalysis and the Subject of Literature*, New York, Palgrave, « Transitions », 2001.
- RENKEN, Arno, *La Représentation de l'étranger. Une réflexion herméneutique sur la notion de traduction*, Lausanne, CTL (Centre de traduction littéraire), 2002.
- RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1975.
- ROBERT, Marthe, *Livre de lectures*, Paris, Grasset, 1977.
- SAVIGNAC, Jean-Paul, *Oracles de Delphes*, Paris, Éditions de la Différence, « Essais », 2002.
- Secret et lien social. Actes du colloque Secret et société*, André Petitat (éd.), Paris, l'Harmattan, « Logiques sociales », 2000.
- SIMMEL, Georg, « La société secrète », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, automne 1976, p. 281-305.

SISSA, Giulia, *Le Corps virginal*, Paris, Vrin, « Études de psychologie et de philosophie », 1987.

SMIRNOFF, Victor N., « Le squelette dans le placard », *Nouvelle Revue de psychanalyse*, n° 14, automne 1976, p. 27-53.

STAROBINSKI, Jean, *Les Mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971.

STRAUSS, Léo, *La Persécution et l'art d'écrire*, trad. Olivier Berrichon-Sedeyn, Paris, Presses Pocket, « Agora », 1989.

VADÉ, Yves, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1990.

VALÉRY, PAUL, *Ego Scriptor et Petits poèmes abstraits*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1992.

-----, *La jeune Parque et Poèmes en prose*, Paul Valéry, Paris, Gallimard, « Poésie », 1974.

-----, *Œuvres*, t. II, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.

-----, *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1958.

-----, *Œuvres*, t. I, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957.

VERLAINE, Paul, *Œuvres en prose complètes*, éd. Jacques Borel, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, *Contes cruels*, Paris, Gallimard, « Folio », 1983.

VIRGILE, *Énéide*, éd. Sylvie Laigneau, trad. Maurice Lefaure et Sylvie Laigneau, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche/Classique », 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, « Idées/Philosophie », 1972.

-----, *The German Text of Ludwig Wittgenstein's Logisch-philosophische Abhandlung*, éd. D.F. Pears et B.F. McGuinness, Londres et New York, Routledge et Kegan Paul, « International Library of Philosophy and Scientific Method », 1971.