

Thèse en vue de l'obtention du grade de docteur d'Aix-Marseille Université

Ecole doctorale 354 (CIELAM)

Spécialité : Littérature française

Kendy Chokeepermal

Titre :

Mallarmé : littérature et philosophie au XX^e siècle

Evanouissement du sujet, évanescence du monde et éventail des concepts

Sous la direction de Vincent Vivès

Membres du jury :

Nathalie Barberger (Professeur de Littérature du XX^e siècle à l'Université Lumière Lyon 2),
Bertrand Marchal (Professeur de Littérature française du XIX^e siècle à l'Université Paris-Sorbonne),

Jean-Maurice Monnoyer (Professeur de Philosophie à l'Université Aix-Marseille),

Thierry Roger (Maître de Conférences en Littérature française du XX^e siècle à l'Université de Rouen),

Vincent Vivès (Professeur de Littérature française des XIX^e-XX^e siècles à l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis).

4 décembre 2015

Remerciements

J'aimerais adresser, en premier lieu, mes remerciements les plus profonds et sincères à mon directeur de thèse, Vincent Vivès, qui m'a soutenu, aidé et conseillé tout au long de cette longue entreprise qu'a été ce troisième cycle d'études. Je remercie également ma famille et mes proches, ainsi que toutes les personnes qui m'ont directement ou indirectement encouragé à continuer et à terminer ce travail, je leur suis vivement reconnaissant.

MOTS-CLES

Mallarmé ; Mort de l'auteur ; Sujet ; *Cogito* ; Hasard ; Philosophie ; Critique ; Littérature.

INTRODUCTION

Il convient de préciser, pour débiter, qu'il sera question d'une certaine réception théorique des écrits de Mallarmé dans cette étude, une réception théorique qui fait appel à un discours philosophique. Héritier autoproclamé, et auditeur assidu des mardis soirs marqués par les réunions littéraires chez Mallarmé, c'est Paul Valéry qui initie un intérêt théorique autour de ce poète qu'il a toujours tant admiré. Cette introduction s'établit très vite comme nouveau sujet à la mode, et s'étend sur au moins trois décennies, Mallarmé devenant ainsi un passe-partout théorique¹. L'intérêt pour Mallarmé, initié par Paul Valéry, prend très vite une dimension scientifique en étroite connexion avec la méthode structuraliste comme schéma d'application épistémologique en linguistique, dans les sciences humaines et en littérature². Nombre des théories littéraires ayant fait florès au XXe siècle finissent par sembler découler de l'écriture critique mallarméenne, ce qui ne manque pas de susciter la tentation de lui prêter, de manière extrapolée, un rôle d'anticipation prophétique. Les écrits critiques de Mallarmé deviennent une nouvelle source théorique. Stéphane Mallarmé apparaît, alors, comme le gardien d'un trésor inépuisable d'outils théoriques auxquels on n'hésite pas à recourir. L'*Auteur* ayant disparu, l'accès à ses textes s'ouvre³ davantage que de son vivant.

¹ Vincent Kaufmann, *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, éditions du Seuil, 2011.

² « Dans la filiation de la pensée et de l'écriture de Paul Valéry qui va devenir la référence littéraire majeure d'une nouvelle esthétique, Jean Rousset reprend l'idée que la forme est féconde en idées : "C'est la structure de l'œuvre qui est inventrice". Jean Rousset inscrit son travail critique à l'écart de tout jugement subjectif de l'œuvre, pour mieux s'attacher à repérer les structures formelles. » François Dosse, *Histoire du structuralisme*, tome I, Editions La Découverte, Paris, 1991, p. 249. Chez Jean Rousset, par exemple, qui fait paraître son ouvrage *Forme et signification* en 1962, où il proclame la littéralité du texte, son autoréférentialisme, contre la méthode traditionnelle de l'histoire littéraire.

³ « Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini ! ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en s'en clamant les auteurs ! En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l'Action. Après, musique et rimes sont jeux, délassements. L'étude de ce passé charme les curieux : plusieurs s'éjouissent à renouveler ces antiquités : - c'est pour eux. L'intelligence universelle a toujours jeté ses idées, naturellement ; les hommes ramassaient une partie de ces fruits du cerveau : on agissait par, on en écrivait des livres : telle allait la marche, l'homme ne se travaillant pas, n'étant pas encore éveillé, ou pas encore dans la plénitude du grand songe. Des fonctionnaires, des écrivains : auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé ! »

Arthur Rimbaud, *ŒUVRES COMPLETES Poésie, prose et correspondance*, Librairie générale française 1999, « Lettre à Paul Demeny, 15 Mai 1871 », p. 242. Mallarmé n'est donc pas le seul à penser à la disparition d'un

Autour des enjeux d'autonomie du langage et de la littérature, Mallarmé devient une référence incontournable pour la critique littéraire du XXe siècle. Autonomie radicale de la littérature chez Jakobson et les formalistes russes ? Mallarmé ! La mort du sujet-auteur chez Blanchot ? Mallarmé ! Autoréflexivité et révolution du langage poétique chez Kristeva ? Mallarmé ! Dissémination dans la déconstruction de Derrida ? Mallarmé ! Le poète devient ainsi le précurseur de toute la mouvance théorique s'étendant des années 1950 aux années 1980, en passant par l'agitation décisive des années 1960. C'est à ce moment-là que Mallarmé commence à apparaître, non plus seulement comme poète, mais également critique avant-gardiste. On lui doit la forme du poème critique. Ainsi se sera installée une aura mallarméenne sur tout le paysage de la réception littéraire en France. Avant lui, la théorie ou la critique ne se faisait que par voie détournée, par discrimination à l'égard de l'écriture poétique considérée comme première⁴. Il inaugure l'étroit rapport entre écriture poétique et écriture critique⁵. *Divagations*, que Barbara Johnson cite comme ouvrage de référence dans *Défigurations du langage poétique*, en est un exemple éloquent. Notre propos est d'exposer quelques unes des élaborations théoriques faites à partir des écrits de Mallarmé, comme un prolongement des *Divagations* critiques du poète lui-même, tout en gardant à l'esprit que ces élaborations n'ont pas le pouvoir de dévoiler la pensée de Mallarmé, raison pour laquelle la première partie contiendra aussi des prises de distance critiques à l'égard de certaines thèses, pour laisser entrevoir ce dont il sera question dans la seconde partie. Les écrits de Mallarmé servent de source d'inspiration heuristique. Nous aurons l'occasion de voir que certaines thèses développées à partir de ces écrits peuvent également servir, à leur tour, à trouver une nouvelle source d'inspiration heuristique dans la lecture des écrits de Mallarmé. Cette étude est donc, premièrement, à la fois une mise en perspective de différents développements théoriques faits autour des écrits de Mallarmé et une prise de distance critique à leur égard, ensuite une proposition de lecture faite à partir de certains de ces développements, parmi

sujet agent pensant et maître du langage. Arthur Rimbaud fit de même, en aliénant ce sujet : «“Je” est un autre ». On retrouve d'ailleurs, chez Rimbaud aussi, l'idée que le « rythme » du langage n'est pas le fait d'un sujet cognitif, et que le moi et l'auteur ne sont pas les *créateurs* de l'œuvre poétique : « Des fonctionnaires, des écrivains : auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé ! », *Ibidem*.

⁴ « Chez Flaubert, la théorie est encore “privée”, elle s'élabore principalement dans sa correspondance. Chez Baudelaire, elle passe notamment par le détour de la critique d'art. Il faut attendre l'anti-référentialisme radical de Mallarmé pour en voir apparaître en France une première version explicite [...] » Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 39.

⁵ *Ibidem*.

lesquels nous pouvons compter les analyses de Blanchot et de Barthes, d'une partie de la *french theory*⁶ – Foucault, Deleuze et Derrida⁷.

Au Mallarmé avant-gardiste, tel qu'il sera admis et compris par Blanchot et par ceux qui s'inscriront dans la filiation de la critique blanchotienne, on confère le rôle de révolutionnaire poétique. Avec lui, le langage de la poésie et de la littérature – le langage poétique – devient l'expression aboutie de l'autonomie la plus radicale, enfin débarrassé de sa servilité représentationnelle. Le langage est enfin affranchi de tout *signifié* déterminé, par un procédé de suspension de toute détermination représentationnelle⁸ – sémantique ou référentielle. Il ne fonctionne plus comme *signe* représentationnel⁹. Pour Mallarmé, la tâche spirituelle de laisser au langage et au texte leur autonomie – tâche la plus « authentique » qui soit à la portée de l'homme – nous revient, à nous lecteurs : rendre le langage à lui-même par une fiction poétique qui ne dévoile rien, qui garde le voile du *mystère* sur le fonctionnement essentiel de la poésie : l'invention des potentialités sémantiques qui sont *suggérées*, et des potentialités référentielles auxquelles le langage poétique fait *allusion*. Nous ne pouvons aller au-delà du mystère poétique. Prétendre dévoiler le centre originaire d'une vérité dans le langage, c'est-à-dire réduire le langage en une unité de représentation, cela nous éloignerait de

⁶ Titre d'un ouvrage de François Cusset : *French Theory – Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux Etats-Unis*, éditions La Découverte, Paris, 2003, 2005.

⁷ Nous nous intéresserons également aux propos de Jean-François Lyotard dans *Discours, Figure*, « Recessus et surréflexion », éditions Klincksieck, 1971, p. 53-72.

⁸ Nous entendons, par *détermination représentationnelle* le choix d'une possibilité sémantique ou référentielle plutôt qu'une autre. Une possibilité représentationnelle déterminée est une possibilité qui a été actualisée en une unité de représentation – un sens ou une référence précis.

⁹ Vincent Kaufmann évoque, dans cette mesure, le terme d'« anti-référentialisme », pour reprendre la définition que Mallarmé donne à la poésie dans une lettre adressée à Léo d'Orfer le 27 Juin 1884 : « l'expression par le langage humain ramené à son rythme essentiel du sens mystérieux des aspects de l'existence [...] ». [Cf. Vincent Kaufmann, *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, *Op.cit.*]

Du structuralisme au poststructuralisme, on est passé de l'auto-référentialisme à l'anti-référentialisme. Roman Jakobson, défendait l'idée d'une intime relation qui prévaut entre la poésie – ou la littérature en générale – et la linguistique :

« Il y a une correspondance étroite, beaucoup plus étroite que ne le pensent les critiques, entre la question de l'expansion des phénomènes linguistiques dans le temps et dans l'espace, et celle de la diffusion spatiale et temporelle des modèles littéraires. » Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale : 1. Les fondations du langage* ; « Chapitre XI – Linguistique et Poétique », les éditions de Minuit, 1963/2003, p. 209 – 248 ; p. 211.

Il pointait aussi du doigt le décalage perçu en poésie, par Mallarmé, entre le sens et le son. La poésie a à faire à une réévaluation du langage, en le vouant à lui-même. C'est parce que l'essence du langage mallarméen est comprise comme étant le langage lui-même, et non pas une référence externe, que les thèses du poète servent de point de confluence aux formalistes et aux structuralistes.

l'authenticité poétique. Les thèses de Roman Jakobson reprennent, à travers la « fonction poétique du langage », le postulat de l'indépendance du langage à l'égard de toute référence. Une autonomie qui transparaît dans divers procédés poétiques, comme la paronomase¹⁰. Elargie, la paronomase s'étend en une communication entre poésie et musique. Mais nous soutiendrons toutefois que le langage poétique de Mallarmé n'est pas « anti-référentiel » au sens où il annulerait toute référence. Il est anté-sémantique et anté-référentiel, dans la mesure où il précède toute détermination à ces deux niveaux, mais il est surtout éphectique, dans la mesure où il suspend toute détermination. La compréhension, dans l'écriture de Mallarmé, d'une autonomie de la littérature qui serait affranchie de toute entrave assujettissante, sera graduellement théorisée par les uns et contrastera avec la figure d'un Mallarmé engagé que d'autres se plairont à imaginer, dont Sartre, pour qui la littérature est foncièrement liée à un sujet agent pratique. C'est dans ce sens que Sartre parle d'« engagement »¹¹.

La mort de l'*Auteur*, qui retentit dans les écrits critiques de Roland Barthes et de Maurice Blanchot, est un des principaux paramètres du changement de paradigme esthétique et épistémologique apporté par la mouvance critique en littérature dans les années 1950 et 1960. C'est même ce processus de démantèlement de la pensée humaniste, et de suppression de la subjectivité consciente ou introspective – d'abord à travers la notion mallarméenne de la « disparition du poète », ensuite celle de la « mort de l'auteur » apparaissant chez Barthes – qui permet de percevoir, dans les années 1960, une unité épistémologique dans la critique, et de réunir Foucault, Derrida et Deleuze. La disparition du sujet cognitif, au sens de l'agent d'une conscience rationnelle et de principe médiateur régissant la relation représentationnelle entre le mot et la chose, entraîne alors la déliquescence de tout système de pensée fondé sur un sujet constituant. Cette mouvance critique est, avant tout, la formalisation d'une rupture avec la méthodologie historiciste classique en matière de critique littéraire : l'*Auteur* ne peut plus être vu comme un éducateur clairvoyant de l'humanité.

Il n'est plus besoin de recourir à sa biographie pour deviner une intention et l'insuffler à son œuvre. Le terme même d'« œuvre » devient obsolète : on parlera bientôt de « texte »

¹⁰ Roman Jakobson, dans *Op.cit.*, cite le relevé que fait Paul Valéry dans le *Corbeau* d'E. A. Poe. Exemple de paronomase : *beast – bust*. *Ibid.* p. 239 – 240.

¹¹ « Si chaque phrase écrite ne résonne pas à tous les niveaux de l'homme et de la société, elle ne signifie rien. La littérature d'une époque, c'est l'époque digérée par sa littérature. » [entretien avec Madeleine Chapsal, 1960]. Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, éditions Gallimard, Paris, 1986.

pour désigner l'objet lentement travaillé¹² qu'est la littérature. Le texte n'est plus porteur d'une vérité transcendante qui demanderait à être dévoilée par des moyens herméneutiques. Il ne révèle plus une parole véridique pour ordonner et constituer un réseau de signification intimement lié à l'*Auteur*. La nouvelle façon de concevoir la littérature se démarque en clamant l'indépendance du texte à l'égard de la conscience subjective et de toute forme de détermination représentationnelle, posant ainsi son autoréflexivité : le système de signes que construit un texte est libéré de toute emprise subjective cognitiviste. Ce qui apparaît dans les thèses de Blanchot est aussi à comprendre en contrepoint de la mainmise de Sartre sur la littérature. C'est pourquoi Blanchot sera perçu comme l'instigateur d'une nouvelle approche littéraire. Pour mieux comprendre l'effervescence de la réception critique suscitée autour de Mallarmé, il convient de donner un condensé contextuel de l'évolution théorique et politique des années où elle a eu lieu, depuis le début du XXe siècle jusqu'aux années 1960 – 1970, où le nom de Mallarmé sera souvent cité.

Il convient de donner un aperçu général de tout ce qui précède la mouvance critique des années 1960-1970 pour mieux comprendre la lecture qu'elle propose des écrits de Mallarmé. L'ambition de la décomposition de la métaphysique occidentale est transmise aux penseurs-théoriciens de ces années-là par la philosophie de Nietzsche. Ils ont aussi été influencés par le structuralisme, et la pensée d'Heidegger. Derrida empruntera à ce dernier le terme de « déconstruction ». L'objectif de cette étude est de dégager les grands traits qui ont permis l'émergence d'une nouvelle pensée, du structuralisme à sa radicalisation, afin de mieux comprendre l'intérêt porté pour les écrits de Mallarmé par Foucault, Deleuze et Derrida, en passant par Blanchot. Les thèses de Nietzsche et de Heidegger entérinent le paradigme de la postmodernité : la sortie ou la fin de l'histoire en tant que mouvement téléologique de progrès rationnel et d'élévation métaphysique d'un certain idéalisme qui trouve son expression la plus haute au siècle des *Lumières* et au XIXe siècle chez Hegel.

Cette rupture entraîne, comme conséquence logique, le décentrement du sujet cognitif, dont la pensée était le noyau du rapport représentationnel que l'homme entretenait avec l'être. On trouve des points d'ancrage de cette tendance de se représenter le monde par une

¹² « Les ci-devant auteurs devenus des scripteurs ou justement des producteurs – ou les derniers à croire à la production – dans un ordre social où les décrochements par rapport à la production au sens strict du terme vont se multiplier avec, en point de mire, l'apothéose contemporaine de la financiarisation de l'économie. Ils croient à la production, au travail (du signifiant), et même parfois au travail bien fait. Leur idole est Flaubert le lent plutôt qu'Aragon le rapide, qui ne laisse pas de brouillons. » Vincent Kaufman, *Op.cit.* p. 211.

construction mentale dans l'idéalisme platonicien et dans le rationalisme cartésien. Kant remet en question le sujet rationaliste qui tend vers la connaissance de l'être. L'idéalisme transcendantal kantien, dans la *Critique de la raison pure*, postule la connaissance limitée du sujet, et inscrit une discontinuité séparant l'être de la pensée. Hegel, quant à lui, inscrit la conscience subjective dans le mouvement collectif de l'histoire marqué par l'uniformité absolue de la progression rationnelle, et cette inscription se formalisera sur le schème d'une correspondance entre une transcendance métaphysique et un réel phénoménal et concret. Ensuite, la critique nietzschéenne vide la notion de sujet de toute substance, en en faisant une simple nécessité grammaticale et formelle et en précipitant l'homme hors de la téléologie historique. Ce faisant, la question de l'être sera abordée différemment. Non plus à travers un rapport intimiste entre la pensée constructive et une référence transcendante, mais à partir d'un point qui échappe à la conscience.

En inscrivant l'être cosmique dans le grand mouvement du devenir, Nietzsche matérialise l'ontologie et surtout éloigne l'être de la catégorisation cognitive. L'être devient alors un inconnu, un inconcevable, un tout irréductible à la représentation. Il prend alors une densité sensible et empirique. Cet éloignement s'opère aussi par le traitement de la langue philosophique. En privilégiant des procédés poétiques comme la métaphore, ou la formulation aphoristique empruntée aux moralistes du XVII^e siècle, Nietzsche transforme le discours philosophique. Il annule, dans le langage, toute prétention objectiviste, et relativise la pensée. Ce faisant, il congédie tout universalisme de la pensée et se débarrasse du *logos* traditionnel. L'« éternel retour » nietzschéen, ainsi qu'étudié dans le *Nietzsche et la philosophie*¹³ de Deleuze, introduit de plus les notions de « répétition » et de « discontinuité » dans l'histoire, qui compromettent l'idée d'une finalité. Heidegger tente de poursuivre le travail de Nietzsche. Chez lui aussi, la question de l'être dépassera l'homme¹⁴. Plus précisément, cependant, comme le pense Heidegger, la question antique de l'être s'est égarée, au fil de l'histoire de l'humanité, dans la question de l'étant, tout le projet réside alors dans une quête et une tentative métaphysiques de retrouver et de restituer le « logos perdu »¹⁵. Et son travail sur la

¹³ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, 1962, « Existence et innocence », p. 26-29.

¹⁴ « Partout l'homme, exilé de la vérité de l'Être, tourne en rond autour de lui-même comme *animal rationale*. » Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, éditions Aubier, 1946, 1983, p. 107.

¹⁵ François Dosse, *histoire du structuralisme, Tome I : Le champ du signe 1945 – 1966*, Éditions La Découverte, Paris, 1991, p. 448.

langue s'inscrit dans cette finalité, s'écartant ainsi des positions nietzschéennes, nettement plus radicales.

Les travaux de Mallarmé apparaissent au milieu de toute cette ébullition, dans une certaine résonance théorique autour de tournants poético-esthétiques opérés par des notions telles que la disparition du poète, l'autonomie de la littérature et la suspension de la détermination représentationnelle – soit la *dissémination* derridienne en tant qu'impossibilité de fixation d'un sens unique. Avant que Paul Valéry ne décide d'introduire Mallarmé au Collège de France de manière posthume¹⁶, la pensée de ce dernier avait déjà commencé à retentir indirectement au sein du structuralisme, dont les représentants se réclament de Saussure¹⁷. Pour Valéry comme pour Mallarmé, la poésie et la critique sont intimement liées. La notion saussurienne de « l'arbitraire du signe », quant à elle, introduit une coupure en faveur de l'argument conventionnaliste, et elle est en accord avec les thèses de Mallarmé : le langage n'est plus compris comme une expression naturaliste à laquelle la conscience d'un sujet donnerait forme, mais au contraire, une « structure » qui s'autorégule dans un système de différences¹⁸. Le terme d'« arbitraire » renvoie à l'usage courant et conventionnel de la langue. Pour Mallarmé, le langage poétique sort de cet usage courant à travers le mouvement de poéticité, qui est une impulsion autonome du langage poétique. Le terme de « structure »¹⁹

¹⁶ « Valéry est l'inventeur d'une "poïétique" préscientifique, contemporaine de celle des formalistes [...] ». Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 100.

¹⁷ « Si le structuralisme recouvre un phénomène très diversifié, plus qu'une méthode et moins qu'une philosophie, il trouve son noyau dur, son socle unificateur dans le modèle de la linguistique moderne et dans la figure de celui qui est présenté comme son initiateur : Ferdinand de Saussure [...] Saussure va donc faire figure de père fondateur, même si en bien des recherches, la connaissance de son œuvre est médiatisée par tel ou tel. » François Dosse, *Op.cit.* p. 65.

¹⁸ *Ibid.* p. 66.

¹⁹ Ce terme rend compte de l'objectivité scientifique de la langue en tant qu'objet d'étude complexe réunissant l'individuel et le collectif :

« 3° Le langage a un côté individuel et un côté social, et l'on ne peut concevoir l'un sans l'autre. »

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, « Introduction, Chapitre III : Objet de la linguistique § 1. La Langue ; Sa définition », éditions Payot, 1916, 1972, 1985, 1995, 2005, p. 24.

Dans la première moitié du XX^{ème} siècle, on aspire à élever la crédibilité des sciences humaines. En effet, au sortir du XIX^{ème} siècle positiviste d'Auguste Comte, cette crédibilité ne pouvait que passer par la scientificité. L'un des procédés de la méthodologie scientifique est la reproductibilité de l'expérimentation : répéter des figures que l'on comprend de plus en plus aide à configurer des schémas, ce qui fait ressortir l'aspect conventionnel de la science, son artificialité et sa non-naturalité. La coupure saussurienne entre langue et parole n'opère pas plus une césure qu'une continuité entre ce qui est conventionnel et ce qui est inné, de même qu'entre l'impersonnel et le personnel, à tel point que l'individu en vient à être intégré dans la collectivité – sa parole ou sa maîtrise de la langue ne peuvent avoir lieu qu'en la présence d'une structure collective et sociale.

renvoie à un ensemble de différences et de possibilités, qui fait très vite l'objet d'une science à part entière²⁰.

L'impact de la linguistique saussurienne s'amplifie à partir des années 1920, jusqu'à prendre une envergure épistémologique considérable : on prend la linguistique saussurienne pour modèle d'approche formelle générale dans les sciences humaines. Cette propagation, par-delà les frontières géographiques, se cristallise en un assentiment unificateur sous l'enseigne du « structuralisme » - terme employé la première fois par Jakobson, en 1928, au

Saussure est très explicite sur un point : s'il y a un aspect inné, il ne se situe pas dans le langage lui-même en tant qu'unité, mais bien plutôt dans la faculté intellectuelle de pouvoir constituer une langue –

« [...] un système de signes distincts correspondant à des idées distinctes [...] » [Ferdinand de Saussure, *Op.cit.* p. 26]

- au même titre que de construire un raisonnement. Ce qui met en avant l'aspect « arbitraire » du signe saussurien. Même la « parole » a besoin d'une structure artificielle et conventionnelle pour prendre forme :

« [...] on peut enfin faire valoir cet argument, que la faculté – naturelle ou non – d'articuler des paroles ne s'exerce qu'à l'aide de l'instrument créé et fourni par la collectivité ; il n'est donc pas chimérique de dire que c'est la langue qui fait l'unité du langage. » [*Ibid.* p. 27].

Or, si le langage n'est pas inné, il n'exprime pas de connexion entre un son qu'il émet et une chose. Donc, la liaison déterminée entre un mot et une chose ne se fait pas de manière innée, mais par convention courante, ce qui rejoint l'idée de la disparition du sujet cognitif en tant qu'agent de cette liaison.

²⁰ « Ce sont deux professeurs de Genève : Charles Bally et Albert Séchehaye qui publient le *CLG* (Cours de Linguistique Générale) après la mort de Saussure, en 1915. L'essentiel de la démonstration consiste à fonder l'arbitraire du signe, à montrer que la langue est un système de valeurs constitué non par des contenus ou un vécu, mais par de pures différences. Saussure offre une interprétation de la langue qui la place résolument du côté de l'abstraction pour mieux l'arracher à l'empirisme et aux considérations psychologisantes. Il fonde ainsi une science nouvelle, autonomisée par rapport aux autres sciences humaines : la linguistique. » François Dosse, *Op.cit.* p. 66.

Chez Blanchot aussi, le langage apparaît indépendamment de tout lien avec la conscience individuelle. Blanchot reprend Mallarmé et s'écarte de Hegel. Le structuralisme puise, chez Saussure, l'idée de *système* de la langue, ainsi que son caractère conventionnel, et celle de l'évacuation du sujet pour faire de la linguistique une science modèle sur laquelle se calqueront les sciences humaines, et dont l'une des initiatives critiques phares consiste à remettre en cause la détermination référentielle d'une certaine conception naturaliste du langage qui postulait un lien nécessaire entre le *signifié* et la chose à laquelle il correspond. Le *signifié* n'est pas déterminé par référence naturelle à la chose. Il est, pour Saussure, relatif à un point de vue conventionnel qui conditionne l'objet : « [...] la langue est une convention, [...] » [Ferdinand de Saussure, *Op.cit.* p. 26]. Derrida radicalise l'argument de la non-naturalité et de la discontinuité de la langue dans son *De la Grammatologie*, poussant encore plus loin la rupture de la métaphysique naturaliste traditionnelle entamée par Saussure, se détachant de ce dernier et des structuralistes, et remontant à la vision et à la pratique mallarméennes de la langue, ainsi que nous le verrons. Et du fait que le poststructuralisme s'écarte du structuralisme par une radicalisation de ses approches et de ses arguments, il nous faut donner un aperçu général du contexte dans lequel la réception mouvementée des textes mallarméens s'est faite. Réception qui se fera autour de deux principaux arguments qui rassembleront les philosophes et critiques que nous évoquerons – Blanchot, Foucault, Deleuze et Derrida. Ces deux arguments sont : la disparition du modèle du sujet idéaliste, rationaliste et romantique, et l'autonomie du langage poétique. Ces thèses apparaissent pour la première fois dans les textes critiques de Mallarmé. C'est en cela que le poète semble jouer un rôle de personnage conceptuel autour duquel se réunissent les théoriciens cités et s'élaborent les thèses qu'ils défendent.

premier Congrès international de linguistes à la Haye. Les travaux de Saussure servent de base théorique et formelle pour toute une nouvelle mouvance critique qui se diffuse sur un mode transdisciplinaire. Ces travaux offrent le moyen théorique d'insuffler une nouvelle forme aux sciences humaines, afin de leur conférer un crédit scientifique. Le nom « structure » apparaît chez Saussure et prend ensuite l'envergure d'une approche épistémologique sous le nom de « structuralisme » tant en linguistique, grâce aux formalistes Russes Jakobson et Troubetzkoy dont les recherches portent sur la langue, qu'en poésie et en littérature – à travers les travaux de Tzvetan Todorov, de Bally et de Séchehaye.

Les « shifters » - terme que Jakobson emprunte à Jespersen, matérialisent « la mort de l'auteur » en introduisant une disjonction entre le sujet de l'énonciation et l'énoncé. Ils introduisent le doute sur le statut du sujet dans la langue²¹. Le domaine d'étude du structuralisme s'élargit à l'anthropologie, à la littérature, à la psychanalyse et à la philosophie. Claude Lévi-Strauss, anthropologue, soutient sa thèse – *Les Structures élémentaires de la parenté* – en 1948. Cinq ans plus tard, en littérature, Roland Barthes fait paraître *Le Degré zéro de l'écriture*, où il affiche sans hésitation le programme consistant à octroyer son statut d'autonomie à la littérature : « affirmer l'existence d'une réalité formelle indépendante de la langue et du style. »²² Le « degré zéro », c'est la position « neutre » indiquant l'autonomie de la littérature. Le langage, à l'époque où Barthes écrit, fait face à deux formes de soumission. La première correspond à ce que Mallarmé, déjà, appelle « l'universel reportage », où la banalité communicationnelle du quotidien a érodé le mouvement de poéticité pour ne laisser qu'une unité représentationnelle déterminée, un message univoque. La seconde forme correspond à l'emprise de la subjectivité : le solipsisme dans lequel la littérature est prise, sous la tyrannie de l'auteur. L'ère qui s'ouvre est chargée de renouveau. Ce renouveau est possible par le biais de la fonction épistémique de la structure – structure construite dans un enchevêtrement relationnel, d'où l'idée d'« intertextualité » chez Kristeva. Idée fondée sur l'ouverture des textes en une pluralité de rapports les uns avec les autres. Barthes²³ reprendra ce terme d'intertextualité dans les années 1970. La « structure » du texte, étant de nature hétérogène – comme l'indique le concept d'intertextualité – infirme toute possibilité de réduction de la structure textuelle en un système unifié autour d'un sens unique. Le

²¹ Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 75.

²² Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, éditions du Seuil, Paris, 1953, 1972, p. 10.

²³ François Dosse, *Op.cit.*, « La figure mère du structuralisme : Roland Barthes », p. 98 – 105.

structuralisme littéraire de Kristeva, qui s'inscrit dans la filiation du formalisme russe, et qui est en vérité l'aspiration critique vers un au-delà du structuralisme, postule un dehors dans la langue, une altérité, une extériorité. Chez Bakhtine, cette extériorité prend souvent, par ailleurs, une connotation pratique et sociale²⁴, ainsi que chez Barthes, de même aussi chez les théoriciens du Nouveau Roman. Il s'agit de dénoncer, de déconstruire et ainsi de rompre avec l'idéologie bourgeoise.

En 1963, Barthes définit le structuralisme comme étant non pas une école, mais une « activité » commune de déconstruction – quelque que soit le domaine scientifique en question – réunie sous l'appellation de « sémiologie », dans l'ambition de rejoindre le programme scientifique de Saussure : étudier, par le biais de la linguistique, l'ensemble des signes sociaux. La « structure » correspond, selon Barthes, non pas à une présence originaire et transcendante, mais à « un simulacre d'objet »²⁵. La primauté de la notion de « simulacre » sur celle de « modèle » originaire – c'est-à-dire le contre-pied de la pensée platonicienne – nous la retrouverons dans l'analyse du texte *Mimique*, de Mallarmé, faite par Derrida, comme nous le verrons plus loin : il s'agira d'effets de miroir à partir de « copies » plutôt que de reconstitution ou de dévoilement d'une origine. Il est donc question, dans le structuralisme défini par Barthes, de comprendre en les déconstruisant, les dispositifs et les mécanismes de la production sémantique, et non pas de dévoiler un unique sens préexistant et sous-jacent. C'est en ce sens que Julia Kristeva évoque un *procès* de productivité sémiotique, alors que la déconstruction de Derrida, elle, dans la lignée de la critique de Blanchot, opte pour une « indécidabilité » totale du sens dans un texte – c'est la *dissémination*. Le terme d'« indécidable »²⁶, qu'on retrouve dans *La double séance*, Derrida l'emprunte au logicien et mathématicien autrichien Kurt Gödel, et le met en relation avec la terminologie critique de Mallarmé. Derrida fait une analogie entre les termes d'« allusion » et de « suggestion », et le terme d'indécidable en logique, pour établir la caractéristique strictement formelle et

²⁴ « Bakhtine opère une brèche dans la clôture formaliste en développant des notions comme la polyphonie, le dialogique ou encore l'hétérologie, qui sont toutes au service d'une conception pluralisée, socialisée et intersubjective de la communication, littéraire ou non. » Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 78.

²⁵ Roland Barthes : « L'activité structuraliste », *Lettres nouvelles et Essais critiques*, 1963, cité par François Dosse dans *Op.cit. t. I*, p. 257.

²⁶ « Une proposition indécidable, Gödel en a démontré la possibilité en 1931, est une proposition qui, étant donné un système d'axiomes qui domine une multiplicité, n'est ni une conséquence analytique ou déductive des axiomes, ni en contradiction avec eux, ni vraie ni fausse au regard de ces axiomes. » Jacques Derrida, *La dissémination*, « La double séance », Editions du Seuil, 1972, p. 271.

indéterminée de l'emploi de la syntaxe mallarméenne. L'analyse de cette syntaxe lui donne le prétexte nécessaire pour opérer un lien entre l'écriture de Mallarmé et ses propres thèses.

Les notions de « la mort de l'auteur » et de « l'autonomie de la littérature » entraînent la conséquence d'une autre notion : celle de la « réflexivité » en littérature, face à laquelle Julia Kristeva restera sceptique. Le problème désormais, « c'est que le texte *incorpore* son lecteur ou sa lecture »²⁷. Dans le dispositif de la déconstruction structuraliste et poststructuraliste, cela renvoie littéralement à l'avalement du sujet cognitif par le texte et, par là même, à une confusion des statuts d'auteur et de lecteur : l'auteur a été remplacé par le lecteur et le lecteur est, en tant que celui qui produit symboliquement le texte, un nouvel auteur. Gérard Genette²⁸, convoquant Borges, inscrit le « sens » des textes dans une généalogie historique, pour libérer l'écriture de toute finalité sémantique déterminée. Les œuvres survivent à leurs auteurs et leur « sens » n'est pas défini, ni tributaire de l'existence de celui qui les écrit. Il se produit dans le temps, par la réception d'une lecture plurielle : il n'y a pas un seul lecteur, mais *des lecteurs*, à la différence de *l'Auteur*. L'unilatéralité du sens univoque est alors complètement ignorée, au profit d'un sens philologique : il est question de la genèse du texte dans l'histoire. Le « sens » ne *signifie* plus. Et cette genèse textuelle se produit dans une sorte d'ouvrage collectif et contingent. L'écriture, qui se confond ainsi avec la lecture, pousse Ricardou à voir en chaque lecteur un écrivain en devenir et oriente de plus en plus Barthes vers l'ambivalence problématique de la lecture critique et de l'écriture poétique.

En tout cas, l'ambivalence entre lecture et écriture soulève le problème de la persistance d'une figure auctoriale. Si *l'Auteur* n'est plus présent, s'il n'est plus mentionné, et si le lecteur l'a remplacé en tant que sujet désormais passif, rien n'empêche celui-là de revenir sous la fonction de celui-ci. C'est bien ce qui se produit. La figure de l'auteur ne disparaît pas complètement. Il peut renaître dans la nouvelle configuration épistémique, dans l'incorporation *lecteur-auteur*. La critique, marquée par le marxisme de l'époque, essaie alors d'introduire une résonance politico-esthétique entre la réalité sociale et la littérature. Nous rappelons, ici, la distinction marxiste entre *valeur d'usage* et *valeur d'échange*. Pour sauver la

²⁷ Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 126.

²⁸ « Le temps des œuvres n'est pas le temps défini de l'écriture mais le temps indéfini de la lecture et de la mémoire. Le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous : un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve de formes qui attendent leur sens [...] » Gérard Genette, *Figures I*, « Utopie littéraire », Editions du Seuil, 1966, p. 123 – 132 ; p. 132.

valeur d'usage du texte, et le protéger de l'idéologie capitaliste envahissante de l'époque, on fait encore appel à Mallarmé et à son « universel reportage ». « L'universel reportage » mallarméen trouve son équivalent dans la nouvelle esthétique critique des années 1960. Il est devenu « la lisibilité », soit ce qui se donne à l'idéologie, ce qui met en exergue la *valeur d'échange* d'un texte, et ce qui lui interdit toute possibilité de caractérisation poétique. La littérature, pour rompre avec la tendance idéologique de l'échange économique et mercantile de l'époque, devient alors ce qui est « illisible »²⁹, produisant une langue et une écriture inaccessibles, et conservant son authenticité. Elle récusé alors toute *valeur d'échange*.

C'est en accédant à l'« illisible » que le lecteur rejoint l'auteur en tant que producteurs du texte. La profonde connexion entre le politique et le réflexif, présente dans les problématiques structuralistes, a toujours été manifeste³⁰. Et c'est dans la perspective de cette relation qu'on fait appel à Mallarmé, qu'on le rapproche de Marx et qu'on l'érige en pont de l'une nouvelle ère : celle de la fin de l'histoire – l'âge postmoderne, qui a sonné le glas de la prédominance téléologique de la rationalité, de l'empire de l'unicité sémantique et représentationnelle, sous la bannière duquel s'était constituée l'unité de la relation trinitaire Langage-Esprit/Esprit-Être. La critique littéraire devient un appareil de subversion politique. C'est le cas chez Barthes, chez les théoriciens du *Nouveau Roman*, dont Jean Ricardou en particulier, et chez Julia Kristeva.

Cette extension de l'objet d'étude de la déconstruction structuraliste correspond, selon François Dosse, à la mutation socioculturelle des années 1960. La révolte s'est propagée à l'ensemble des croyances et des certitudes de la pensée occidentale³¹. Barthes, lui-même, incarne un exemple de passage du structuralisme au poststructuralisme radical. Sa position critique des années 1960 pourrait s'inscrire dans un mouvement d'entre-deux, entre le structuralisme classique et sa radicalisation. Une décennie plus tard, les travaux de Barthes

²⁹ Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 128.

³⁰ « Toute la théorie littéraire, ou plus exactement son succès, est liée à cette intuition qui insiste dès les années 1950 : rien de neuf dans le champ politique ne peut venir des vieux codes dont l'usage ne fait que reconduire le vieux monde. Bref, aucune subversion ne serait possible sans une critique systématique des codes constitutifs de l'idéologie dominante.

A ce titre, on dira que les structuralistes ont été subversifs avant d'être structuralistes. » *Ibid.* p. 158.

³¹ « Désormais, la révolte "c'est vraiment l'ensemble, le tissu de toutes nos évidences, c'est-à-dire ce que l'on pourrait appeler la civilisation occidentale" [R. Barthes, entretiens avec Georges Charbonnier, France-Culture, décembre 1967] » François Dosse, *Op.cit.* p. 258.

rendent allégeance à un poststructuralisme qui est dans l'ère du temps. Mais cet aboutissement s'est fait progressivement. Dans les années 1960 déjà, Barthes aspire à octroyer un trait scientifique à ses travaux. C'est dans le cadre de cette revendication qu'il se rapproche de Greimas. C'est aussi la période où il proclame encore plus fermement « la mort de l'auteur »³², pour privilégier la posture sérieuse du lecteur-analyste qu'est le critique. L'extension que subit le programme de la déconstruction de la littérature au plan socioculturel de la *doxa* et de la pensée chez Barthes ne peut manquer d'être rapprochée de l'épistémologie dynamique de Michel Foucault. Mais, chez Barthes, la critique prend parfois une portée sociopolitique, ce qui tend à l'éloigner de l'objet d'étude que nous nous sommes fixé ici : la question précise de la réception de Mallarmé sur la disjonction référentielle, dans le langage, entre la conscience et l'être.

Bien sûr, les travaux de Barthes peuvent être rapportés aux thèses de Mallarmé, mais dans la mesure où ils véhiculent aussi cette autre dimension sociopolitique d'une déconstruction de l'idéologie petite-bourgeoise – que nous retrouvons dans le Nouveau Roman selon Jean Ricardou, et dans la « transgression du symbolique » chez Julia Kristeva, il est difficile d'isoler l'objet qui nous intéresse particulièrement sans traiter de manière exhaustive la critique politique et culturelle que ces écrits transportent. C'est en fonction de notre objet d'étude que nous avons dû faire un choix – difficile au demeurant –, quant aux critiques et penseurs que nous devons mentionner. Il s'agira d'illustrer, à l'aide d'exemples et de contre-exemples, ce qui paraît se rapporter le mieux à la problématique mallarméenne. Nous avons jugé essentiel, toutefois, en évoquant les conditions d'émergence du structuralisme et du poststructuralisme, les deux courants qui ont accueilli avec le plus d'effervescence les travaux de Mallarmé, de faire référence à d'autres figures incontournables qui en font partie et qui ont certainement marqué cette période du XX^{ème} siècle, particulièrement morcelée et façonnée de révolutions.

Revenons à Maurice Blanchot, qui reprend déjà Mallarmé dans les années 1950. Lui aussi s'attache à la notion d'une « disparition du poète », qu'il radicalise très vite en « mort de l'auteur » avec Barthes. La nouvelle critique littéraire initiée par Blanchot émerge autour de l'idée de l'autonomie absolue de la littérature, corollaire de l'effacement de toute manifestation subjective via le texte. Blanchot s'intéresse surtout à l'impossibilité de

³² « [...] beaucoup de formulations relatives à la [mort de l'auteur, notamment celles de Barthes, datent de sa période “structuraliste-scientifique”. » Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 71.

constituer une « totalité » en littérature : impossibilité d'une totalité de l'œuvre, c'est-à-dire de sa clôture – l'écriture étant toujours en construction et en destruction, en mouvement « infini ». Ceci a pour effet d'estomper toute marque subjective que le poète pourrait inscrire dans l'écriture. Blanchot théorise, dans ce sens, comme nous le verrons plus loin, la notion d'« inachèvement » du livre chez Mallarmé. Impossibilité donc, aussi, d'une clôture représentationnelle du sens et de la référence dans le langage poétique – si le livre ne peut pas se clore en un sens unique, en une finalité déterminée, alors il laisse place au désordre, au « désastre », au non-sens. Blanchot incarne le renouvellement littéraire par la voie de la critique, où les positions défendues sont encore plus radicales que celles du structuralisme, poussant par exemple l'autonomie du langage jusqu'à la thèse de l'« autodestruction » du langage, qui répond à la passivité de l'auteur et à sa mort. En cela, Blanchot joue le rôle de précurseur d'une nouvelle critique littéraire, influençant un certain poststructuralisme. Cette influence commence déjà à opérer chez Michel Foucault, qui dira avoir été fasciné par l'emploi de l'oxymore dans l'écriture de Blanchot.

Pendant que Blanchot insuffle une nouvelle énergie et une nouvelle pensée en littérature, Jacques Lacan formalise de manière structurale la coupure freudienne entre conscience et inconscient en psychanalyse. Il accentue le décentrement du sujet « Je »³³. Des appareils théoriques tels que « le stade du miroir » chez les psychotiques³⁴, le « signifiant »³⁵,

³³ « [...] à la perte inexorable dans l'étant, correspond cette construction à venir du moi, après le stade du miroir, qui va échapper toujours davantage au Je, au sujet décentré à jamais de lui-même. En ce sens, dès 1949, Lacan appartient au paradigme structuraliste, avant même qu'il ne se réfère explicitement à Saussure (en 1953), car le stade du miroir échappe à l'historicité, il se donne comme structure première, irréversible, qui ne peut plus fonctionner autrement que par ses lois propres. » François Dosse, *Op.cit.* p. 125.

³⁴ « [...] moment constitutif majeur où l'enfant découvre l'image de son propre corps. Cette identification permet la structuration du "Je" et le dépassement du stade antérieur de l'expérience du corps morcelé. C'est ce passage à la conscience d'un corps propre dans son unité que les psychotiques manquent pour en rester à un état de dispersion d'un sujet désintégré à jamais. » François Dosse, *Op.cit.* p. 123.

« Le stade du miroir » est un stade intermédiaire, par lequel l'enfant commence à prendre conscience de l'image de sa subjectivité – son propre corps servant de point de départ. A partir de là, l'enfant se percevra comme unité subjective. Or, ce qui est intéressant, dans les travaux de Lacan, c'est particulièrement le cas d'étude des psychotiques. Chez eux, la conscience de sa subjectivité ne se réalise pas. Elle est tenue en échec. Le stade du miroir tient lieu, alors, de processus virtuel inabouti et empêche la fixation de la référence subjective.

³⁵ Autre appareil structural fort, le « signifiant » va, lui aussi, permettre d'imaginer une structure différentielle et répétitive – la « chaîne signifiante », fonctionnant par un dispositif de relais et de renvois où le sujet n'est plus qu'un objet passif et formel, et où la signification ne peut plus se réaliser. Ce sujet, désormais passif, est très vite remplacé par le signifiant lui-même, en tant que simple objet mécanique de la structure.

« La notion de signifiant, après avoir été autonomisée de la notion de signifié, va prendre une importance encore plus grande pour Lacan au début des années soixante lorsque celle-ci représente le sujet pour un autre signifiant [...] Le signifiant tient alors lieu et place du sujet dont l'existence se donne comme cause absente à ses effets, à

ou encore « l'objet (a)³⁶ » déstabilisent la conscience pour conférer à l'inconscient une fonction immaîtrisable par la conscience subjective. Le sujet devient, ainsi, un simple objet de détermination imprévisible. L'inconscient symbolise, surtout, l'incapacité irréversible de la conscience à se constituer dans sa totalité. On retrouve, dans la psychanalyse lacanienne, comme dans la linguistique structurale ayant joué le rôle de science pilote et dans toutes les autres sciences se réclamant du structuralisme, le même doublon théorique : 1. L'autonomie d'une structure – c'est-à-dire l'absence d'attache à une vérité externe : transcendante ou phénoménale ; et 2. L'effacement de toute marque de maîtrise, d'emprise ou de domination exercée par une conscience subjective. Nous retrouvons ce doublon dans la poésie mallarméenne. Son domaine de recherche pourrait se définir comme une superposition problématique entre divers domaines d'études : le social, le politique, l'historique, le philosophique et l'épistémologique. Dans *L'Histoire de la folie* (1961), Michel Foucault problématise l'écart de la norme sociale, politique et épistémologique traditionnelle et, par là même, formalise une rupture avec le schéma classique du sujet cognitif en tant que maître de sa raison et de sa conscience : au lieu de privilégier le primat classique de la raison, Foucault tourne le projecteur vers « les oubliés de l'histoire »³⁷, la face refoulée que la société occidentale s'est employée à marginaliser. Ce faisant, le philosophe déterre des relations longtemps cachées dans l'histoire de l'Occident ; il montre, en creusant aux confins des limites, les liens qui ont existé entre le savoir et le pouvoir, entre la connaissance, la morale et la politique ; il dénonce les préjugés et autres subterfuges politiques qui ont servi le dessein de marginaliser ce qui ne pouvait s'inscrire dans la norme majoritaire. C'est sur la problématisation de l'effacement du sujet cognitif que Foucault se rapproche du

savoir la chaîne signifiante par laquelle il devient intelligible. Le sujet n'est pas réduit à rien, mais au statut de non-être ; il est le fondement non signifiant de la signifiante des signifiants, soit leur condition même d'existence [...] Le signifiant est alors un sujet pour un autre signifiant et ne remplit donc sa fonction qu'à s'effacer constamment, pour laisser place à un nouveau signifiant. » François Dosse, *Op.cit.* p. 297

³⁶ « L'objet (a) » entérine une coupure nette d'avec le sujet en tant qu'instance subjective. Il est l'altérité formelle et virtuelle, inconnue et inaccessible au sujet et à quelconque système de signification. Il est la différence toujours mouvante, répétitive et autoréflexive, qui empêche le sens de se constituer en tant que système déterminé. Il infirme donc toute tentative de détermination au niveau de la représentation :

« [...] Lacan évoque d'abord le "petit autre" comme élément de médiation entre le sujet barré et l'Autre, placé dans une fonction imaginaire. Dans sa seconde acception, il devient l'objet (a), comme objet du manque, objet métonymique du désir, simple signifiant du désir coupé de sa référence à un sujet désirant, comme à celle d'une quelconque référence symbolique à un signifié inconscient. L'objet (a) n'est plus alors rattaché à l'imaginaire, mais au Réel au sens lacanien du terme, non pas à la réalité, mais à ce qui résiste à la signifiante. "Le Réel, c'est l'impossible." » François Dosse, *Op.cit.* p. 299.

³⁷ *Ibid.* p. 182.

structuralisme, mais plus encore de la nouvelle mouvance critique en littérature³⁸, qui commence à poindre et qui conduit à l'apparition du terme de poststructuraliste aux États-Unis, en 1966, pour préciser la démarche critique de Derrida vis-à-vis du structuralisme. Les travaux de Derrida opèrent une déconstruction radicale, jusqu'à la négation de l'unicité systémique qui apparaît dans la notion de « structure » dans le langage. La dissémination décompose l'univocité structurale du sens, et empêche la fixation sémantique dans le langage. Et la dissémination ne s'accommode d'aucun principe structurant unique. Ce faisant, la déconstruction est poussée à ses limites, jusqu'à exercer une critique de la critique, tout comme Nietzsche pousse le nihilisme jusqu'à sa propre négation. Ce faisant, Derrida se démarque non seulement de Heidegger, mais encore des structuralistes eux-mêmes. Pour Derrida, la déconstruction doit saper toute fondation conceptuelle de la métaphysique occidentale : le *logos*, le sujet cognitif et agent, l'être originaire, et tous les concepts et les dichotomies connexes, dont le concept de la vérité mobilisant la rectitude du *logos* et l'âme ou la conscience rationnelle du sujet. Or, selon Derrida³⁹, les travaux des structuralistes et les thèses de Heidegger ont été retenus dans leur déploiement critique. La coupure saussurienne n'est que trop partielle. Plus que simplement partielle, elle est parti-prenante en faveur du phonocentrisme, que Derrida critique dans son *De la Grammatologie*. La coupure de Saussure conserve le *signifié* et donne la primauté à la parole – le mot est fait *signe* servile de la parole. C'est ce que Derrida reproche encore à Rousseau et, par une filiation qu'il établit entre eux, à Lévi-Strauss également. Le projet heideggérien, quant à lui, bien que postulant la perte continue de l'*Origine* – que Derrida reprend à travers son concept de *différance*⁴⁰ – tend néanmoins vers sa restitution. Les thèses de Lévi-Strauss seraient, quant à elles, bien trop marquées par la pensée rousseauiste de la perte nostalgique d'une nature originaire, qui se traduit par la perte de la parole au profit de l'écriture perçue comme source de destruction.

³⁸ « Il [Michel Foucault] revendiquera avec constance l'illusion que personne ne parle derrière sa voix, qu'il n'y a pas de signature à ses écrits, ce qui le fait participer de plain-pied à la négation de l'auteur propre à la critique structuraliste, mais aussi à tout une tentative de renouvellement littéraire qui passe par Georges Bataille, Maurice Blanchot, Pierre Klossowski. » *Ibid.* p. 184.

³⁹ François Dosse, *histoire du structuralisme : II. Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, « 2. Derrida ou l'ultra-structuralisme » ; « 3. L'historicisation derridienne et sa rature », Éditions La Découverte, Paris, 1992, p. 30 – 59.

⁴⁰ *Ibid.* « 3. L'historicisation derridienne et sa rature », p. 48 – 59.

Les thèses de Lacan sont, elles aussi, contestables, parce qu'elles introduisent, selon Derrida, une nouvelle métaphysique qu'il faut déconstruire⁴¹.

Un autre contemporain du mouvement structuraliste ayant travaillé sur la problématique du sujet dans le langage est Emile Benveniste, pour qui toute théorie du langage doit prendre en considération l'« énonciation ». Et qui dit énonciation, dit sujet d'énonciation. Non pas le sujet rationnel et cognitif classique, mais le sujet-patient lacanien, en proie à l'inconscient. Les travaux de Benveniste⁴² sont ainsi orientés vers un retour à la subjectivité dans le langage. La position de Derrida, quant à elle, se situe à l'opposé et se définit dans un brouillage critique des repères : structuraliste, peut-être, mais à un degré plus avancé. Il serait « ultra-structuraliste », dit François Dosse⁴³. La démarche de Derrida consiste à opérer un décentrement constant, non seulement des notions de sens et de sujet en général – même lacanien – mais encore au sein même de la notion de *structure*, que ses aînés structuralistes ménageaient avec minutie. C'est une expansion de la notion de structure par le dedans, de sorte qu'il n'y ait plus de notion d'« intra » ou d'« extra » structuralité. La structuralité se définit, chez Derrida, comme le champ infini d'échange virtuel entre des différences, sans qu'il n'y ait besoin de se référer à, ou de transposer ces différences dans un dehors.

Non seulement il s'agit de décortiquer la pensée traditionnelle, mais aussi de produire, en un même mouvement, une critique constructrice. C'est dans cette perspective que Derrida se tourne vers la littérature et la nouvelle critique blanchotienne. L'emploi de l'oxymore avait fasciné Foucault. C'est maintenant au tour de Derrida de s'en inspirer. Blanchot est le premier à évoquer, dans la critique littéraire, les notions d'autonomie et d'autoréflexivité de l'écriture. Une autoréflexivité qui va jusque la « destruction du langage » en tant que *parole*. L'emploi de l'oxymore⁴⁴, chez Blanchot, est central. Il sert à établir une neutralité dynamique. Il empêche la constitution centrale, au sein de la phrase, d'une identité fixe et déterminée. Il entretient le jeu des différences, qui est bien le mouvement autour duquel opère la

⁴¹ « [...] la prévalence accordée au signifiant chez Lacan est le signe [...] d'une nouvelle métaphysique qui n'ose s'avouer. » Jacques Derrida, *Positions*, éditions de Minuit, 1972, p. 114 ; éléments repris par F. Dosse, *Op.cit. t. II*, p. 55.

⁴² François Dosse, *Op.cit. Tome II*, p. 60 – 74.

⁴³ *Ibid.* p. 30.

⁴⁴ *Ibid.* p. 50.

déconstruction derridienne. En ce sens, et comme mû par le même souci de radicalisation que nous pouvons trouver chez Nietzsche, Derrida adopte une attitude carnavalesque à l'égard de la métaphysique classique. Il emprunte à Platon le terme ambigu de *Pharmakon* (remède/poison) pour le travestir, le subvertir. Platon, soutenant dans le *Phèdre* la thèse d'une dangerosité de l'écriture, puisque celle-ci menace la spontanéité du rapport entre l'âme et le logos, lui confère plutôt la fonction de poison.

Derrida, quant à lui, emploie le terme pour la neutralité de son ambiguïté sémantique et pour indiquer, déjà, les conditions de l'écriture : la *dissémination*, en tant qu'elle empêche une unique détermination sémantique. À Rousseau, il subtilise le *supplément* pour suggérer, toujours, un mouvement de superposition et de neutralité entre des différences. Chez Mallarmé, enfin, il s'intéresse à l'*hymen* en tant que ce terme suggère un voile intervallaire, un entre-deux, un miroir. En cela, l'écriture de Mallarmé, comme celle de Blanchot, offriront plus fidèlement à Derrida le matériau brut adéquat dans lequel rechercher les principes d'une déconstruction qui se distingue par le souci de la dislocation – c'est-à-dire par l'indication d'une voie de sortie des *topoi* métaphysiques de l'idéalisme et du rationalisme. Nous trouverons une résonance de cette opération critique de sortie des *topoi* dans la notion de *déterritorialisation* chez Deleuze également. La déconstruction radicale opérée par Derrida consiste à débusquer la plus petite unité sémantique dans le langage, pour la désamorcer en la dispersant. Souvent, par une saturation sonore⁴⁵. C'est ainsi que la dissémination derridienne s'effectue. Outre leur intérêt partagé pour la philosophie de Nietzsche, Derrida et Deleuze ont en commun un éloignement à l'égard du structuralisme. Un éloignement radical. C'est cette radicalité qui définit les contours épistémologiques de la philosophie française contemporaine.

A Derrida, on colle l'étiquette de *poststructuraliste*, à Kristeva celle de *postformaliste* russe. Il semble bien que les théoriciens, critiques et philosophes des années 1960-1970 s'inscrivent dans une postérité en rupture avec une certaine tradition. Kristeva reprend quelques travaux de Bakhtine et les transpose dans le paradigme structuraliste des années 1960. Cela aura pour effet une autre tentative de dépassement du structuralisme, parallèle à celle déjà perpétrée par Derrida. Le dépassement opéré par Kristeva, toutefois, déborde la littérature. L'ultra-structuralisme qu'elle propose à son tour remplace la notion d'autoréflexivité par l'intertextualité, et renoue avec le concept de sujet passif, comme le fait

⁴⁵ Charles Ramond et Yves Charles Zarka, « Déconstruction et littérature (*Glas*, un guide de lecture) », dans *Derrida la déconstruction*, Presses Universitaires de France, 2005, p. 99 – 140.

Benveniste. Les travaux de Kristeva s'orientent, alors, de plus en plus vers l'inconscient psychanalytique. C'est à ce titre qu'elle conçoit une subjectivité et une structure latentes à travers le concept de *sémiotique*. Sa lecture de Mallarmé date de cette époque. Sa volonté de réintroduire la question d'un nouveau type de sujet se situe alors entre l'adhésion à la psychanalyse de l'inconscient, et le refus du logos. Ce refus, elle le formalise par la pensée d'une ontologie antérieure au logos. Il y aurait un langage antérieur au signe linguistique en tant que fonction représentationnelle, c'est-à-dire en tant qu'actualisation, par le signifiant, d'un signifié. La *Chora* sémiotique précède tout processus de signification. Mais cette antériorité, ce pré-logos, Kristeva l'adjoint au discours psychanalytique dont Derrida dira qu'il perpétue la quête d'une origine métaphysique, d'une vérité, fût-ce par le prétexte d'une subjectivité passive déterminée par l'inconscient. Nous verrons, un peu plus loin, les ressorts des thèses que Kristeva dégage dans sa lecture de Mallarmé. La résurgence d'une certaine théorie de la subjectivité dans les travaux de Benveniste et de Kristeva permet à Barthes, par ailleurs, de muer, encore une fois, en une nouvelle posture : celle de la plaisante affirmation de sa subjectivité, dans l'exercice de l'écriture, à partir de la posture de l'écrivain à part entière.

On peut se demander si la radicalisation de la critique qui se comprend à la lumière d'une opposition au type de langage dont la fonction, conférée par Sartre, fut celle d'un discours à la fois pratique et pédagogique, n'est pas avant tout le signe d'un profond changement socioculturel et épistémologique. Le savoir n'est plus universel. L'érudit ou le savant ne jouit plus d'une hégémonie universelle, comme à l'époque de Sartre. Il compose avec ses semblables pour trouver un consentement interdisciplinaire. Par ailleurs, il n'y a qu'un paradoxe apparent dans le fait que l'inscription de la signature de Mallarmé se démarque de plus en plus dans les années 1950 – 1960, pour proclamer la disparition du poète. Mallarmé servira de prétexte critique dans une production prolifique de réflexions et de textes théoriques de tous genres. Il semble surprenant, en effet, que la disparition de l'*Individu-Poète* ait occasionné l'apparition symbolique d'une nouvelle figure de premier plan : celle du théoricien-critique jugée à l'aune de la lecture textuelle en tant que « pratique ». Mais cette pratique est une ouverture plurielle sur des possibilités infinies, comme nous le verrons plus loin⁴⁶.

⁴⁶ Cf. « 2. Poétique de l'effacement : l'absence hyperbole de la pensée ». Le terme de « pratique », lui-même se prête à une réception très large. On s'en sert pour faire le lien avec la praxis marxiste : la « pratique » de la

Dans sa version initialement formulée au sein de la critique littéraire, « la disparition élocutoire » mallarméenne anime une prolifique production réflexive et critique pendant des décennies, bien que cette formule résonne comme un constat désenchanté⁴⁷. La nouvelle

lecture suppose une action et une production. « Lire » passe d'un simple exercice passif à une activité productrice. Du *Nouveau Roman* à *Tel Quel*, on met en avant cette nouvelle textualité débarrassée de la dictature de l'*Auteur*, produite dans une dimension collective. Pourtant, sur le plan théorique, quand il s'agit d'exposer des idées et des orientations esthétiques, on n'hésite pas à citer Mallarmé. N'est-ce pas substituer une figure d'autorité à une autre, objecterait-on ? L'*Auteur* serait remplacé par le critique-théoricien, dont Mallarmé est le premier avatar. La figure du critique-théoricien n'est pas aussi dominante, dans un sens quasi-démiurgique, que l'était celle de l'*Auteur*. Elle est surtout a-subjective. Si elle se voit conférer une autorité, celle-ci est hypothétique seulement, ouvrant un champ de réception infini et se déplaçant vers les lecteurs. La réception de Mallarmé, en tant que première figure du critique-théoricien au sein de la nouvelle critique en littérature, ne sert que de point de relais dans la réception démocratique d'un champ littéraire nouveau. Mallarmé serait-il l'unique responsable de ce déplacement ? Ou est-il seulement responsable ? La démocratisation culturelle de la littérature ne serait-elle pas plutôt le symptôme d'une nouvelle configuration socioculturelle, où l'intérêt pour la littérature en tant que fuseau de possibilités esthétiques et théoriques commence à s'essouffler ? Y a-t-il un lien quelconque entre cet essoufflement et le déclin progressif des figures d'autorité de l'*Auteur* et du critique-théoricien pour expliquer la coïncidence de ces deux moments dans la culture contemporaine ? En tout cas, entre eux, on retrouve un phénomène culturel sans précédent en matière de divertissement : l'essor de la télévision :

« Cette évolution, faut-il le rappeler, est indissociable de la montée en puissance de l'audiovisuel, du basculement de la graphosphère dans la vidéosphère, que Régis Debray fait coïncider non pas avec l'invention de la télévision (dès les années 1930), mais avec le passage du noir et blanc à la couleur (à la fin des années 1960). Ce passage est emblématique de l'émancipation de l'audiovisuel par rapport à d'autres dispositifs médiatiques et culturels ainsi que de la montée en puissance d'une culture du divertissement avec laquelle la télévision devient en quelque sorte elle-même, c'est-à-dire au service d'une célébration de plus en plus réflexive de son propre potentiel spectaculaire. Il la consacre du même coup comme médium dominant ou hégémonique. L'autorité – celle des intellectuels mais aussi celle des politiciens – sera de moins en moins liée à la chose écrite et de plus en plus à l'image télévisuelle : passage, toujours selon Debray, de l'intellectuel-auteur dont Sartre a été l'archétype, à l'intellectuel médiatique, dont l'autorité se mesure au nombre d'apparitions sur les plateaux de télévision. » Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 199 – 200.

Rendre le lecteur aussi productif que l'auteur, si ce n'est plus, signifiait ouvrir la littérature au grand public. Sur le plan élargi de la société et de la technologie, cette ouverture trouve d'autres échos. A la fin des années 1960, la révolution culturelle apporte de nombreux bouleversements. L'un d'eux est le passage à la médiatisation de la littérature. Cette dynamique avait déjà débuté un peu auparavant. La littérature avait fait son entrée sur les plateaux télévisés et ceux-ci la servaient. En 1967, la télévision française – jusque-là en noir et blanc – connaît, elle aussi, une révolution – technique cette fois : l'avènement du SECAM (Séquentiel Couleur A Mémoire). Ce changement entraîne un accroissement de l'intérêt porté vers l'image télévisée. S'inaugurent graduellement des plateaux télévisés centrés sur des pseudos-débats littéraires visant plus à attirer des téléspectateurs en les divertissant qu'à susciter de réels questionnements autour de la littérature. La télévision renverse alors la relation qui la liait à la littérature. Ce sera désormais elle qui dictera les règles du jeu. Les écrivains seront invités davantage dans le but télévisuel de faire de l'Audimat que d'aider à faire proliférer la réflexion littéraire. L'image devient le centre de toute attention, tant pour l'émission que pour les écrivains invités. La télévision semble alors le cimetière privilégié de la culture lettrée : le corbillard tant de l'auteur, du critique-théoricien que de la littérature elle-même.

⁴⁷ Une production qui précède ce que Vincent Kaufmann, dans *Op.cit.*, appelle un « assujettissement de la chose écrite » aux médias. On intègre, de temps à autre, quelques variantes à la formule fructueuse – tantôt pseudo-critiques littéraires houleuses, où la polémique sert l'intérêt financier des chaînes télévisuelles, tantôt énonciation de quelques lieux communs pour faire croire à un réel questionnement ; très souvent les deux à la fois. L'une des questions implicites générées autour de la mouvance théorique des années 1950 – 1960 est celle-ci : la mort de l'*Auteur* dit-elle la température culturelle ambiante, ou encore avertit-elle d'un tournant fatal ? Y a-t-il un lien quelconque entre les idées qu'on formalise dans la critique, à l'époque, et ce que la société connaît de changements réels ? Le glas de l'*Auteur* que fait sonner la critique de Blanchot, loin de dépeindre une nostalgie, part avant tout de l'espoir de susciter un regain d'attention autour d'une nouvelle littérature, celle impersonnelle,

critique, en convoquant Mallarmé dans les années 1950, 1960 et 1970, opère un déplacement de l'autorité de l'auteur à la figure, désormais plurielle et impersonnelle, du théoricien-lecteur. Tout cela, en se réclamant de ce que Mallarmé fait de la lecture une « pratique » sérieuse – pratique dont la déconstruction postule un objet à jamais inaccessible⁴⁸. La nouvelle critique et la déconstruction mettent ainsi la réception du texte au centre de l'actualité littéraire et culturelle de l'époque. Réception qui s'oriente dans la direction d'une méta-littérature : exercice analytique de lecture qui suppose une pluralité – pluralité de rapports transversaux entre des discours hétérogènes au sein de cette pratique qu'est devenue la lecture. Il n'y a donc plus une seule lecture, mais une confrontation de plusieurs lectures possibles. A l'éclatement méta-discursif provoqué par la lecture critique et l'ouverture démocratique de la littérature, et la sentence de « la mort de l'auteur », répondent une dispersion et une extension épistémologiques dans toutes les sciences humaines d'une certaine pratique de l'effacement de l'emprise subjective.

Mais l'instauration de cette nouvelle figure du théoricien-lecteur peut aussi nuire à la poéticité du langage poétique mallarméen. Nous verrons ce point de plus près dans la deuxième partie de cette étude. Faire de la lecture une pratique consiste, pour Mallarmé, à contribuer à la continuité du mouvement de poéticité, et à rendre le langage poétique irréductible à une unique représentation, comme celle dévoilée par un discours théorique. La figure du théoricien-lecteur semble compromettre ce mouvement puisqu'elle intervient pour proposer un discours théorique. Mais le paradoxe est tel et il est maintenu, avec Mallarmé en figure de proue de la mouvance critique des années 1960, qui s'inscrit, par ailleurs, dans une certaine continuité politique de l'avant-garde littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle. Tout comme cette avant-garde s'opposait à l'histoire littéraire partisane d'une politique nationaliste, les théoriciens reprenant Mallarmé le font sur un double plan : méthodologique et politique⁴⁹.

et du désir d'y introduire un nouveau souffle. Mais aujourd'hui, des décennies plus tard, on veut réinventer l'auteur [*Ibid.* p. 201 – 202], le rendre plus présent, le ré-humaniser et réactualiser l'ancien rapport vie-œuvre.

⁴⁸ « Identifier la disjonction entre un dire et un faire, telle est désormais la mission du théoricien. Transformé en chasseur de contradictions, d'indécidabilités et de taches aveugles, annonçant en préalable de chaque lecture que tout texte se dérobe à la lecture [...] » *Ibid.* p. 61

⁴⁹ Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 35. Il est question de rompre avec l'approche traditionnelle de l'histoire littéraire officielle et de rejeter simultanément, en complicité avec l'effervescence révolutionnaire de Mai 68, les valeurs culturelles liées à cette même tradition. Sur le plan théorique, R. Barthes s'oppose à Raymond Picard pour

Ces questions débordent l'objet d'étude que nous nous sommes fixé, mais nous devons remarquer que le succès de la théorie littéraire des années 1960 – 1970 coïncide avec un changement socioculturel des plus visibles. La relation entre la théorie et la réalité sociopolitique serait certainement intéressante à étudier. C'est dans cette perspective que la critique formulée par Barthes et par le Nouveau Roman se tourne vers la dénonciation de l'idéologie commune. Dénonciation qui va prendre une direction encore plus radicale avec Julia Kristeva et le mouvement *Tel Quel*. Le texte deviendra le médium d'expression d'un système codé qui ne se comprend que sur le plan politique et social⁵⁰. C'est, précisément, la fonction du concept de « symbolique », chez Kristeva. La théorie littéraire prend définitivement, alors, une portée politique, sur l'établissement d'une équivalence catégorique entre le texte et la sphère pratique, quitte à conférer à l'objet d'étude littéraire une fonction représentationnelle à l'égard du social et du politique⁵¹.

La révolution du langage poétique ne peut, alors, être comprise qu'en étroite relation avec la révolution sociale et politique, mettant en péril l'un des deux piliers mallarméens repris par le structuralisme et le poststructuralisme dans la théorie littéraire : l'autonomie de la

revendiquer le droit à un métalangage théorique dans l'étude de la littérature. Simultanément, le même Roland Barthes s'emploie à déconstruire et à dénoncer l'idéologie petite-bourgeoise, dont la figure de l'Auteur était perçue comme l'emblème incontesté. A cette même époque, l'édition critique – les éditions du Seuil ou de Minuit par exemple – fonctionne comme un « contre-pouvoir » face à l'institution académique que représente la Sorbonne. Jean Ricardou le précisera, les « decodeurs » qu'on trouve dans les textes du Nouveau Roman, ont une portée subversive. Ils transgressent les codes de représentation habituels qui sont liés à l'« idéologie bourgeoise » et à la notion de propriété qui en est un corollaire. Ceci résonne également avec le mode collectif de la productivité textuelle. Des collectifs tels que le *Nouveau Roman*, *Tel Quel* ou encore *Change* produisent en groupe ; Deleuze et Guattari publient leurs textes en tandem. Ce n'est plus la subjectivité d'un auteur qui s'exprime. Le statut de producteur de textes se confond avec celui de receveur ou lecteur de textes. La réception des écrits critiques de Mallarmé se fait et s'étend, autour du doublon théorique de la disparition du poète et de l'autoréflexivité de la littérature, sur un même mode collectif. Et cela corrobore, précisément, le paradigme épistémologique de l'époque : puisque la figure de l'auteur ne peut plus agir en tant qu'emblème exemplaire de production, elle va être remplacée par une autre fonction symbolique – un relais hypothétique qui servira à une pluralité de nouvelles élaborations théoriques : le lecteur qui se mue en critique et théoricien. La « reprise » de Mallarmé est, alors, en parfait accord avec l'avènement d'une conception a-subjective de la littérature. Il serait impertinent de questionner quelque lien de causalité entre le résultat final, sur le plan culturel, et l'acte poético-critique initial : est-ce que Mallarmé a poussé Blanchot, par un tour de prestidigitation, à commettre le meurtre de l'Auteur et à susciter ensuite – ne fût-ce qu'indirectement – un déplacement de la graphosphère à la vidéosphère [Régis Debray, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991, dans Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 11], ou est-ce qu'une telle mutation sociale était inéluctable ? Est-ce qu'il y a seulement un lien entre ces différents événements ?

⁵⁰ « Quoi qu'il en soit, le combat théorique ne se livre désormais plus au nom de l'autonomie de la littérature, mais au nom du caractère politiquement ou socialement englobant du texte, ou encore au nom de son caractère de modèle. » Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 182.

⁵¹ « Toute pratique sociale étant structurée comme un langage, le texte devient le terrain où s'effectue la critique ou même la destruction du social, autant dire le terrain de la révolution. » *Ibidem.*

littérature. Notion que Julia Kristeva prend le soin de remettre en question au sein de son engagement dans le groupe *Tel Quel*. Le texte doit nécessairement, alors, opérer une transgression sociopolitique du « symbolique ». Cette position rejette donc l'autoréflexivité du langage poétique en y réintroduisant l'écriture dans une fonction pratique. Ceci est un autre exemple de récupération politique à laquelle les thèses de Mallarmé ont été soumises. Cette complicité entre la dimension politique et la dimension critique est clairement affichée dans le colloque qui eut lieu à Cluny, en 1970. Kristeva et Sollers, les deux principaux représentants du groupe *Tel Quel*, indiquent alors la possibilité théorique de relier la critique structuraliste au marxisme. Un peu plus tard, Philippe Sollers prend l'initiative de créer un groupe réunissant, entre autres, Barthes et Derrida autour du paradigme « structuralo-marxiste »⁵².

Le contexte de la réception générale étant posé, précisons à présent les choses : il s'agira de mettre en lumière une partie de la réception critique –celle opérée par Blanchot, Foucault, Deleuze, Derrida et Kristeva. Notre étude consistera, dans la première partie, à rendre explicite le rôle de « personnage conceptuel »⁵³ central que joua Mallarmé dans les élaborations théoriques des critiques et philosophes cités. Le poète devient un sujet autour duquel se construit tout un pan de réflexion philosophique, ce qui soulève le premier problème de la nature du rôle qu'il joue dans la réception critique des années 1960 – 1970 en tant que sujet principal, et le second problème de ce qu'il devient en tant qu'« objet » de cette réception. Il s'agira donc de montrer, premièrement, que Mallarmé n'est pas un simple prétexte qu'on convoque pour justifier des thèses philosophiques, mais au contraire le noyau épistémique autour duquel se développe une nouvelle pensée. Autrement dit, montrer qu'il est ce que Deleuze appelle le « principal personnage conceptuel ». Deuxièmement, s'il est ce noyau « pré-conceptuel », il suggère une certaine forme de pré-philosophie, c'est-à-dire une remontée en amont du discours philosophique. Ce qui revient à évoquer une « sortie » du discours philosophique traditionnel. Or, c'est précisément ce qu'on retrouve dans le discours philosophique de Foucault, de Deleuze et de Derrida : une sortie du *logos* traditionnel. Nous essaierons de mettre en lumière ce caractère pré-philosophique en retournant au moment de la crise de Tournon, où il est question d'une véritable désillusion philosophique pour le poète.

⁵² François Dosse, *Op.cit. t. II*, p. 121.

⁵³ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, éditions de Minuit, Paris, 1991, 2005, p. 62.

Les thèses mallarméennes sont à comprendre dans une sorte de proximité-écart du discours hégélien. Derrida souligne la manière dont l' « hymen » mallarméen « déjoue les philosophèmes »⁵⁴ en les enveloppant, en suggérant – de manière indécidable – leur possibilité. C'est pourquoi ce caractère « pré-philosophique » nous intéressera particulièrement, en tant que le langage poétique de Mallarmé en général présente seulement un ensemble de *potentialités représentationnelles* vagues et indécises⁵⁵, et non une actualité déterminée. La dimension paradigmatique de l'écriture mallarméenne apparaît clairement dans *La dissémination* de Derrida, comme nous aurons l'occasion de le voir dans ce qui suit. La critique de Derrida prend pour point de départ l'ancien *logos* platonicien, pour aboutir à une dissémination de ce *logos*. Mallarmé indique, en amont, la direction à prendre, par l'évocation de la dissémination, de la disparition du poète et de la réflexivité immanente de l'*Idee* dans le langage poétique. Direction qui débute à partir de la perte d'un *locus* en tant que lieu ou siège de la pensée d'un sujet constituant – notion que nous retrouvons chez Deleuze sous le terme de *déterritorialisation* – et la suggestion d'une nouvelle possibilité, d'un nouveau langage, d'un nouvel « hymen » se situant dans l'intervalle, dans la virtualité de ce qui n'est pas encore et de ce qui a été : entre le passé et le futur – dans le futur antérieur. Cet *hymen* représente, seulement de manière allusive, un médium indécis plutôt qu'un *topos* bien défini – indécidabilité qui empêche toute détermination représentationnelle d'opérer. C'est la lecture de Blanchot qui introduit à la fois l'élément de l'indécidabilité et l'association de la philosophie et de la littérature dans l'écriture mallarméenne. Les philosophes français contemporains qui se tournent vers Mallarmé le font dans la continuité des travaux de Blanchot.

⁵⁴ Jacques Derrida, *La double séance*, dans *La dissémination*, éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 265.

⁵⁵ C'est-à-dire que le langage poétique de Mallarmé suggère diverses possibilités de sens et de référence de manière indéterminée. Le sens correspond à ce que Frege appelle la connotation, c'est-à-dire la définition représentationnelle d'un mot. La référence correspond à la dénotation ou à la désignation, c'est-à-dire l'objet réel auquel renvoie un mot [Cf. Gottlob Frege, *Écrits logiques et philosophiques*, « 106-108. Dénotation, sens, représentation », trad. Claude Imbert, éditions du Seuil, 1971]. Quand nous mentionnons la détermination représentationnelle, c'est à cette distinction entre sens et référence en tant qu'englobés dans la fonction représentationnelle du langage que nous faisons allusion. La thèse que nous défendons consiste à envisager la poésie, ou le langage poétique de manière générale, chez Mallarmé, comme une expérience matérielle sensible subie par un sujet passif, et comme un mouvement ininterrompu de suggestion de nouvelles possibilités de langage, de représentation et d'être à l'imagination de ce sujet. Nous développerons cette idée dans la seconde partie : « 2.1 Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé ». D'abord, il nous faut montrer d'où elle nous vient, soit de la lecture des théoriciens des années 1950, 1960 et 1970. Ces possibilités suggérées à l'imagination ne sont pas déterminées. Elles demeurent vagues et indécises dans la mesure où elles sont potentielles seulement. Et cette notion de potentialité permet au langage poétique de maintenir le mouvement virtuel des suggestions de manière ininterrompue.

Actuellement, la tendance est à l'herméneutique⁵⁶. L'herméneutique moderne apparaît, au dix-neuvième siècle, chez les philosophes Friedrich Schleiermacher et Wilhelm Dilthey. Elle sera adoptée comme méthode de réflexion générale par Heidegger⁵⁷. La tendance herméneutique heideggérienne influence la philosophie française des années 1960-1970, qui pourtant nous conduit, dans cette étude, à proposer la thèse d'une ouverture indéterminée du langage sur des possibilités de lecture irréductibles, et simultanément sur une impossibilité de faire un choix entre ces différentes possibilités. L'influence de Heidegger s'exerce de manière prudente. Chez Derrida par exemple, l'un des philosophes français les plus influencés par Heidegger, il ne s'agit pas révéler le déploiement de l'être comme Heidegger, mais d'accentuer l'idée d'une perte permanente de l'être en tant qu'objet du discours. Il nous a semblé important d'accompagner le développement théorique et critique auquel Mallarmé a donné lieu dans la réception philosophique particulière des années 1960-1970, et de souligner l'intérêt poétique que cette lecture peut présenter à l'égard de l'écriture de Mallarmé, peut-être aussi d'en trouver une autre lecture possible, tout en écartant l'approche heideggérienne globale et historiciste et en favorisant une analyse microscopique des éléments ayant pu encourager un tel développement. Or, cette réception théorique contemporaine de Mallarmé s'effectue à la lumière de certains problèmes qu'il nous faudra tenter de comprendre le mieux possible.

Il ne s'agit pas de restituer avec force, un demi siècle plus tard, la réception critique trop vite désignée comme « poststructuraliste », ou appelée souvent, à grands traits, la

⁵⁶ *Mallarmé herméneute*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2013, publiés par Thierry Roger (CÉRÉDI) (c) Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 10, 2014.

⁵⁷ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, « Le mot de Nietzsche "Dieu est mort" », éditions Gallimard, 1962, trad. Wolfgang Brokmeier, p. 253 – 322. Heidegger appliquait la méthode herméneutique aux textes dans un souci de montrer l'inévitabilité du déploiement de l'être dans le temps, et la détermination de la pensée par la marche de l'histoire. Il s'agissait de trouver un sens transcendant qui dépasse la subjectivité. Un *telos* qui règle à la fois la pensée et l'histoire, la pensée dans l'histoire. Descartes aurait inauguré la métaphysique de la subjectivité, et Nietzsche l'aurait terminée. La démarche heideggérienne revient à postuler le rapport entre l'être et le temps comme sens universel de l'être. Un sens perdu dans l'histoire de la métaphysique, où le discours ontologique a toujours été tourné vers l'étant et détourné de l'être. L'ambition de Heidegger est de dévoiler le déploiement originel de l'être perdu dans le discours métaphysique depuis Aristote. L'histoire de la métaphysique occidentale tout entière est marquée par cet oubli. Il s'agit donc de révéler l'être dans une sorte de déploiement existentiel objectif. La perte de l'être a conduit en tout cas, selon Heidegger, à une conséquence : l'intériorisation du discours métaphysique en l'expression d'une subjectivité. C'est ce qui se produit chez Descartes, Leibniz et Hegel, avant de culminer chez Nietzsche.

réception « blanchotienne et derridienne »⁵⁸ qui semble feindre comme une image déformée parce que trop reculée dans l'histoire de la théorie littéraire, comme si c'était la seule lecture possible. Toutefois, il convient de rappeler cette lecture, afin d'éviter la déformation que trop souvent nous lui faisons subir. Il s'agira d'essayer de comprendre cette réception, et de voir si elle ne peut pas nous aider, d'un point de vue heuristique, à entrevoir une autre lecture de Mallarmé. L'intérêt de ce travail est de mettre en lumière, à partir des questionnements centraux auxquels la réception philosophique des années 1960-1970 a donné lieu, certaines notions poétiques qui peuvent nous servir de base heuristique.

A partir de l'apport de la philosophie française contemporaine, nous nous intéresserons à une certaine perspective : la nature et le fonctionnement du langage poétique, sa relation avec le sens et la référence dans le langage, et le rôle du sujet et de sa rationalité ou de sa faculté intellectuelle dans cette relation. L'essentiel de notre travail sera axé, tant dans la partie consacrée aux diverses réceptions de Mallarmé que dans celle consacrée à l'écriture de Mallarmé, sur ces quelques problèmes théoriques majeurs, dont ceux du rôle de la subjectivité dans le langage poétique, et de l'autonomie de ce langage. Nous essaierons d'exposer le plus clairement possible les notions de *surcharge matérielle*, de *potentialité sémantique* et *représentationnelle*, et de *mouvement de poéticité*, que nous développons dans le langage poétique mallarméen. Nous verrons comment ces notions supposent, par ailleurs, une disjonction entre le langage et la tentative de fondation d'une connaissance pouvant s'aider d'une détermination ou d'une réduction représentationnelle. Disjonction illustrée dans cette formule mallarméenne : « la disparition élocutoire du poète ».

Notre étude a pour objectif de montrer le rôle de prétexte théorique que jouent les écrits de Mallarmé chez certains théoriciens-lecteurs de Mallarmé, ceux pour qui la préoccupation philosophique se mêle à un goût profond et un questionnement véritable en littérature. Parmi eux, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michel Foucault, Gilles Deleuze et Jacques Derrida. L'écriture de Blanchot entérine ce que Nietzsche a commencé plus tôt : l'alliance de la poésie et de la philosophie à travers l'élaboration spécifique d'une langue dont il ressortait que l'invention elle-même était le début de l'exercice critique. La critique, en d'autres mots, trouvait là un point de départ dans une certaine recherche de la langue, et celle-ci trouvait son autonomie à travers la critique. Ceci nous conduit vers le corrélat de

⁵⁸ Claude Perez, « “Le cabinet des signes : Mallarmé, Claudel et l'herméneutique » », dans *Mallarmé herméneute*, *Op.cit.*

l'autonomie de la langue : la disparition de la subjectivité intellectuelle dans l'écriture de cette langue poétique. Cette disparition, Blanchot et Barthes l'identifient d'une manière dramatique, comme un effacement de la subjectivité de l'auteur. Notre corpus comprend les auteurs chez lesquels nous retrouvons le problème de la subjectivité. De plus, l'intérêt de ce travail est de montrer la dualité théorique qui s'établit entre la littérature et la philosophie dans la réception de Mallarmé des années 1950-1960. Face aux commentateurs qui défendent la thèse d'une suppression du sujet pensant et constituant en poésie chez Mallarmé, nous trouvons aussi ceux qui défendent, chez le poète, l'idée d'une réhabilitation du sujet constituant, comme Georges Poulet, Jean-Pierre Richard et Pierre Zima. Ce que notre étude met en lumière, c'est que, qu'il s'agisse de l'une ou de l'autre thèse, le questionnement philosophique autour du rôle du sujet dans la poésie mallarméenne est toujours présent.

Le nom de Mallarmé revient comme le pendant poétique, ou le « personnage conceptuel »⁵⁹ central dans une certaine époque épistémique dans la théorie littéraire. Une époque où nous pouvons prendre la mesure de la grande ampleur théorique des réflexions au sujet de la langue et de son emploi en littérature. De même que Nietzsche incarne, pour cette époque – les années 1950-1960-1970 – la formulation philosophique d'une rupture à l'égard d'une certaine tradition, qui trouve son expression ultime dans l'émancipation de la langue, Mallarmé en incarne l'expression poétique. Rupture nodale qui donne naissance à cette mouvance critique dont la *déconstruction* derridienne est l'une des élaborations théoriques les plus célèbres. Il sera question, dans un premier temps, de deux types de réception critique des écrits de Mallarmé. L'une initiée par Blanchot, articulée autour de la disparition du sujet agent et constituant, et autour de l'autonomie du langage, et l'autre, articulée autour de la réhabilitation du sujet agent et constituant, et de son utilisation représentationnelle du langage. Dans un second temps, en prenant appui sur la première partie, il s'agira de comprendre les caractéristiques de l'écriture mallarméenne qui ont pu donner lieu à une réception si large autour de l'étroite connexion qui existe, dans les lectures rencontrées dans la première partie, entre le philosophique et le littéraire. Cela nous permettra de proposer une lecture supplémentaire du langage poétique mallarméen. Une lecture méta-critique.

⁵⁹ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *Op.cit.* « Les personnages conceptuels », p. 60-81.

Postérité critique :

Réceptions de Mallarmé

1.1 La subjectivité

Cette première partie sera consacrée au problème de l'opérabilité du *cogito* chez Mallarmé dans la réception critique contemporaine, problème qui permet de faire le lien entre le littéraire et le philosophique. Nous évoquerons les lectures qui paraissent mettre particulièrement en lumière la question de la subjectivité cognitive dans la poétique de Mallarmé. Nous verrons la position de Blanchot et de ses héritiers : la disparition de cette subjectivité cognitive, et, à l'opposé, celle de Poulet, de Zima et de Richard : la résurrection d'une conscience subjective dans l'acte poétique. Il s'agira aussi d'analyser les implications que ce problème de la subjectivité entraîne du point de vue de la langue, de l'écriture et de l'œuvre poétiques.

1.1.1. Le poète

La subjectivité est une des notions centrales dans la poésie mallarméenne et dans sa réception. Certains critiques en postulent l'amplification à travers l'introspection, ou la volonté d'un engagement éthique⁶⁰. D'autres, comme Blanchot et Derrida, en postulent la disparition chez Mallarmé. Une disparition qui s'effectue dans le traitement poétique de la langue. Adorno commente avec justesse la négativité sur laquelle est construite la poésie de Verlaine et de Mallarmé. Il s'agit d'une négation de tout sens externe. Une négativité « radicale »⁶¹, caractéristique de l'art de la fin du XIX^{ème} siècle, qui opère l'annulation du signifié, c'est-à-dire l'annulation de toute détermination de la représentation sémantique et référentielle. Le langage de la poésie ne fait sens qu'au-dedans de lui-même, lorsque les mots

⁶⁰ Pierre Zima, *La négation esthétique Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, éditions de l'Harmattan, Ouverture Philosophique, 2002 ; Georges Poulet, *Etudes sur le temps II – « La distance intérieure » : Mallarmé*, Librairie Plon, 1952, achevé d'imprimer : Juillet 1996 (sur les presse de Cox & Wyman ltd, Angleterre) et Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, éditions du seuil, Paris, 1961.

⁶¹ Theodore Wisengrund Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck esthétique, 1995.

ne répondent qu'à eux-mêmes. Ce retour du langage sur lui-même, cette mise en abîme met en lumière l'immanence propre au fonctionnement du langage poétique chez Mallarmé.

Immanence matérielle, à travers la résonance acoustique de la langue, et virtuelle, à travers la suggestion de potentialités représentationnelles à l'imagination d'un sujet devenu simple réceptacle du langage poétique. C'est la musicalité du langage qu'Adorno identifie comme un nouveau « sens » dans cette poésie fin de siècle. La « dialectique négative » d'Adorno postule en effet, à travers la poésie de Verlaine et de Mallarmé, l'annulation de la fonction de représentation du langage poétique, et l'affirmation de son autonomie matérielle et virtuelle. Le langage poétique est un mouvement qui ne s'arrête jamais. La notion de négativité qu'Adorno évoque en parlant de la poésie de Verlaine et de Mallarmé est essentielle pour comprendre que la poésie mallarméenne nie simultanément toute réduction déterminée à un système de représentation externe au langage, et tout agent opérant une telle réduction. Elle implique donc également, cette négativité de la poésie mallarméenne, la suppression de la subjectivité. Peut-être même cela avant tout.

Pourtant Zima, commentant Mallarmé, choisit d'attribuer une fonction démiurgique⁶² au sujet-poète en tant qu'agent cognitif. Une position qu'il partage avec Georges Poulet, qui trouve que Mallarmé adopte le constructivisme cartésien, dans *Etudes sur le temps/2*. Chez Descartes, la pensée et l'être sont constitués à partir de la réflexivité d'une conscience subjective ; l'être n'est identifiable que dans le reflet de l'activité rationnelle du *cogito*. Ce faisant, ce cogito – résultant de la conscience réflexive – devient principe de création. Le commentaire de Georges Poulet présente une autre thèse, beaucoup plus intéressante, celle-ci : celle de « l'espace vide » chez Mallarmé. Avant de voir cet espace fictionnel comme un procédé de création quasi démiurgique, attardons-nous sur son caractère « vide ». La thèse de l'espace vide du langage poétique pointe vers une direction : une absence de substance et de détermination représentationnelle visant à fixer une identité dans le langage.

Faire du langage poétique mallarméen un espace vide, c'est en faire une forme pure détachée de tout système idéaliste de détermination représentationnelle par la pensée. Il évoque alors un champ impossible à réduire en une unité systémique. Le langage fait alors penser à un mouvement impossible à arrêter. Si ce mouvement est irréductible à un système

⁶² « [...], l'écrivain – qu'il soit Mallarmé ou Sartre – doit affronter une tâche impossible, nietzschéenne. Il doit se substituer à Dieu par un projet personnel, particulier qui ne saurait faire partie de l'Histoire ou d'une totalité hégélienne quelconque. » Pierre Zima, *Op.cit.* p. 43

de sens unifié, alors on peut dire qu'il évoque une multitude de possibilités de sens, puisque nous ne pouvons pas non plus nier la possibilité que le langage fasse sens. Mais nous pouvons penser qu'il ne constitue pas de sens *unique* – unicité que seule une détermination représentationnelle peut donner. Mais Georges Poulet préfère voir chez Mallarmé le type de Génie romantique « quasi divin », dont la pensée et la parole servent de principes créateurs dans l'œuvre poétique, à tel point que la « mort » n'est pas comprise de manière aussi radicale qu'elle l'est dans les écrits de Blanchot. La mort, pour Poulet, est superficielle et symbolique. De même pour Jean-Pierre Richard et Pierre Zima. La mort n'est qu'un prétexte qui sert à l'amplification de la puissance spéculative et cognitive ; elle vise la renaissance mystique de la subjectivité intellectuelle dans l'œuvre⁶³. Cette résurgence du sujet cognitif agent n'est pas restreinte à la poésie. Elle déborde, en même temps, dans le champ de l'action pratique.

Ce pouvoir de « donner de l'existence au néant », de produire de la fiction, d'inventer, Poulet et Zima le voient comme un pouvoir de *créer* par nécessité. Création qui prend une dimension positive dans le domaine pratique pour le second, car il s'agit d'engagement politique. Cette transposition entre la poésie et la politique réactualise entièrement le paradigme romantique que l'on trouve chez Victor Hugo, par exemple, l'idée que le poète, étant artiste, est aussi le porte-parole et l'éducateur et le défenseur de l'humanité. Zima ne voit pas chez Mallarmé une impersonnalité et une posture apolitique, mais l'action de résistance subjective qu'il accomplirait en dénonçant l'universel reportage et en lui opposant la poésie pure. « La disparition élocutoire » ne serait qu'un écran de fumée qui cacherait une réelle présence pratique du sujet agent. Pourtant la célèbre formule d'être « en grève » devant la société semble indiquer qu'il n'y a pas d'engagement politique chez Mallarmé.

Il n'y a pas de forme transcendante pour Mallarmé. Pas de dieu, pas non plus d'autres formes de transcendance. Le romantisme accorde au sujet cognitif agissant en tant qu'artiste créateur un pouvoir démiurgique dans la production artistique. Cela accentue l'anthropocentrisme de l'art romantique. C'est simplement déplacer un variable dans l'équation de la transcendance. Le dépassement du « dernier homme » et de « l'homme qui veut périr » montre que, chez Nietzsche, la dynamique de destruction de toute forme absolue est perpétuelle. Zarathoustra représente le mouvement de dépassement virtuel : virtuel dans le

⁶³ « Comment expliquer cette transformation mortelle qui fait qu'en se regardant dans son miroir, Mallarmé n'y voit plus qu'un être "impersonnel" et quasi divin ? [...] – la mort est un acte, une opération volontaire par laquelle on se donne une nouvelle existence et par laquelle on donne l'existence au néant. » Georges Poulet, *Op.cit.* p. 325.

sens où la destination demeure à jamais inaccessible, la réalisation, inachevée. C'est la seule chose qui nous soit possible : le mouvement vers le dépassement inaccessible. Zarathoustra suscite cet élan de dépassement que l'homme nihiliste peut et devrait tenter. De même, chez Mallarmé, la *Fiction* et le *Glorieux Mensonge* sont des déclarations d'impuissance métaphysique. Ces deux concepts poétiques mallarméens déclarent la ruine de l'*aletheia*, c'est-à-dire du dévoilement d'une unité idéale déterminée. L'aveu de l'illusion poétique qu'est la *Fiction* en appelle alors à un autre moment : la disparition de tout dispositif associé au discours du dévoilement de la vérité, dont le sujet cognitif en tant que conscience et rationalité réflexives. Le nouveau champ poétique se construit alors dans une autonomie radicale.

Selon Zima, seuls les postmodernes postulent une suppression du sujet cognitif chez Mallarmé. « Le sujet »⁶⁴ cognitif persiste dans la modernité tardive, alors qu'il sera évacué par la réception critique des années 1950 – 1960. Cela permet de postuler, chez Mallarmé, une subjectivité résistante, la mise en scène d'un sujet intellectif et décisionnaire qui s'engage contre le système collectif de son temps, les lois qu'il voit prendre forme, dont celles de l'économie générale, de l'utilitarisme et de la productivité, du langage et de la communication. C'est dans la lutte que Mallarmé semble mener contre l'« universel reportage » que Zima identifie cet engagement politique. Ce dernier rejoint Poulet et Richard autour du thème de la renaissance du sujet que nous avons appelé cognitif et décisionnaire, qui pense et qui agit en conséquence, qui détermine le sens de ses actions – un sujet constituant par l'exercice de la pensée et l'expression d'un choix et d'une volonté. Une renaissance qui passe par une forme d'amplification dans l'action pratique, pour Zima, et dans l'approfondissement psychologique constructiviste pour Poulet et Richard. Blanchot et Derrida, quant à eux, postulent une perte de cette profondeur psychologique et spéculative du sujet chez Mallarmé. Blanchot suggère, par l'autonomie du langage et de la littérature, la rupture qui caractérise la littérature contemporaine. Cette rupture sera formulée de manière dramatique dans un article rédigé par Barthes, en 1968 : « la mort de l'auteur »⁶⁵.

⁶⁴ Chez Zima, ce terme renvoie exclusivement au sujet agent, maître de son existence et de sa pensée.

⁶⁵ « La mort de l'auteur » dans Roland Barthes, *Le bruissement de la langue Essais critiques IV*, éditions du Seuil, 1984.

1.1.2. « Disparition du poète » : la mort d'une certaine subjectivité

« La disparition élocutoire du poète »⁶⁶ est une formule ambiguë. « Elocutoire » désigne l'élocution. Quel est l'objet de la disparition ici ? Est-ce l'élocution ou le poète, ou les deux en même temps ? Le terme *élocutoire* est un néologisme. Le mot *élocution*, quant à lui, vient du latin *locare* : parler ; on peut identifier aussi, dans la racine, le mot *locus* : le lieu. Mallarmé semble jouer sur l'ambiguïté d'un *locus-locare* pour suggérer que la disparition dont il s'agit est double : elle affecte à la fois la parole d'un sujet parlant et ce sujet parlant lui-même qui fait du langage l'emplacement ou le lieu de sa parole. Le langage ne peut plus signifier la constitution d'un lieu de la parole, ou du discours – du *logos* –, d'un sujet, mais une dislocation entre tout sujet parlant, ce type de discours et le langage. Le langage n'est plus le territoire discursif d'un sujet constituant. La parole ou le *logos* étant par ailleurs traditionnellement associés à l'activité d'une pensée, la « disparition élocutoire » affecte la fonction représentationnelle du langage chez Mallarmé.

Attardons-nous un instant sur le mot *Poète*. Cette orthographe du mot est courante à l'époque où Mallarmé écrit. Le mot poète vient du grec *poiein*, qui veut dire créer, faire. Pour Mallarmé, c'est bien le sujet créateur de l'œuvre poétique qui disparaît dans l'œuvre pure de la poésie. Il s'agit du poète romantique en tant que démiurge, celui qui parvient à donner forme à une détermination représentationnelle de l'être dans son verbe, le reconstruisant sur le plan idéal, tout en faisant croire qu'il en donne la présentation originale. C'est l'opération de la création subjective qui est démontée à travers la « disparition élocutoire du poète ». C'est ce Poète-là qui disparaît. Si nous allions un peu plus loin dans l'analyse, nous pourrions nous rendre compte que la dualité de la formule peut être réduite en une seule proposition : la

⁶⁶ Ainsi qu'elle est formulée, cette proposition peut à la fois vouloir dire :

1. *La disparition de l'élocution du poète*, en tant que cette élocution était intrinsèquement liée à l'autorité scripturale, linguistique et idéaliste du Poète. Disparition, par là même, du *parler* et du lieu ontologique dont l'auteur était le point d'ancrage ;

Et

2. *La disparition du poète, elle-même, devient l'objet d'élocution* : nouvelle élocution, en tant que la disparition du Poète entraîne la possibilité d'une nouvelle forme d'expression. Nouvelle élocution qui n'est plus, toutefois, élocution à proprement parler, dans la mesure où elle n'est plus *locare* – *parler*, ni *locus* – *lieu*. C'est là le nouveau principe poétique de Mallarmé.

disparition d'un ancien type poétique entraîne l'apparition d'un nouveau type. Le type d'élocution lié au *Poëte* est désormais obsolète, et une nouvelle forme d'expression poétique se construit. C'est ainsi que Blanchot et ses héritiers le comprennent. La disparition du poète et la mort de l'auteur renvoient à une même rupture : celle de l'ancien modèle esthétique entièrement bâti sur le principe de l'autorité d'un sujet constituant. Le *neutre* est l'espace d'autodétermination du langage ; soit un espace d'où le sujet constituant est désormais absent. Le langage s'exprime dans ses propres règles. L'absence est absence du sujet-créateur en tant que principe de constitution poétique. Cette absence opère ainsi, à la fois, l'autonomisation du langage poétique, et le *chaos* ou le *désastre* en tant qu'objet insaisissable par la pensée. La raison ordonnatrice est évacuée de cet espace ; elle ne peut plus construire d'ordre logique pour le maîtriser.

Mallarmé fait réfléchir à une crise du sujet cognitif. Tout comme Nietzsche vers la même époque. « La disparition du poète » pourrait trouver, dans les limbes de sa construction, une filiation à l'une des conséquences, entrevues par Nietzsche, de l'événement « Dieu est mort »⁶⁷. La mort de Dieu est un « grand acte » dans la mesure où il est question de dissiper la transcendance de l'idolâtrie vouée à Dieu. Mais cette grandeur perd de sa superbe lorsque la dissipation de la transcendance divine donne lieu à une autre forme de transcendance : la transcendance de l'ego. Il est normal que, pour compenser la grandeur du déicide, nous agissions de sorte à devenir les égaux des dieux. La grandeur dont parle Nietzsche se situe sur le plan de l'action, de la culture et de l'art, non pas sur un plan idéal transcendant. Quand la transcendance divine est simplement transposée en une autre forme, nous sommes en face de l'autre versant du problème : la conservation de la transcendance comme critère idéal qui tend à régir la vie, et qui éloigne l'homme de sa réalité matérielle et physiologique. Or, dans le romantisme, la transcendance est conservée. Elle est transposée, de Dieu au *Moi*. Le *Moi* devient une nouvelle forme d'idole. Auto-idolâtrie et anthropocentrisme. Le romantisme fournit le modèle de la divinisation du sujet constituant. Les propos de Mallarmé et de Blanchot s'éclairent à partir des thèses de Nietzsche et du refus de l'idolâtrie romantique. Dieu n'est plus, le sujet non plus. Son ancienne autorité est ébranlée ; l'auteur est mort. Si Dieu n'est plus depuis Nietzsche ; si le sujet agent qui crée l'œuvre disparaît chez Mallarmé, avant de mourir chez Blanchot, que reste-t-il ? Pour Blanchot, l'artiste s'achemine vers sa

⁶⁷ « [...] La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne nous faut-il pas devenir nous-mêmes des dieux pour apparaître seulement dignes de lui ? » Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Livre III, Aphorisme 125, éditions GF Flammarion, trad. Patrick Wotling, p.177.

mort dans la production de l'œuvre⁶⁸. Pour Mallarmé, l'artiste en tant que sujet constituant n'existe déjà plus au moment de l'autoconstitution du langage poétique. L'apparition du langage poétique suppose l'absence de tout sujet constituant entendu comme artiste créateur, puisque le langage poétique est impersonnel. La mort ou le suicide qu'évoque Blanchot ont la particularité de mettre tout de même en lumière ce sujet dans la production poétique, même si c'est pour dire qu'il y meurt. Car, dire que l'auteur meurt dans l'exercice de l'écriture, c'est faire de cette écriture le théâtre de sa disparition. Il semble que ce ne soit pas le cas chez Mallarmé. Pour ce dernier, lorsque le langage poétique se met en mouvement, le sujet constituant a déjà disparu.

L'action du sujet devant la mort est limitée. Elle s'arrête au moment où la possibilité de la mort, elle-même, intervient. L'agent est alors spolié de tout pouvoir. Celui qui commence par écrire, nous dit Blanchot, le fait en vue de l'œuvre intemporelle, l'objet extrême de sa volonté et de son pouvoir. Mais, lorsque le texte ou le livre est écrit, l'auteur est rejeté hors de l'espace poétique. L'apparition de l'œuvre est synonyme de l'expulsion du sujet constituant et décisionnaire, de l'annulation de son pouvoir et de son vouloir symboliques. Le suicide et l'œuvre renversent ainsi l'autorité du sujet constituant, mais c'est un renversement qui s'inscrit dans un processus infini ; par conséquent, le sujet constituant ne peut pas le concevoir, ni en prendre conscience. Toutefois, même si l'artiste ressemble au suicidaire dans la mesure où il fait quelque chose qui va provoquer sa mort, il y a une différence qui les

⁶⁸ « [L'artiste] [...] est lié à l'œuvre de la même étrange manière que l'est à la mort l'homme qui la prend pour fin.

Cela s'impose à première vue. Tous deux veulent fermement, mais, à ce qu'ils veulent, ils sont unis par une exigence qui ignore leur volonté. Tous deux tendent vers un point dont il leur faut se rapprocher par l'habileté, le savoir-faire, le travail, les certitudes du monde, et pourtant ce point n'a rien à voir avec de tels moyens, ne connaît pas le monde, reste étranger à tout accomplissement, ruine constamment toute action délibérée.

Le lien est établi entre l'acte de mort volontaire et la mort de l'auteur dans l'œuvre. Pour Blanchot, celui qui recherche la mort volontaire le fait pour échapper à une mort involontaire, qui rôde, menaçante, dans l'imprévu. En échappant à une mort universelle imprévue et mystérieuse, celui qui choisit la mort particulière volontaire du suicide tend à maîtriser, par l'exercice de la volonté et de la conscience, son existence. Le refus d'une mort universelle renvoie aussi au refus d'une subjectivité impersonnelle. Et le choix de la mort volontaire tend à constituer un sujet constituant particulier. De la même manière, l'auteur, dit Blanchot, en écrivant, cherche initialement la maîtrise totale de l'œuvre. Mais, ils échouent tous deux, car leur tâche ne s'accomplit jamais : la mort volontaire, comme l'écriture de l'œuvre, s'inscrivent dans l'interminable. Toutes deux donnent à l'agent qui les accomplit seulement l'illusion d'un accomplissement accessible, tandis qu'elles procèdent à son aliénation pendant le moment de ce qu'il croit être l'activité de son vouloir et de son pouvoir. Celui qui veut se suicider le fait pour garder un pouvoir total sur son existence : le pouvoir de décider jusqu'à l'extrême limite de sa vie. », « L'œuvre et l'espace de la mort » dans Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, éditions Gallimard, 1955, collection folio essais, p. 132.

sépare⁶⁹. Le choix du suicide est animé par l'intention d'atteindre une finalité : la détention, par le sujet agent, du pouvoir absolu et personnel de décider de sa propre fin. L'image du sort final – le résultat de son pouvoir d'agir – sous-tend ainsi clairement le choix initial du suicide : cette finalité est déterminée par la conscience et par la volonté du sujet agent. En revanche, dans le cas de l'œuvre, l'agent n'a pas le temps de s'avancer au point de concevoir le résultat final de son acte. Il est nécessairement expulsé avant l'apparition de l'œuvre. Au moment même de faire couler son encre, il disparaît. L'œuvre ne peut donc apparaître qu'en l'absence de la subjectivité, séparée de la conscience et de la volonté.

Autre différence encore : le suicide s'exécute dans un refus. L'agent doit nier ce qui porte la menace de la négation de son pouvoir pour le conserver. Il nie alors la contingence pour choisir les limites finies de son pouvoir de commettre un suicide, c'est-à-dire de se donner une mort voulue et prévue. Dans l'œuvre, en revanche, c'est l'infini du désœuvrement qui assiège l'auteur. C'est pourquoi l'œuvre s'autodétermine en opérant le renversement de l'autorité d'un sujet constituant. Chez Blanchot, le désœuvrement, l'incessant et l'interminable de l'œuvre constituent souvent un équivalent de ce qu'il nomme lui-même « l'être »⁷⁰, et qu'il identifie, par ailleurs, dans le « transcendant » inaccessible du langage. Ces termes s'orientent dans une première direction : l'impossibilité de procéder à une détermination représentationnelle et réductrice de l'être. Blanchot joue sur l'ambiguïté du mot « transcendant » pour montrer que le véritable transcendant, c'est le langage, dans la mesure où il dépasse et domine toute représentabilité cognitiviste. Si le langage en devient transcendant pour la pensée, c'est parce que son immanence matérielle et virtuelle autonome

⁶⁹ « [...], c'est le fait de mourir qui inclut un renversement radical, par lequel la mort qui était la forme extrême de mon pouvoir ne devient pas seulement ce qui me dessaisit en me jetant hors de mon pouvoir de commencer et même de finir, mais devient ce qui est sans relation avec moi, sans pouvoir sur moi, ce qui est dénué de toute possibilité, l'irréalité de l'indéfini. Renversement que je ne puis me représenter, que je ne puis même concevoir comme définitif, qui n'est pas le passage irréversible au-delà duquel il n'y aurait pas de retour, car il est ce qui ne s'accomplit pas, l'interminable et l'incessant.

Le suicide est orienté vers ce renversement comme vers sa fin. L'œuvre le recherche comme son origine. » *Ibid.*, p. 133.

⁷⁰ « "Je" est un moi dans la plénitude de son action et de sa décision, capable d'agir souverainement sur soi, toujours en mesure de s'atteindre, et pourtant celui qui est atteint n'est plus moi, est un autre, de sorte que, quand je me donne la mort, peut-être est-ce « Je » qui la donne, mais ce n'est pas moi qui la reçois, et ce n'est pas non plus ma mort – celle que j'ai donnée – où il me faut mourir, mais celle que j'ai refusée, négligée, et qui est cette négligence même, fuite et désœuvrement perpétuels.

L'œuvre voudrait en quelque sorte s'installer dans cette *négligence*, y séjourner. De là lui vient un appel. Là, malgré elle, l'attire ce qui la met absolument à l'épreuve, un risque où tout est risqué, risque essentiel où l'être est en jeu, où le néant se dérobe, où se jouent le droit, le pouvoir de mourir. » *Ibid.* p. 134.

est irréductible à une unité représentationnelle. Blanchot introduit un espace neutre où l'être ne peut pas être réduit par représentation par un sujet cognitif⁷¹.

Mallarmé, selon Blanchot, n'a pas toujours défendu, à travers sa poétique, la thèse de la disparition du poète. *Igitur*, en l'occurrence, dit Blanchot, recèlerait l'entreprise de la conservation d'une puissance subjective, à travers la conscience et le désir, dans l'œuvre poétique⁷². Ce serait une tentative de formalisation de l'impuissance, mais il demeure, en ce sens, un espace où la puissance spéculative du sujet est effective dans la négation. Autrement dit, pour démontrer l'Im-puissance, le poète doit tout de même se servir de son autorité. Le postulat même d'une « tentative de rendre l'œuvre possible » serait un signe de reliquat de la puissance subjective du poète⁷³. *Igitur* ne reflèterait, ainsi, pas complètement l'issue de la crise de Tournon de 1866. Elle semble emplier, pour Blanchot, de cette forme d'idéalisme dont elle n'arrive pas à se défaire entièrement, bien qu'elle en soit le prélude de déliquescence⁷⁴. Pourtant, Foucault voit déjà clairement dans le même *Igitur*, « le mouvement dans lequel

⁷¹ Il y a bien un emploi ambigu de certains concepts chez Maurice Blanchot. C'est ce que nous fait remarquer Charles Ramond, « DERRIDA LECTEUR D'ARTAUD LA DECONSTRUCTION A SENS UNIQUE » dans *Derrida et la question de l'Art – Déconstructions de l'esthétique*, éditions Cécile Defaut, 2011, p. 47 – p. 66. Derrida, qui reproche à Blanchot et à Foucault – le premier par son « commentaire critique » et le second, par son « commentaire clinique » - de reproduire, particulièrement dans leur lecture d'Antonin Artaud, une structure « métaphysique », s'emploiera à se montrer plus rigoureux et radical dans ses analyses. Cette double dimension *critique* et *clinique*, nous la retrouvons dans l'heuristique deleuzienne. Mais elle est doublée d'un fonctionnalisme pragmatique. L'art est pensé, chez Deleuze, dans sa dimension sociale et politique. La référence multiple aux artistes, poètes, et philosophes : Bacon, Mallarmé, Nietzsche, Bergson, Joyce, Kafka, entre autres, est invoquée pour illustrer la philosophie deleuzienne, avant que celle-ci ne se déploie à l'extérieur pour trouver des échos empiriques. Anne Sauvagnargues nous fait comprendre qu'il y a bien chez Deleuze, dans son étude de l'image au cinéma par exemple, une « coexistence de l'actuel et du virtuel dans l'image » [Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Presses Universitaires de France, 2005]. Et cette perspective pragmatique repousse, chez Deleuze, toute forme de *transcendance* ontologique. La métaphysique deleuzienne vise à « dés-historiciser les catégories » transcendantes des « formes » de la métaphysique traditionnelle, en postulant un fondement dans l'immanence des « forces », qui se meuvent dans l'espace du social. Toutefois, bien que nous retrouvions un écart de la critique blanchotienne – puisque l'intensivité physiologique de l'affect remplace toute référence à une transcendance chez Deleuze, la critique blanchotienne servira de nouveau point de départ à partir des thèses communes de l'expulsion du sujet constituant, cognitif et agent, et de l'autonomie du langage. L'adjonction, chez Deleuze, de la critique et de la clinique, pratiques qu'il doit aux aînés : à Blanchot et à Foucault respectivement, semble néanmoins s'affirmer dans une certaine indépendance méthodique

⁷² Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *Op.cit.* « II. L'expérience d'Igitur ».

⁷³ « *Igitur* est une tentative pour rendre l'œuvre possible en la saisissant au point où ce qui est présent, c'est l'absence de tout pouvoir, l'impuissance. Mallarmé sent ici profondément que l'état d'aridité qu'il connaît est en relation avec l'exigence de l'œuvre, n'est pas une simple privation de l'œuvre, ni un état psychologique qui lui serait propre. » « II. L'expérience d'Igitur », *Ibid.* p. 135.

⁷⁴ « [...] on ne peut douter qu'*Igitur* naisse de l'expérience obscure, essentiellement risquée, où l'entraîne, au cours de ces années, la tâche poétique. Risque qui atteint l'usage normal du monde, l'usage habituel de la parole, qui détruit toutes les assurances idéales, qui ôte au poète la sûreté physique de vivre, l'expose enfin à la mort, mort de la vérité, mort de sa personne, le livre à l'impersonnalité de la mort. » *Ibid.* p. 136.

disparaît celui qui parle »⁷⁵. Alors que Blanchot identifie la maturité formelle de la « disparition du poète » et de l'autonomie du langage⁷⁶ dans les œuvres mallarméennes postérieures, dont *Le coup de dés*, Foucault la voit déjà à l'œuvre dans *Igitur*.

La suppression de l'auteur devient, à l'époque où Blanchot écrit, chose courante. Chez Barthes, on voit apparaître le mot « écriture » à la place du mot « littérature », comme pour opérer une sorte de désacralisation de l'œuvre poétique et de déshumanisation de la production poétique et littéraire. En parlant de l'« écriture »⁷⁷ au lieu de littérature, Barthes procède à la suppression de l'*Auteur* entendu comme « propriétaire » du langage⁷⁸. Cette suppression de la subjectivité constituante, qui prend la forme de l'impersonnalité dans le langage poétique, est également marquée par un autre fait poétique majeur : l'« inachèvement » du *Livre*, comme le dit Blanchot. Le *Livre*, qui comprend l'écriture et le langage, est in-fini, dans la mesure où il n'a ni début ni fin, et il n'est attribuable à aucun individu, ni à aucune transcendance externe au langage. Il est, en ce sens, virtuel, irréel ; il ne dévoile que des possibilités de sens et d'existence multiples. C'est pourquoi il est détaché de tout système d'identification. Plus encore, à travers le projet inachevable du *Livre*, l'écriture mallarméenne est la formalisation de l'impossibilité de toute fixation de l'identité par la suggestion d'une multitude de possibilités dans le langage.

La « disparition élocutoire » mallarméenne marque la postérité en initiant une nouvelle littérature et une nouvelle conception du langage. Plus d'une décennie plus tard, Proust⁷⁹

⁷⁵ Michel Foucault, « La pensée du dehors », *Critique*, no. 229, juin 1966, dans *Dits et écrits, tome I 1954 – 1975*, éditions Gallimard, 1994, 2001, p. 550.

⁷⁶ « La parole poétique n'est plus parole d'une personne : en elle, personne ne parle et ce qui parle n'est personne, mais il semble que la parole seule se parle. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire, Op.cit.* p. 42.

⁷⁷ « [...] l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit » Roland Barthes, *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, 2. De l'œuvre au texte - « la mort de l'auteur », éditions du Seuil, septembre 1984, p. 63.

⁷⁸ « En France, Mallarmé, sans doute le premier, a vu et prévu dans toute son ampleur la nécessité de substituer le langage lui-même à celui qui jusque-là était censé en être le propriétaire ; pour lui, comme pour nous, c'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur ; écrire, c'est, à travers une impersonnalité préalable – que l'on ne saurait à aucun moment confondre avec l'objectivité castratrice du romancier réaliste -, atteindre ce point où seul le langage agit, “performe”, et non “moi” : toute la poétique de Mallarmé consiste à supprimer l'auteur au profit de l'écriture (ce qui est, on le verra, rendre sa place au lecteur). » *Ibid.* p. 64 – 65.

⁷⁹ « Proust lui-même, en dépit du caractère apparemment psychologique de ce que l'on appelle ses *analyses*, se donna visiblement pour tâche de brouiller inexorablement, par une subtilisation extrême, le rapport de l'écrivain et de ses personnages : en faisant du narrateur non celui qui a vu ou senti, ni même celui qui écrit, mais celui qui *va écrire* (le jeune homme du roman [...] veut écrire, mais il ne le peut, et le roman finit quand enfin l'écriture

marche, dans sa *Recherche du temps perdu*, sur les pas de Mallarmé, dans la mesure où il montre l'impossibilité de tout rapport étroit d'identification entre l'individu, la réalité perçue et dite objective, et l'écriture et le langage poétique modernes. Le relativisme perceptif d'un sujet qui tente de retrouver une certaine objectivité phénoménale perdue, par le moyen d'un langage marqué par des événements empiriques divers – si divers et irréductibles que ce langage en est lui-même touffu de descriptions et d'états d'âme, étiré dans un élan discontinu de sensations et de considérations, montre précisément l'incapacité de la pensée subjective à restituer, par représentation réductrice et déterminée, les événements passés dans le présent de l'énonciation d'un langage exprimé par un sujet cognitif. Le sujet cognitif est, chez Proust aussi, débordé et submergé par les virtualités et la matérialité du langage poétique. Cette disjonction entre la pensée et l'être, et entre la pensée et le langage, se manifeste déjà dans la disparition élocutoire du poète, chez Mallarmé.

Après lui, le Surréalisme pousse un peu plus loin la logique de la « désacralisation de l'Auteur »⁸⁰, à travers la « saccade » de l'écriture automatique. L'analyse linguistique transforme définitivement l'Auteur, jadis sujet dominant, en un aspect mineur du langage, un sujet patient qui subit le langage et dépend de lui, un variable accidentel. Le sujet est réduit à la simple fonction de support de l'énonciation⁸¹, ou de « scripteur » du texte. Il n'est plus qu'un prétexte dont nécessite le mouvement de la formation du texte – le processus de poéticité⁸². Le sujet constituant disparaît donc de la scène littéraire en tant qu'agent dominant. Avec lui, le *Livre* et l'*Œuvre* en tant que projets et créations clos dérivés du Génie démiurgique d'un poète. La littérature et la critique n'ont plus désormais affaire qu'au « texte ». Le texte est libéré de l'emprise de l'*Auteur*. Il n'est plus soumis à l'unicité d'un sens à déchiffrer, qui porterait le sceau de la pensée d'un sujet constituant. Il est « ouvert » sur une infinité de possibilités intriquées les unes dans les autres.

devient possible), Proust a donné à l'écriture moderne son épopée : par un renversement radical, au lieu de mettre sa vie dans son roman, comme on le dit si souvent, il fit de sa vie même une œuvre dont son propre livre fut comme le modèle [...] » *Ibid.* p. 65.

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ « [...] linguistiquement, l'Auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme *je* n'est autre que celui qui dit *je* : le langage connaît un "sujet", non une "personne", et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit, suffit à faire "tenir" le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. » *Ibid.* p. 66.

⁸² Nous développerons cette notion dans la seconde partie de cette étude. Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé ».

La mort, chez Blanchot, a une double dimension : l'une personnelle à travers le suicide, l'autre impersonnelle⁸³. L'*Auteur*, compris comme sujet constituant et agent dans le langage poétique, est frappé par une mort impersonnelle. Il n'est pas en mesure de connaître ni de décider. Il subit, simplement, la perte de tout pouvoir de maîtrise par la pensée vis-à-vis du langage poétique, et une disjonction dans sa relation avec l'œuvre. La mort intervient comme la perte de l'individualité par un dessaisissement de la volonté et de la pensée. L'insinuation du réel matériel et contingent dans le langage poétique expulse toute tendance de réduction représentationnelle. Dans son analyse de Mallarmé, Blanchot montre que le sujet constituant s'effrite et se perd dans le langage poétique. La littérature est la négation du sujet agent par le langage, l'écriture et le texte. Les grandes lignes de l'analyse de Blanchot ouvrent la voie à une grande réception philosophique des écrits de Mallarmé. La disparition du sujet constituant devient la condition essentielle de la littérature contemporaine. Ce processus de dépersonnalisation du langage et de l'œuvre, de désubstantialisation et d'évidement psychologique du sujet-agent et *Auteur* devient la marque de la littérature et de la critique littéraire contemporaines. Ainsi le Nouveau Roman pour ce qui est de l'exercice de l'écriture littéraire, et Blanchot et Barthes pour la critique.

L'inachèvement du *Livre* et l'impersonnalité de l'œuvre, chez Mallarmé, sont des notions qui ont été développées à partir de la « disparition élocutoire du poète ». C'est parce que le poète ne constitue plus, par la puissance de sa pensée et de son génie créatif, le langage poétique du texte et du *Livre*, que ce dernier s'inscrit dans un mouvement d'« inachèvement ». C'est parce que le sujet devient impuissant, sur le plan cognitif, que le langage poétique gagne son autonomie. Le sujet cognitif est alors vaincu par l'indétermination du langage poétique. Il subit l'autonomie de l'écriture, qui le réduit à ce qui s'apparenterait au « sujet larvaire » deleuzien. Chez Derrida, l'abolition du *logocentrisme* dans le langage aboutit à une évacuation de la subjectivité dans l'exercice de l'écriture poétique, au profit de l'apparition d'un nouvel ordre.

⁸³ « C'est le fait de mourir qui inclut un renversement radical par lequel la mort, qui était la forme extrême de mon pouvoir, ne devient pas seulement ce qui me dessaisit en me jetant hors de mon pouvoir de commencer et même de finir, mais devient ce qui est dénué de toute possibilité, l'irréalité de l'indéfini. Renversement que je ne puis me représenter, que je ne puis même concevoir comme définitif, qui n'est pas le passage irréversible au-delà duquel il n'y a pas de retour, car il est ce qui ne s'accomplit pas, l'interminable et l'incessant... Temps sans présent avec lequel je n'ai pas de rapport, ce vers quoi je ne puis m'élancer, car en (lui) *je* ne meurs pas, je suis déchu du pouvoir de mourir, en (lui) *on* meurt, on ne cesse pas et on n'en finit pas de mourir... Non pas le terme, mais l'interminable, non pas la mort propre, mais la mort quelconque, non pas la mort vraie, mais, comme dit Kafka, le ricanement de son erreur capitale... » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, éditions Gallimard nrf, 1955, p. 148 – 149.

Comme le souligne Adorno⁸⁴, la sonorité ou la musicalité fait office de nouveau « sens », au détriment de l'unicité téléologique de la dimension sémantique portée par le « signifié ». Un nouveau sens qui dépasse la subjectivité. Dépassement qui passe par « un rythme inconscient, pulsionnel, trans-linguistique »⁸⁵ chez Kristeva. Mais *le procès de signifiance*⁸⁶ étant un mouvement préalable à l'établissement des « positions finies », dit Kristeva, il est aussi le processus préalable à la constitution dialectique d'un sujet, entre *le sémiotique et le symbolique*. C'est-à-dire que le « procès sémiotique », tel qu'elle le nomme, précède tout sujet et tout système de sens unifié. En cela, il s'apparente au régime de l'inconscient. Ce qui prend le dessus dans le langage poétique mallarméen, c'est quelque chose qui échappe à la réduction représentationnelle : le rythme, la musique, la mélodie⁸⁷. La perte de la rationalité en tant que symbole de la subjectivité est avancée dans les analyses de Blanchot, ce qui explique le remplacement de la « parole » par l'« écriture » ; du *logos* par le *graphè*. Un remplacement qui sera théorisé comme un déplacement métaphysique. Outre la notion radicale de la mort de l'auteur intervenant dans l'exercice de l'écriture chez Blanchot, nous retrouvons l'argument d'une autonomie du langage, argument qui prend plusieurs formes : le transcendant du langage, l'inaccessibilité de l'être dans le langage, l'autodestruction de ce langage, entre autres.

1.1.3. La littérature et le langage de Mallarmé chez Blanchot

Comment Blanchot définit-il la littérature ? Par une ouverture inconsciente sur l'infini, que le langage, lui-même, opère. La littérature, dit-il, invente un langage qui représente une

⁸⁴ Théodore Wisegrund Adorno, *Op.cit.*

⁸⁵ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, « B. Le dispositif sémiotique du texte – 1. Rythmes phoniques et sémantiques », éditions du Seuil, 1974, p. 212.

⁸⁶ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, « Préliminaires théoriques – 1. Sémiotique et symbolique », éditions du Seuil, 1974, p. 17 – 100.

⁸⁷ « Division du sens, de la proposition, du mot ; perte de leur identité au profit d'un rythme, d'une musique, d'une mélodie – ainsi se dégage, des écrits théoriques de Mallarmé, le principe conducteur de sa pratique. » *Ibid.* p. 212.

distance insurmontable entre le *signifiant* et le *signifié* saussuriens. Il pose un « inaccessible » en et de la littérature par le biais d'un éloignement dans le langage. La littérature convoque un autre type de langage – étranger au langage commun – et, par conséquent, elle reste à jamais dans l'irrésolu, dans un inconnu secret. Un inconnu que Blanchot identifie à une transcendance intériorisée dans la littérature. L'être demeure inaccessible dans la neutralité de la littérature. L'*être* est ainsi dissimulé dans le langage poétique, et il s'y perd, puisque le langage poétique est, pour Blanchot comme pour Derrida, autoréflexif. En posant l'être dans son inaccessibilité, Blanchot le pose dans une impossibilité abstraite et dans une négativité pure. C'est cette logique de l'impossibilité et de l'impuissance qui le conduit à désigner un « langage transcendant » pour rendre compte de la clôture du langage poétique, et de l'impuissance de la conscience de l'homme à établir une quelconque relation de signification et de compréhension⁸⁸.

Le langage poétique mallarméen étant une tension vers l'infini, l'*Œuvre* et le *Livre* demeurent impossibles. Le *Livre* représente l'unité absolue de la connaissance et de l'être, ce qui est parfaitement articulé par la fonction référentielle. La pensée accède à son référent, dans le monde phénoménal, à l'aide du langage – c'est la théorie du signe de Hegel. Le mystère mallarméen, pour Blanchot, est cet effort répété à l'infini d'aller vers l'essence cachée dans le langage poétique, sans parvenir à la détenir à aucun moment. C'est, pour ainsi dire, la perpétuation de la crise de Tournon mise en écriture. L'absolu a attiré le poète, mais très vite il prit conscience de son impossibilité et en fut désabusé. L'écriture de Mallarmé, dès ce moment central, serait une mise en forme de cette impossibilité et de cette désillusion. La littérature se fait par l'opération d'une écriture continue, sans aucun moment final. Elle est absurde : « ce jeu insensé », disait Mallarmé lui-même. Entreprise absurde puisque sans fin :

⁸⁸ « [...] La littérature est un langage. Tout langage (comme on le formule aujourd'hui) est constitué par un signifiant, un signifié et le rapport de l'un à l'autre. Dans le langage littéraire, il ne suffit pas de dire, comme l'a affirmé longtemps Paul Valéry, que la forme a plus d'importance que dans les langages habituels ; il faut surtout dire que, dans ce langage, le rapport entre signifiant et signifié ou bien entre ce qu'on appelle forme et ce qu'on appelle à tort contenu devient infini.

[...] Cela veut dire essentiellement que ce rapport n'est pas un rapport d'unification : forme et contenu sont en rapport de telle sorte que toute compréhension, tout effort pour les identifier, les rapporter l'un à l'autre ou à une commune mesure selon un ordre régulièrement valable ou selon une légalité naturelle les altère et échoue nécessairement. »

le *Livre* est un leurre. Et le poème, s'il est fini, s'étend en son intérieur à un infini intensionnel, repoussant les limites constitutives du sens en tant que fonction représentationnelle unissant par médiation métaphysique le médium rationnel et méditatif de la pensée et celui, physique, de l'être. Si la littérature est le lieu où se meut le langage transcendant blanchotien, alors elle est un lieu lui-même dissimulé et inaccessible. Elle se confond avec ce qui ne se dévoile pas. Elle devient cet autre inconnu qui aliène l'auteur. C'est ainsi que Blanchot rompt, également, le rapport traditionnel qui lie l'auteur à son œuvre⁸⁹.

On ne peut donc plus parler de *création*. Le langage transcendant est indépendant de l'auteur. Ce dernier est décentré, tout comme la norme du sens a été déplacée pour faire place au jeu « insensé » de l'écriture. L'auteur ne peut plus *créer* d'œuvre, c'est-à-dire lui donner un début et une fin, parce que l'œuvre finie est inaccessible. Cette inaccessibilité en jeu dans l'écriture de Mallarmé est ce qui exclut de fait l'auteur en tant que principe de création de l'œuvre.

1.1.4. L'écriture et la parole selon Blanchot

La critique de Blanchot semble ouvrir la voie de la rupture. Voie qu'emprunteront Foucault, Deleuze et Derrida, ainsi que le mentionne Thierry Roger dans son *Archive du coup de dés*⁹⁰. La réflexion blanchotienne du rôle et de la fonction de l'écrivain dans son rapport à l'œuvre et à son contenu est développée à partir des notions de la disparition du *Sujet*, de

⁸⁹ « [...] Qui veut des chefs-d'œuvre n'a jamais su ce qui était en jeu dans l'idée d'œuvre, sa secrète différence, ce qui la constitue comme toujours inaperçue, non produite, non mise en œuvre : l'étrangeté de son désœuvrement.

[...] l'idée de création est forte, mais incertaine. Que veut dire créer ? Pourquoi l'artiste ou le poète serait-il le créateur par excellence ? Créer appartient à la vieille théologie, et nous nous contentons de transférer à un homme privilégié l'attribut divin populaire. »

Ibid. p. 588 – 589.

⁹⁰ Thierry Roger, *L'archive du coup de dés. Etude critique de la réception de Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897 – 2007)* – « Blanchot et les conditions de l'œuvre », 1. Penser Mallarmé, penser la littérature, éditions Garnier Classiques, 2008.

l'autonomie et de l'autoréflexivité du langage. Blanchot rejoint les structuralistes contemporains. La résorption de la naturalité de la parole dans la technicité et l'accident de l'œuvre écrite recoupe, également, la coupure saussurienne entre parole et langue.

L'écrivain, dit Blanchot, est un sujet déchu. Il n'a plus aucune autorité sur ce qu'il écrit. Au contraire, c'est l'écriture qui le détermine en tant que sujet. En dehors de l'espace de l'écriture, qui se révèle être le tombeau de sa pensée en tant que principe constituant, il n'existe pas. L'opposition, chez Blanchot, entre *écriture* et *parole*, présente cette dernière comme un héritage historique, le *logos* traditionnel. L'écriture, quant à elle, représente la rupture d'avec cette tradition et l'apport d'un nouveau type de langage – le *langage poétique*. L'écriture entraîne la destruction du rapport intimiste que le sujet cognitif et constituant a pu, à un moment antérieur, entretenir avec « la parole ». Cela rappelle la distinction que fait Saussure au sujet du langage en tant qu'aptitude innée à se servir de la langue, et la langue elle-même, qui est l'expression sociale et pragmatique du collectif dans lequel s'inscrit l'individu. La langue dépasse l'aptitude individuelle à se servir de la langue, dans la mesure où celle-ci nécessite la présence de celle-là pour se manifester. Il ne peut y avoir d'aptitude individuelle s'il n'y a pas déjà un espace collectif dans lequel insérer cette aptitude. De la même manière, l'écriture dépasse le sujet en tant qu'il le contient, chez Blanchot⁹¹, tout comme le langage poétique dépasse et détermine un sujet empirique passif chez Mallarmé, comme nous le verrons dans la seconde partie de cette étude.

Il n'y a pas de « parole », à proprement parler, s'il n'y a pas de sujet pour la livrer. Car cette parole a toujours été justifiée par une connexion présupposée entre l'être objectif et la pensée du sujet. L'écriture, elle, se construit dans la disjonction de cette union. Elle survient dans la séparation du sujet et de l'objet. Le premier se retrouve déconnecté du langage poétique produit par l'écriture. L'écriture met en place un langage poétique qui se construit et se meut indépendamment du sujet, dans ce que Blanchot appelle l'*espace littéraire*. C'est donc la fin d'un type de langage – la « parole » prononcée par un sujet cognitif ; et le début

⁹¹ « Ecrire, c'est briser le lien qui unit la parole à moi-même, briser le rapport qui, me faisant parler vers "toi", me donne parole dans l'entente que cette parole reçoit de toi, car elle t'interpelle, elle est l'interpellation qui commence en moi parce qu'elle finit en toi. Ecrire, c'est rompre ce lien. C'est, en outre, retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui se parle, c'est le jour qui s'édifie par le travail, l'action et le temps.

Ecrire est l'interminable, l'incessant. L'écrivain, dit-on, renonce à dire "Je". » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *Op.cit.* « *L'interminable, l'incessant* », p. 20.

d'un nouveau type – celui qui s'autodétermine dans son espace de fiction et de virtualité poétique. L'ancienne « parole » était à la fois publique et intime, aussi bien parole du commun que parole d'un *Individu*. L'écriture, en revanche, offre une double issue par rapport à l'idéalisme : sortie à la fois de la législation du sujet et d'une sorte de raison universelle.

La *destruction du langage* fait allusion, à la fois, à la destruction du *logos* en tant que *parole* et Idée exprimant le lien entre le sujet pensant et constituant et l'être, et au fait que le langage est désormais autonome, se construit et se détruit, contient sa propre négation non pas en dehors d'elle mais à l'intérieur d'elle-même. La *transcendance du langage* semble renvoyer au langage poétique, non au langage de type générique. C'est le langage poétique qui émerge de la destruction du lien intime entre sujet cognitif et *parole* dans l'écriture. En somme, l'écriture établit, par la destruction du langage commun, un autre langage poétique transcendant, qui dépasse la conscience du sujet. La *parole*, de par la connexion de l'universel et du particulier subjectif sur laquelle elle est fondée, est ainsi réduite à un langage vulgaire, comme un lieu de rassemblement de poncifs, une forme d'*universel reportage* mallarméen. Il est un langage courant. Son exact opposé est le langage transcendant de la poésie qui lui, contient une pureté virginale inégalable. Par le langage poétique de l'écriture, Blanchot semble se débarrasser de l'idéalisme et de ce qu'on pourrait appeler un certain laxisme langagier. Dans le passage que nous avons cité plus haut, extrait de *L'espace littéraire*, nous retrouvons aussi les notions blanchotiennes d'*impersonnel* et d'*anonymat*.

Ce sont des extrapolations et des réécritures de la « disparition élocutoire du poète » de Mallarmé. Ces concepts proviennent de l'évacuation du sujet pensant dans l'œuvre poétique. L'*interminable* et l'*incessant* reconduisent, quant à eux, dans de nouveaux contours, le *livre*, en le réinventant, et par là même, redéfinissent de nouveaux rapports de répétition pour l'écrivain⁹². Le *neutre* et le *dehors* constituent des lieux encore plus explicites de l'*absence* et de la *vacance* mallarméennes. Revenons à « la mort de l'auteur ». La destruction du langage par l'écriture entraîne l'impersonnalité et l'anonymat dans la théorie littéraire de

⁹² « [...] l'idée centrale selon laquelle l'auteur de la *Musique et les Lettres* noue indissolublement la pratique de la littérature à la critique de ses conditions de possibilité ("la littérature quand celle-ci est devenue le souci de sa propre essence" [M. Blanchot, *L'espace littéraire*] se voit à nouveau affirmée lorsqu'il s'agit pour Blanchot de définir le sens d'une littérature qui n'est plus "classique", qui ne transcende plus le "Je" par le "Nous" de l'universalité. Ayant rompu avec le système du "Je-Tu", voué désormais à l'impersonnalité du "Il", et en cela entré dans "l'interminable", "l'écrivain, entraîné hors de soi par la littérature en quête de son essence, essaie de sauver ses rapports avec le monde et avec lui-même". » Thierry Roger, *L'archive du coup de dés. Op.cit.* – « Blanchot et les conditions de l'œuvre », 1. Penser Mallarmé, penser la littérature, éditions Garnier Classiques, 2008, p. 690.

Blanchot⁹³, à l'image de sa déclaration sur le « Je » qui devient un autre, pour répondre à la formule rimbaldienne : « “Je” est un autre »⁹⁴. Le sujet constituant traditionnel est encore réfuté par la suspension de l'idéal d'achèvement de l'Œuvre. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre un parallèle que Blanchot établit entre la crise de Mallarmé (1866) et certaines rêveries de Gérard de Nerval (1868) autour de l'« œuvre pure »⁹⁵.

Les deux tourments ont en commun de dire l'impossibilité de l'œuvre totale et achevée. L'idéalité de l'Œuvre pure et totale est d'autant plus insupportable, pour Mallarmé, qu'il ressent son impossibilité pendant la crise. L'idéal de l'absolu est creux. Le poète est impuissant. Impuissance qui prend forme en une inadéquation entre, d'une part, la pensée du sujet et l'œuvre poétique, et d'autre part entre la pensée du sujet et le monde : rupture entre la conscience et l'œuvre d'art ; rupture de la détermination représentationnelle de l'être dans le langage⁹⁶. L'« extase », chez Blanchot, désigne, elle aussi, une sortie de l'intimité de la conscience d'un sujet. Expulsion de l'intimité. Chez Mallarmé, c'est le langage poétique perçu et subi dans une expérience poétique comme matière externe indéterminée et indéterminable qui dissipe toute intimité introspective pour ne laisser chez le sujet qu'une fonction de réceptivité empirique, affective et sensorielle. La notion blanchotienne de *désœuvrement*, qui traduit l'impossibilité de l'Œuvre et de sa fin, rejoint l'indétermination du langage poétique chez Mallarmé.

⁹³ « Le “Il” qui se substitue au “Je”, telle est la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre. “Il” ne désigne pas le désintéressement objectif, le détachement créateur. “Il” ne glorifie pas la conscience en un autre que moi, l'essor d'une vie humaine qui, dans l'espace imaginaire de l'œuvre d'art, garderait la liberté de dire “Je”. “Il”, c'est moi-même devenu personne, autrui devenu l'autre, c'est que, là où je suis, je ne puisse plus m'adresser à moi et que celui qui s'adresse à moi, ne dise pas “Je”, ne soit pas lui-même. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *Op.cit.* p. 23.

⁹⁴ Arthur Rimbaud, *Loc. Cit.*

⁹⁵ « A Coppée, étrange confident, il [Mallarmé] rapporte ces mystérieuses et claires paroles qui rappellent certaines énigmes de Gérard de Nerval (hiver 1868) : “Pour moi, voici deux ans que j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale, tandis que je devais accumuler entre lui et moi un mystère de musique et d'oubli. Et maintenant, arrivé à la vision horrible d'une œuvre pure, j'ai presque perdu la raison et le sens des paroles les plus familières.” Enfin, à Lefébure (3 moi 1868) il dit l'essentiel : “Je passe d'instant voisins de la folie entrevue à des extases équilibrantes... Décidément je redescends de l'absolu. » Maurice Blanchot, *Faux Pas*, éditions Gallimard, nrf, 1943, 1971, p. 120.

⁹⁶ « Mallarmé n'est pas le premier poète qui, à la cime de son expérience, ait découvert selon la parole de Hugo von Hofmannsthal “cette harmonie entre moi et le monde entier, extase énigmatique, sans paroles et sans bornes”, dont seul le vide peut être l'expression. Il n'est pas davantage le premier artiste qui ait aperçu, dans un moment de terrible angoisse, le dénuement de la pensée, lorsque, comme dit Plotin, elle voit sans rien voir, mettant un voile sur les autres objets et se recueillant dans son intimité où elle disparaît. Mais il est le seul qui ait tiré de la conscience et de la contemplation des mots cette suprême et complète extase [...] » *Ibid.* p. 120.

D'autres critiques ont, cependant, essayé de réhabiliter le sujet cognitif dans la poétique de Mallarmé. Pour Zima, par exemple, le poète ne disparaît pas. L'espace poétique est relié à l'espace politique, de telle sorte que la poésie mallarméenne symbolise une résistance politique individuelle contre l'« universel reportage ». L'antagonisme qui existe, chez Mallarmé, entre le langage poétique et l'universel reportage, Zima l'identifie à la fois dans le domaine poétique – poésie et critique – et dans le domaine social et historique. Ayant fait de la soi-disant position *engagée* chez Mallarmé un état de résistance subjective face au collectif, Zima voit dans le langage poétique mallarméen un dérivé de la survivance et de la résistance de l'individu-poète qui prend position dans l'espace poétique et dans l'espace politique et social. Le maître du *Coup de Dés* luttant contre le hasard pour le renverser et affirmer la nécessité de sa création poétique, et l'individu face au collectif social : le poète défendant l'authenticité de son œuvre contre les lois marchandes de l'échange commercial qui tendent à la réduire au silence. Ainsi, la « disparition élocutoire du poète », formulée par Mallarmé, perd de toute sa force dans l'argumentation de Zima⁹⁷. La formule ne fait plus alors, chez Mallarmé, fonction d'ellipse du poète. Par conséquent, comme le sujet pratique se confond avec le sujet poétique, et que ces deux formes subjectives s'assemblent sous la forme unique du poète, il semble que nous restions dans le paradigme romantique faisant procéder l'œuvre poétique de la conscience et de la volonté du poète. Pour Georges Poulet aussi, le sujet cognitif est présent chez Mallarmé. La pensée et le choix subjectifs déterminent nécessairement l'espace poétique. Tout comme le cogito constructiviste cartésien, le sujet mallarméen de Georges Poulet intervient dans un espace vide⁹⁸ – vidé volontairement et

⁹⁷ Pourtant, Mallarmé met bien l'accent sur la disparition du poète dans ses textes critiques. Il en parle comme pour opérer une disparition poético-esthétique de la subjectivité constituante. Si nous disions que cet effacement formel n'est pas à séparer des considérations pratiques de l'individu social, nous verrions cet effacement comme quelque chose lié à la réalité pratique du poète, de telle sorte que le langage poétique serait un produit de la volonté et du choix arbitraire du poète pour affronter et annihiler l'universel reportage. Alors, on ne tiendrait pas vraiment compte de la « disparition élocutoire du poète ». Si, en revanche, nous posons, en principe, la distinction entre l'espace social et politique et l'espace poétique, alors le fait qu'il y ait revendication d'une position et d'une présence subjective dans cet espace collectif n'influerait en rien sur le fait que dans l'espace poétique individuel, le poète s'efface. Qu'est-ce qu'impliquerait, alors, cette distinction ? Une ascèse parnassienne de la pratique littéraire et poétique. Il y a également un peu de cela chez Mallarmé. Sa sentence catégorique négative à l'égard de l'universel reportage n'est pas un « engagement *politique* », comme le pense Zima, mais bien plutôt un moyen de faire le distinguo entre langage de la poésie et langage commun. C'est pour donner son autonomie à une nouvelle dynamique poétique de la langue qu'il écarte « l'universel reportage » comme usage courant de la langue, non pas pour affirmer son existence en tant que sujet agent.

⁹⁸ Cette comparaison pose problème, à la fois pour Descartes et pour Mallarmé. Pour l'un, le *cogito* ne peut pas intervenir dans un espace absolument vide, étant donné que la pensée, selon Descartes, est une géométrisation de l'étant et que la notion géométrique du vide est une pétition de principe ; pour l'autre, d'une part, la notion de *cogito* n'intervient pas, et, d'autre part, la notion de vide ne signifie pas du tout un vide, puisque le vide, entendu comme le blanc de la page dans le texte, en est une partie géométrique de sa structure autonome.

intentionnellement par sa propre pensée – pour créer de nouvelles configurations. Il fait en sorte que « rien n'existe plus », pour créer de nouvelles formes. C'est en cela que nous pouvons parler de poéticité démiurgique dans l'intervention du sujet agent poète dans l'interprétation de Georges Poulet. L'« espace vide » qu'il évoque est rempli, regorgé de nécessité d'une création poétique provenant du sujet agent lui-même, seul face au Néant. Cette nouvelle création est peut-être seulement fictive ; elle est peut-être seulement « Néant » - car Georges Poulet identifie la fiction au néant – mais elle émane du poète lui-même. Elle provient d'une opération subjective volontaire et réfléchie. La mort spirituelle du poète est un « acte » poétique chez Georges Poulet. Un acte de création de la part du sujet agent qu'est le poète. C'est, en d'autres mots, un renversement de la disparition du poète entendu comme agent de création.

La disparition effective du sujet constituant chez Mallarmé entraîne une révolution : c'est la fiction qu'il a contribué à construire qui prend la place du poète. Dans la lecture des commentateurs soutenant la thèse d'une disparition du poète⁹⁹, la fiction peut être affirmée sans que l'individualité du poète ne soit considérée, ou alors elle est considérée comme *disparaissante*. L'interprétation de Zima, elle, postule un double engagement actif : celui politique du sujet poète, et esthétique d'une poétique « pure ». Ce double engagement repose sur un principe : la survivance et la persistance de l'identité d'un sujet agent. On s'éloigne alors de la subjectivité passive et virtuelle du sujet empirique et patient chez Mallarmé¹⁰⁰. La lecture de Zima nous paraît difficile à soutenir dans sa tendance à postuler la résistance subjective et à ignorer ainsi les problématiques philosophiques qui poignent à l'ordre du jour pour Mallarmé¹⁰¹ – la remise en cause de la posture du sujet agent du poète romantique ; le questionnement du rapport entre cette posture et l'œuvre d'art ; et le rapport entre la pensée de ce sujet agent et le langage.

⁹⁹ Blanchot et les philosophes : Foucault, Derrida et Deleuze.

¹⁰⁰ Cf. « 2. La poétique de l'effacement : l'absence hyperbole de la pensée ».

¹⁰¹ Problématique que l'on peut aussi trouver chez Nietzsche. En somme, si nous devons parler de subjectivité chez Mallarmé, comme chez Nietzsche, ce serait en étroite connexion avec la *Fiction* chez Mallarmé, ou avec la *Puissance du Faux* chez Nietzsche ; si subjectivité il y a, elle n'est qu'un support pour l'expression autonome du langage poétique pour Mallarmé, et de la volonté de puissance pour Nietzsche. Le sujet cède la place à ce qu'il contribue, en tant que support, à produire. Ainsi le poète mallarméen, et ainsi « l'homme qui veut périr » pour Nietzsche. Et cela, même si toute cette entreprise de construction tend vers un objectif indéfini – le *Livre* qui est un objet inachevé.

La virtualité qu'implique un projet à fin indéterminée et irréalisable n'exclut pas la présence d'une subjectivité. Mais la subjectivité impliquée dans le langage poétique mallarméen est une subjectivité empirique passive. Le sujet mallarméen est affecté de deux manières. Premièrement, par la matérialité du langage poétique, ensuite son imagination est sollicitée par la suggestion de plusieurs potentialités représentationnelles. Le mouvement de poéticité propre au langage poétique, ayant expulsé le sujet constituant, lui apparaît comme un objet externe, comme le réel contingent. Il intègre cette contingence matérielle du réel pour affecter le sujet empirique. Il n'est pas question d'annuler ou de dépasser le hasard¹⁰², mais de l'affirmer, car c'est la réalité du langage et du sujet. On n'est plus obligé de rattacher l'œuvre à un principe transcendant. L'œuvre poétique peut ainsi avoir son autonomie. Le sujet, s'il est présent, n'est que provisoire et secondaire. Il sert seulement de prétexte à l'autogenèse de la poésie. Cela conduit à interroger la conception de la *Fiction* chez Mallarmé, et du séjour humain. Quel est le rôle de l'homme – du sujet-poète en particulier – dans la fiction poétique ? Il n'y a d'anthropocentrisme chez Mallarmé que dans la mesure où il est dépassé, comme Zarathoustra symbolise le dépassement virtuel du nihilisme chez Nietzsche. Le poète disparaît quand la poésie prend forme. Il n'occupe aucun rôle majeur, aucune position fixe dans la chaîne de la production poétique, étant un simple point dérisoire ; très vite il se trouve dépassé, annihilé par l'autonomie du langage poétique dans lequel le hasard est intégré. L'anthropocentrisme est, en cela, un point *négatif* dans le projet poétique de Mallarmé, dans le sens où il est détruit¹⁰³ dans le mouvement de poéticité. La conception mallarméenne de dieu s'inscrit précisément dans une réduction à la conception anthropocentrique de la *Fiction*¹⁰⁴ chez Mallarmé. Conception qui dénote à la fois l'absurdité de croire que cette

⁹⁵ « Dans le Langage poétique – ne montrer que la visée du langage à devenir beau, et non à exprimer mieux que tout, le Beau – et non du Verbe à exprimer le Beau ce qui est réservé au Traité. Ne jamais confondre le *Langage* avec le *Verbe*. Le *Verbe* est un principe qui se développe à travers la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée, et se retrouve, formant, (comme elle la Pensée suscitée par l'Anachronisme,) lui, la Parole, à l'aide du Temps qui, permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder suivant ses lois suscitées par ces diversions. » S. Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 68 – “Notes sur le langage”. Le *nomos* est la loi autonome.

¹⁰³ « La Destruction fut ma Béatrice » dit Mallarmé à Eugène Lefébure dans une lettre datant du 27 mai 1867. Cf. Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, éditions Gallimard, collection Folio Classique, p. 346 – 351.

¹⁰⁴ Bien que le terme de « Fiction » semble provenir de sa lecture de Descartes, Mallarmé propose un autre type de fiction, qui soit complètement détaché du critère de la vérité fondé sur un constructivisme rationnel et subjectiviste chez Descartes, où il s'agit d'opposer le *réel* à l'*imaginaire* dans la poursuite de la connaissance des *choses composées* – des choses que nous connaissons par relations et associations de plusieurs choses dites *simples*, « dont la notion est si claire et distincte » que notre esprit ne peut les diviser en des notions encore plus simples – ce sont comme des atomes mathématiques construits rationnellement. Descartes se soucie, dans ses

Fiction inventée puisse faire office de vérité générale et absolue, et la nécessité, par ce moyen fictionnel, de vivre dans un décalage entre réalité et illusion. Cette illusion est le fait de l'impossibilité de détermination d'une unique représentation parmi les diverses potentialités suggérées, par le langage poétique réel, à l'imagination du sujet. L'illusion, c'est précisément l'unicité représentationnelle qui, parce qu'elle ne s'actualise pas dans le langage poétique mallarméen, reste une illusion, une virtualité. Le langage poétique est réel, et la représentation du sujet, éclatée par le pluralisme des potentialités. Rien ne correspond à quelque vérité transcendante. La notion même de vérité est remise en question. La fiction est le moyen, par l'intermédiaire d'une multiplicité de potentialités, de *suggérer* des choses dans le langage poétique. Cette fiction, nécessaire à l'homme, est mieux adaptée, sur le plan de sa production, à la contingence. Par conséquent, la conception mallarméenne du hasard rompt avec l'ancienne dichotomie qui posait la contingence ou l'avènement physique et cosmique d'une part et l'action ou la praxis, l'activité humaine réfléchie et voulue de l'autre. Elle pose la contingence elle-même dans la *Fiction*. Le *hasard* et la *Fiction* ne font ainsi plus qu'un. La poétique mallarméenne pose un continuum virtuel où se meuvent les *mensonges* – des potentialités représentationnelles irréductibles.

Pourtant, Zima interprète, de manière anthropocentrique, la fiction mallarméenne comme acte de survivance subjective du poète. Ainsi voit-il, chez Mallarmé et chez Nietzsche, l'expression totale d'une subjectivité dominante : l'acte poétique d'un sujet agent poète. Tout argument de disparition et du dépassement du poète à travers le hasard et la contingence est rejeté. Pour lui, c'est au contraire l'acte poétique du sujet agent qui dépasse le hasard. La forme subjective qu'il trouve chez Mallarmé et chez Nietzsche se rapproche du schéma romantique, où la configuration poétique est telle qu'elle aboutit à une consécration ontologique associée intimement et nécessairement au *verbe* transcendant du Poète. Il nous faut nuancer les choses. Il ne s'agit peut-être pas d'une mort radicale du sujet chez Mallarmé, au sens d'une disparition totale et irréversible, mais il ne s'agit pas non plus d'un sujet agent.

Règles pour la direction de l'esprit, de montrer comment nous devons employer notre esprit à une *bonne* méthode. Cette bonne méthode consiste à concilier *correctement* l'imagination de l'esprit, qui crée des *fictions*, et l'intuition du donné de l'expérience, pour aboutir à la connaissance. Avec Mallarmé, nous sortons complètement de la distinction entre *fiction imaginaire* et *réel empirique*, car la fiction poétique fait partie du réel empirique, en tant qu'objet externe au sujet. Il ne s'agit pas de se représenter le réel empirique. Aucune représentation n'en est possible.

Nous verrons, un peu plus loin, ce que nous entendons, sur ce point, par la présence d'une subjectivité empirique chez Mallarmé¹⁰⁵.

Par ailleurs, il existe un autre type de lecture, qui consiste à postuler un sens ou une représentation déterminés dans la poésie de Mallarmé. Il n'est plus question de passer par une forme subjective, mais de retrouver un sens objectif unique qui fonde le texte par l'exercice d'une lecture révélatrice. C'est la position de Quentin Meillassoux¹⁰⁶ consistant à dire qu'au-delà de « la disparition du poète » et de la déclaration de la suprématie du hasard dans le langage poétique, à travers *le coup de dés*, il y aurait un code à « déchiffrer » dans le poème de ce *coup de dés*, que Mallarmé lui-même aurait intentionnellement « caché » dans son texte, et que le lecteur peut découvrir et révéler. Argument qui suppose la présence d'une vérité objective à révéler dans le texte poétique, et qui postule la négation totale du hasard par l'exercice de lecture d'une subjectivité apte à déchiffrer le secret. Quentin Meillassoux transpose la puissance rationnelle créatrice de l'auteur démiurgique dans la puissance rationnelle et révélatrice d'un lecteur savant. Le lecteur est comme en union mystique avec l'auteur, puisqu'il aurait accès à une vérité ésotérique.

Notre position, quant à elle, consiste à postuler une suspension de l'activité cognitive visant à réduire le langage poétique mallarméen à une unité représentationnelle. Le langage poétique mallarméen n'opère qu'à partir de la disparition du sujet cognitif constituant. Le sujet mallarméen est réduit à une fonction de réceptacle passif sur lequel s'appuient le langage poétique et le texte en tant que support pour se maintenir en mouvement de manière indéterminée et incessante. Il nous semble que le caractère fictionnel de la poésie va à l'encontre des positions de Zima et de Meillassoux. Il y aurait bien plutôt une disjonction entre le langage poétique et l'action ou l'exercice rationnelle d'une subjectivité. La subjectivité constituante ne peut plus opérer chez Mallarmé, ni non plus une nouvelle forme que prendrait cette subjectivité à travers la figure d'un lecteur déchiffreur de l'unique vérité essentielle. S'il y a une forme de subjectivité, elle n'est désormais que simple passivité qui tend à s'éclipser pour laisser place au poème lui-même. Le lecteur mallarméen, bien qu'il faille mettre en œuvre une « pratique » de lecture, le fait de manière passive. La passivité

¹⁰⁵ La question de la subjectivité empirique dans le langage poétique de Mallarmé sera traitée dans la seconde partie. Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé ».

¹⁰⁶ Quentin Meillassoux, *Le nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, éditions Fayard, Paris, coll. « Ouvertures », 2011.

subjective est en quelque sorte la condition nécessaire à la poéticité dans un texte. C'est grâce à celle-ci que le lecteur fait l'expérience du texte, le subit et se laisse déterminer par lui. C'est cela, la pratique lectrice chez Mallarmé. La disparition du poète n'est surtout pas à confondre avec l'*Auflösung* allemand – soit la dissolution agissant comme une diffusion de la subjectivité dans l'œuvre. La subjectivité ne s'insinue pas dans le texte de quelque manière que ce soit, mais le subit de l'extérieur chez Mallarmé. La disparition mallarméenne n'est pas une communication extatique, ni une feinte rationnelle du poète. Elle fait partie du mouvement de disjonction, de coupure nette et blanche qui sera extrapolée en une forme d'aliénation complète entre l'opérant et l'opéré de la poésie, de la pensée et de l'art au XXème siècle.

1.1.5. Un *cogito* supposé chez Mallarmé

La formule mallarméenne - « disparition élocutoire du poète » a donné lieu à plusieurs positions divergentes. Pour Georges Poulet par exemple, contemporain de Maurice Blanchot, le poète en tant qu'agent d'une conscience réflexive et d'une pensée ne disparaît pas vraiment. Il se fonderait une nouvelle identité en amplifiant le pouvoir de sa conscience. C'est par introspection qu'il prend conscience de son pouvoir créateur en tant que poète. Sa conscience se réfléchit et c'est à partir de cette réflexivité de la conscience subjective que toute poésie, en tant que fiction mentale construite, devient possible. La subjectivité introspective et intellectuelle, que Georges Poulet identifie à travers le poète chez Mallarmé, est un *cogito* qui prend conscience de son être et de son pouvoir mental de construire des abstractions. Une subjectivité constituante et constructive qui ne disparaît pas, mais qui se réfléchit et qui, par cette réflexivité psychologique et intellectuelle, produit le poème. C'est donc la conscience réflexive qui donne lieu à la poésie.

C'est faire la part belle à la conscience et à sa dimension rationnelle. Jean-Pierre Richard, quant à lui, entend modérer l'emprise psychologique de la conscience rationnelle en insérant, dans le processus de la production poétique, la dimension irrationnelle et affective. Richard introduit une dimension psychanalytique dans l'approche de la subjectivité du poète.

Mais pour lui aussi, la conscience finit par se réfléchir et s'amplifier. En effet, la disparition élocutoire n'évoquerait qu'une « mort spirituelle », par laquelle le sujet se replie dans une profondeur psychologique réflexive et se redécouvre. Cette nouvelle découverte psychologique d'un *Moi* fonde une nouvelle créativité poétique. L'intériorisation et la réflexivité psychologique, composées de rationalité et d'irrationalité, deviennent, comme chez Poulet, le nouveau principe poétique qui, au lieu de mettre en lumière la portée dramatique que peut prendre une réelle « disparition élocutoire », l'estompe dans la réapparition d'une subjectivité constituante.

La proximité qu'entretiennent les écrits de Mallarmé avec *La Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel a souvent été soulignée. Surtout en ce qui concerne la dialectique de la disparition-apparition, de la particularité-universalité, qui finit par donner, dans un dépassement synthétique, l'essence de la Chose singulière. Mais il est possible d'envisager toutefois les choses différemment, chez Mallarmé. La mention de « la fleur, absente de tous bouquets », par exemple, ne dit pas que l'étant particulier préfigure une origine idéale prédéterminée telle que l'Idée de Fleur, ou un concept représentationnel subjectivement déterminé par un cogito. L'« absence » intervient précisément dans ce sens, chez Mallarmé. C'est un procédé poétique qui opère l'annulation de la détermination sémantique et référentielle des mots, jusqu'à faire du langage poétique tout entier un mouvement virtuel d'entrelacement de diverses possibilités sémantiques et référentielles. L'absence mallarméenne est à comprendre comme une évacuation de toute essence transcendante, et de toute conscience ou rationalité constituante. Ainsi, l'Idée en tant qu'entité transcendante objective, ou produit d'une conscience subjective, disparaît. La double connexion qui existe, d'une part, entre le mot, la transcendance idéale et l'être sensible et phénoménal, et entre la pensée subjective, le langage et l'être sensible et phénoménal, est abolie. C'est pourquoi l'*Idée* mallarméenne est d'une nouvelle nature. La disparition ne concerne pas seulement la pensée constituante subjective, mais également l'Objet en tant que référence déterminée dans le langage. L'*Idée*, chez Mallarmé, est retentissante d'échos, parce que creuse sur le plan de l'idéalité transcendante. Elle se dégage de l'harmonie immanente du langage dans son propre rythme, où la détermination du sens et de la référence a été supprimée.

Ce type de lecture suppose une sorte de non-opérabilité de la formule mallarméenne « la disparition élocutoire du poète » à travers le postulat d'une présence du *cogito* cartésien. C'est le type de lecture que nous trouvons chez Georges Poulet, contemporain de Maurice

Blanchot. Bien que les deux lectures s'appuient sur un trait philosophique de la poésie de Mallarmé, la lecture de Poulet diffère radicalement de celle de Blanchot en ceci qu'elle prend la thèse de la disparition ou de la mort de la subjectivité substantielle à contrepied en réactualisant la présence de celle-ci dans les écrits de Mallarmé¹⁰⁷. Jean-Pierre Richard¹⁰⁸ identifie, comme Georges Poulet, une conscience réflexive chez Mallarmé, et l'affilie au *cogito* cartésien en tant que principe de création poétique. La conscience réflexive du sujet cognitif serait le point de départ de l'écriture mallarméenne. Georges Poulet et Jean-Pierre Richard s'accordent à dire qu'il existe, chez Mallarmé, un même principe de réflexivité de la conscience subjective. Pour Richard, le *cogito* mallarméen est de type « dialectique », se manifestant dans une expérience affective et psychologique¹⁰⁹. *Igitur* en serait une parfaite illustration. Dans la sixième partie de son article¹¹⁰, Georges Poulet fait allusion à l'expérience de la crise de Tournon chez Mallarmé, en précisant que la crise fut terrible¹¹¹ et qu'elle eut un impact immédiat : au sortir de la crise, toute la conception mallarméenne subit un changement radical. Pour Georges Poulet, ce changement est à mettre en étroite relation avec l'entreprise sceptique et rationnelle cartésienne de la *tabula rasa*. L'acte spéculatif du *cogito* cartésien serait la nouvelle voie choisie par Mallarmé à l'issue de la crise de Tournon. Un *cogito* qui aurait décidé d'effacer tout ce qui précède pour construire une nouvelle fiction fondée sur un nouvel axiome : « ma pensée se pense », axiome conceptuel qui est pensé et construit mentalement avant de prendre forme dans l'exercice de l'écriture. Pour Jean-Pierre Richard, il est d'abord ressenti et vécu avant de donner lieu à la réflexivité de la conscience du poète et à l'écriture d'*Igitur* et d'*Hérodiade*. Quoi qu'il en soit, chez Poulet et Richard,

¹⁰⁷ « ...Le pouvoir magique qui transforme le négatif en être... », citation que Georges Poulet, tire de la *Phénoménologie de l'Esprit* de Hegel dans *Op.cit.* p. 298.

¹⁰⁸ Jean-Pierre Richard, *Op.cit.* p. 181.

¹⁰⁹ « En 1866, Mallarmé, nous le savons, découvre avec enthousiasme la pensée de Hegel, mais c'est en lui, au plus quotidien de son existence, qu'il va greffer sa découverte. C'est dans sa propre histoire que la dialectique enchaînera ses mouvements. Il en deviendra le champ vécu, le héros, la victime, et, si l'on veut, le Christ. Chaque négation réalisée hors de lui le traversera personnellement aussi, l'ébranlera comme un électro-choc, et Mallarmé s'arrangera pour qu'elle nous électrocute nous aussi. [...] Avec *Igitur*, personnage-charnière d'une sorte de "cogito" dialectique, - je meurs, *donc* je vis, je ne suis plus, *donc* je suis, - Mallarmé s'enfonce et nous enfonce en un rigoureux cauchemar métaphysique, qu'il met en scène comme une liturgie d'anéantissement. » *Ibid.* p. 185.

¹¹⁰ « Mais qu'est-ce que le Néant ? » Georges Poulet, *Op.cit.* p. 323.

¹¹¹ « Durant cette "année effrayante" Mallarmé subit une crise métaphysique et morale où sombrèrent toutes ses croyances et d'où il sortit, comme Lazare, avec un nouvel être et avec une conception de l'univers et de son art radicalement changée. » *Ibid.* p. 323 – 324.

nous percevons la convocation du problème philosophique de la réflexivité de la conscience, de la pensée, et de l'activité cognitive dans la réception de Mallarmé.

« Mort spirituelle » - c'est ainsi que Georges Poulet désigne la disparition du poète chez Mallarmé. Cette « mort » permet de concevoir l'intervention d'une conscience réflexive. Bien plus alors que d'une disparition, il serait question, chez Mallarmé, d'une réapparition du sujet constituant, à travers l'exercice cognitive d'une conscience réflexive. La raison qui pousse Georges Poulet à établir un lien entre le cogito cartésien et Mallarmé réside dans le fait de voir, dans la mort, non pas un événement qui abîme le sujet cognitif au point de conduire à son effacement théorique mais un événement choisi et voulu par ce sujet cognitif lui-même. Le point de vue de Poulet et de Richard ne rend pas compte de la « disparition » du poète telle qu'elle est formulée chez Mallarmé. Alors que chez ce dernier, la disparition intervient comme une négation du sujet constituant par le langage poétique – gardons à l'esprit la métaphore du naufrage dans le *Coup de dés* –, chez Richard et Poulet, cette négation ou cette calamité métaphorique deviennent un acte subjectif voulu et choisi¹¹².

La disparition mallarméenne du sujet cognitif s'effectue dans la poésie à travers la négation de la conscience réflexive prise comme principe poétique. La subjectivité est expulsée en subissant un évincement par l'expérience matérielle et virtuelle du langage poétique. La poésie se conçoit dans une autonomie qui suppose cette disparition. Le terme de *disparition*, dans ce qu'il a de dramatique, opère une rupture violente. Rupture de la transparence de l'esprit et de la réflexivité de la conscience subjective. Si les idées tombent les unes après les autres, elles ne font que suivre le délitement de la subjectivité constituante et l'évaporation des concepts que cette subjectivité a permis d'introduire en philosophie depuis Descartes. La *disparition* touche directement la faculté rationnelle ou cognitive du sujet de déterminer une unité de représentation – que ce soit au niveau du sens ou de la référence. La crise que traverse Mallarmé à Tournon, en 1866, est la traduction d'une incapacité à adhérer à ce principe. Mais il ne s'agit pas d'effacer aveuglément toute forme de subjectivité. Une autre forme apparaît, radicalement différente. Le sujet présent dans le langage poétique est un sujet passif, qui existe par le fait qu'il est affecté par ce langage. En outre, le sujet n'a plus la fonction d' « auteur », mais de support réceptif du langage poétique, qui serait plus proche de la fonction du lecteur. Mais un lecteur cognitivement impuissant, qui

¹¹² « – la mort est un acte, une opération volontaire par laquelle on se donne une nouvelle existence et par laquelle on donne l'existence même au néant. » *Ibid.* p. 325.

contribue à la continuité du mouvement des potentialités, et qui ne réduit pas le texte à une unité représentationnelle. Ce n'est pas un lecteur déchiffreur d'un unique sens, mais un lecteur disposé à se laisser affecter par le langage poétique, au point de ne pas pouvoir déterminer une unité de sens ou de référence, et de rester dans une illusion représentationnelle opaque saturée de potentialités diverses dans le langage poétique¹¹³.

Le pouvoir de la conscience est bien plus important dans l'interprétation de Poulet que dans celle de Richard¹¹⁴. Pour ce dernier, il s'agit bien plus d'une expérience des sens, de la sensation matérielle et de l'affect¹¹⁵ que d'une affirmation de la conscience subjective, bien que la dimension de la conscience subjective soit, elle aussi, manifeste, à travers la dialectique de l'« anéantissement ». Si la dimension spéculative et cognitive est évacuée, c'est pour faire place à une dimension sensible. Il y a bien une présence, chez Mallarmé. Celle du texte et de la contingence qui tiennent la subjectivité cognitive en échec. L'espace poétique est l'expression du hasard qui vainc la nécessité rationnelle du poète, et qui est la marque de la matière cosmique du monde. Matière dont le sujet passif fait l'expérience sensible. C'est dans ce sens que l'on peut évoquer une présence matérielle chez Mallarmé¹¹⁶.

Or, parce qu'elle trompe la faculté cognitive de l'homme et la tient en échec, la matérialité contingente du langage poétique n'est pas réductible à une représentation déterminée¹¹⁷. La contingence matérielle nie la volonté et la conscience subjectives. Le hasard exclut la conscience et s'insinue dans le langage poétique. Celui-ci devient l'équivalent matériel et virtuel de la matière ontologique contingente du monde. Par le langage, nous ne pouvons pas prétendre à une vérité représentationnelle unique, mais seulement à la fiction, au « faux ». Cette fiction est le fait du mouvement des possibilités de sens qui se dégagent du

¹¹³ Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé » p. 219-245.

¹¹⁴ « Dès le début tout a donc disparu du champ de la conscience. » Jean-Pierre Richard, *Op.cit.* p. 185.

¹¹⁵ « Ce drame [*Igitur*] se déroule, la Correspondance nous l'atteste, au niveau du senti le plus concret. » *Ibid.* p. 184.

¹¹⁶ Cf. « 2. Poétique de l'effacement : l'absence hyperbole de la pensée ».

¹¹⁷ Le hasard et la conscience sont dans la même relation de réciprocity inversée que le sont la mort et la vie pour Epicure. La vie exclut la mort, et inversement. Pour le dire très rapidement, il m'est impossible de rencontrer la mort. Donc, l'idée même de mort, qui peut me causer tant de tracasseries et m'empêcher de vivre tranquillement, n'a plus lieu d'être pensée. A quoi bon perdre son temps à quelque chose qui n'a aucun lien avec l'existence réelle ? De la même manière, il est impossible pour Mallarmé que nous nous représentions un objet, ou le hasard, de manière sûre et déterminée dans le langage poétique. Nous ne pouvons pas en avoir une idée nette et précise. De ce fait, nous ne pouvons rien dire du hasard réel ni de la nature.

langage poétique, qui produisent une opacité mystérieuse, un vague indéterminé. Le langage poétique fournit une analogie de notre rapport sensible et virtuel au monde : nous ressentons la matière sensible, et en sommes affectés, tout comme nous sommes affectés par les possibilités de sens qui nous sont suggérées à travers les sensations¹¹⁸.

Georges Poulet appelle la fiction, quant à lui, le néant. Il fait de la fiction mallarméenne une catégorie négative. C'est ce qui n'est pas réel¹¹⁹. Le poème est le moyen dont dispose le poète pour, selon lui, s'abstraire de ce néant mensonger qu'est la fiction. Cet acte poétique exige un retranchement du sujet agent dans son individualité, affirmée avec encore plus de force par la volonté du suicide. Le suicide est, en effet, un renversement de la position épicurienne : par lui, je sais que la mort viendra – je la pense, je la veux et je la choisis ; elle n'est plus contingence ; elle devient acte nécessaire visé par ma volonté. Je n'attends plus de subir la mort, je la provoque. Le sujet agent survit ainsi à la contingence et échappe au néant.

Chez Mallarmé, la subjectivité n'agit pas par le biais de sa conscience. Elle est un réceptacle de la matière sensible du monde. Cela dit, bien qu'étant dérisoire, la subjectivité est un support utile au langage poétique. Elle lui sert non seulement à prouver son existence réelle en tant qu'objet matériel, mais aussi à inventer de nouvelles possibilités. Ce n'est pas l'homme qui invente le monde par sa conscience et sa volonté. C'est, au contraire, la poéticité autonome qui a lieu en se servant de l'homme comme support empirique. Tout sujet est soumis à la loi de la matière ; mais il est aussi support passif pour l'invention poétique. Le terme d'invention et de fiction met l'accent sur ce qui échappe à la conscience de l'homme : la poéticité. C'est ce processus, ce mouvement poétique qui produit activement plusieurs possibilités de sens. Chez Mallarmé, l'homme n'est plus un demiurge-créateur, ni un génie capable d'atteindre la vérité profonde des choses par sa pensée ou son langage. Le langage poétique n'est pas le produit de sa conscience, mais un mouvement où il joue le rôle d'un support passif.

¹¹⁸ C'est à partir de l'empirisme humien et la lecture que Deleuze en fait dans son *Empirisme et subjectivité*, Presses Universitaires de France, Epiméthée, 1953, que nous parvenons à une telle lecture empirico-virtuelle chez Mallarmé.

¹¹⁹ Il convient de préciser la distinction deleuzienne, à ce sujet, entre le l'actuel et le réel. Toute virtualité est réelle, mais non-actuelle. De même pour la fiction mallarméenne. Elle est virtuelle, mais réelle. Elle existe bien dans l'objet matériel qu'est le langage poétique.

Le « vide »¹²⁰ qu'évoque Georges Poulet, en faisant référence à l'espace poétique chez Mallarmé, n'est un vide qu'en rapport à l'abstraction intellectuelle à laquelle recourt le poète dans l'acte poétique. C'est un espace où l'être est évacué au profit d'une détermination représentationnelle effectuée par la conscience réflexive de l'auteur. Tandis que Mallarmé évacue la réduction et la détermination représentationnelles au profit d'un pluralisme matériel et virtuel irréductible dans la poésie, Georges Poulet fait l'inverse – l'espace poétique est vidé pour permettre à la pensée de le remplir dans l'acte poétique. On voit bien que la conscience occupe un rôle central dans l'interprétation de Georges Poulet. C'est ce qui le conduit à faire de l'acte poétique un acte subjectif, le lieu de l'activité de la conscience réflexive, et de postuler une opposition entre le hasard et la nécessité de la conscience, en donnant l'avantage à cette dernière. A propos d'*Igitur*, Georges Poulet postule encore l'acte volontaire de la mort comme acte de fondation poétique. Cette thèse prend forme, dans son analyse¹²¹, en deux moments : la mort volontaire du poète qui conduit à l'épisode de « Minuit » dans *Igitur*, et le hasard imprévu de la conjonction poétique qui se manifeste à d'autres moments dans le poème. Selon l'analyse de Poulet, la formulation de la volonté subjective conduit à ce moment particulier de Minuit qui se range ainsi en dehors du hasard de la fuite. Il y aurait un acte subjectif nécessaire qui s'oppose au hasard dans ce moment de « Minuit ». *Igitur* est également le récit d'un acte subjectif pour Jean-Pierre Richard. Le suicide dont il est question dans ce drame présenterait la mort comme « le seul instrument possible du ressaisissement spirituel. »¹²² La mort n'est donc pas la négation de la subjectivité, mais le moyen de retrouver une consistance substantielle. Le « ressaisissement » passe par une forme d'extase mystique : la subjectivité fait l'expérience sensible et psychologique d'une dialectique du dépassement qui passe par une sorte d'extériorisation de l'ancien moi, et se termine par la découverte d'un nouveau moi. Richard rejoint Poulet sur un point : *Igitur* est le récit d'une expérience intérieure qui se solde par une conjonction réflexive de la conscience¹²³ - entre une subjectivité qui n'était pas consciente d'elle-même et une subjectivité qui prend conscience de

¹²⁰ Georges Poulet, *Op.cit.* p. 299.

¹²¹ « C'est cet acte de mort volontaire que Mallarmé a commis. Il l'a commis dans *Igitur*. Il n'y a pas d'œuvre littéraire où se trouve perpétré plus complètement, plus absolument en pensée, l'acte d'abolition et de fondation de soi. Peu importe la vague affabulation du récit inachevé. Ce qui importe, c'est que tout dans ce récit se passe en un moment, celui où le héros en se donnant la mort, se donne la vie. » *Ibid.* p. 325.

¹²² Jean-Pierre Richard, *Op.cit.* p. 184.

¹²³ « [...] une prise de conscience matérielle du moi disparu par lui-même. » *Ibid.* p. 186.

son activité. Cette conjonction est physique et psychique pour le premier, uniquement psychique pour le dernier.

« Igitur » suggère, en effet, une *conjonction*. Mais quel est l'objet de cette conjonction qui se marie très bien avec la symétrie à la fois géométrique, temporelle et perceptive qu'évoque l'instant de minuit lui-même ? Ligne ou pli séparant deux plans ; moment séparant la lumière diurne de l'obscurité nocturne, instant *atemporel* entre le début du lendemain au petit matin et la fin de la veille au soir ? Minuit est l'expression à la fois littérale et métaphorique d'*Igitur* : il permet d'opérer une conjonction concrète dans le langage poétique et une symétrie dans le drame. Cette double nature de l'expression ouvre alors tout un ensemble de possibilités : entre littéralité et métaphoricité, le lecteur est incapable de déterminer le sens premier. Etymologiquement, Igitur est un mot latin qui fonctionne à la fois comme un adverbe temporel, souvent traduit par « alors » en français, et comme une conjonction logique, traduite par « donc », « par conséquent ». Igitur se situe entre la marque du temps, qui désigne une succession comme événement empirique, et la marque logique, qui désigne l'opération rationnelle d'identification d'une relation de causalité dans le langage. Cela place l'une dans l'autre, à tel point que l'on ne peut les démêler pour déterminer une unité définitive. Cet entremêlement montre l'impossibilité de l'activité représentationnelle d'agir avec une liberté absolue. Elle est contaminée, en quelque sorte, par l'expérience temporelle de la succession d'événements réels, ce qui rend indéterminable les différentes potentialités du langage poétique. C'est pourquoi la subjectivité cognitive du poète est compromise par la présence d'une subjectivité empirique. *Igitur* nous dit encore qu'il est, lui-même, en tant que langage poétique, indéterminé, c'est-à-dire irréductible à une représentation fixe dans le temps. Il ne peut même pas être situé dans un entre-deux temporel. Le futur antérieur que le poète emploie dans le *Coup de dés*¹²⁴ met l'accent sur cet aspect mouvant. L'indétermination temporelle du langage poétique fait écho au « pur devenir » de Deleuze. Ceci indique une voie possible à suivre dans la lecture de Mallarmé : une pensée de l'événement et du paradoxe qui vient remplacer la pensée de la détermination idéale ou représentationnelle de l'être. L'événement ontologique est « pur devenir »¹²⁵, c'est-à-dire un

¹²⁴ « Rien [...] n'aura eu lieu que le lieu », « Un coup de dés [...] » dans Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*

¹²⁵ « Quand je dis "Alice grandit", je veux dire qu'elle devient plus grande qu'elle n'était. Mais par là-même aussi, elle devient plus petite qu'elle n'est maintenant. Bien sûr, ce n'est pas en même temps qu'elle est plus grande et plus petite. Mais c'est en même temps qu'elle le devient. Elle est plus grande maintenant, elle était plus petite auparavant. Mais c'est en même temps, du même coup, qu'on devient plus grand qu'on n'était, et qu'on se

ensemble de possibilités d'être dans le temps. Le pur devenir deleuzien, appliqué à la poésie mallarméenne, permet de mettre l'accent sur la notion de virtualité ou de potentialité chez Mallarmé, soit ce qui n'est pas encore déterminé sur le plan représentationnel. Tout comme le « devenir » de Deleuze, la fiction poétique mallarméenne « esquive le présent ». La poétique mallarméenne embrouille le souvenir du passé et révoque l'attente d'un futur. La détermination d'un objet est suspendue. C'est en cela que le langage poétique est irréductible à une représentation déterminée. Aucune unicité du sens et de la référence n'est déterminable. A travers l'impossibilité de détermination d'une unicité sémantique, tout repère temporel est aussi éclaté et rendu flou.

Cette dimension d'indétermination est méconnue par les thèses de Georges Poulet et de Jean-Pierre Richard, puisque la poésie de Mallarmé n'est interprétée qu'à la lumière du *cogito* cartésien et de la dialectique hégélienne¹²⁶, soit en tant qu'objet rendu entièrement déterminable sur le plan représentationnel. Pour Poulet et Richard, la figure du poète ne peut être comprise comme simple support dispensable dans l'opération poétique. Le poète est essentiellement le point de départ de la poésie. Et ce point de départ renvoie, en outre, à une profondeur de la conscience¹²⁷. C'est dans ce sens que le hasard est vaincu par la subjectivité spirituelle et affective. Pour Mallarmé comme pour Descartes, soutient Poulet, tout commence par une *fiction* fondatrice. D'un côté comme de l'autre, la fiction serait de nature mentale, donc déterminée par l'*ego* cognitif. Toute la production poétique reposerait sur l'acte subjectif du penser et du vouloir : penser la fiction et vouloir le suicide. Cette position rejoint en beaucoup de points celle de Zima. Pour Poulet, la conscience réflexive du sujet constitue, chez Mallarmé, la nature et le fondement esthétique de la poésie. Nous pouvons observer un lien entre la position de Zima et celle de Poulet. Pour le premier, la poétique mallarméenne

fait plus petit qu'on ne devient. Telle est la simultanéité d'un devenir dont le propre est d'esquiver le présent. En tant qu'il esquive le présent, le devenir ne supporte pas la séparation ni la distinction de l'avant et de l'après, du passé et du futur. Il appartient à l'essence du devenir d'aller, de tirer dans les deux sens à la fois : Alice ne grandit pas sans rapetisser, et inversement. Le bon sens est l'affirmation que, en toutes choses, il y a un sens déterminable, mais le paradoxe est l'affirmation des deux sens à la fois. »

Gilles Deleuze, *Logique du sens*, les éditions de minuit, Paris, 1969, p. 9

¹²⁶ « L'être qui se tue devient pure conscience de soi, et échappe ainsi à la spirale de la durée. Passé et futur se résorbent en un moment unique, leur aboutissement et leur négation. Comme dans la philosophie de Hegel l'esprit s'affirme et atteint sa réalité positive dans une négation de la négation [...]. » Georges Poulet, *Op.cit.* p. 332.

¹²⁷ « A ce sommet du *Cogito* mallarméen, l'être qui se pense, fonde son existence. Il se voit où il est, dans le moment où il est. L'existence se ramasse en un point, en un instant, en un acte de pensée [...] L'opération mallarméenne est donc comparable à "l'interne opération" de Descartes. » *Ibid.* p. 332 – 333.

s'élabore par l'expression de la conscience et de la volonté pratique d'un sujet qui résiste et qui s'insurge, et pour le dernier, la disparition du poète chez Mallarmé se lit comme un acte tout aussi volontaire du sujet.

Pourtant, Poulet mentionne un passage central dans *La Musique et les Lettres* :

« Quelque chose comme les Lettres existe-t-il ? [...] nous savons, captifs d'une formule absolue, que, certes, n'est que ce qui est »¹²⁸

, et fait dire à Mallarmé que les sujets ne sont que des leurres¹²⁹. L'extrait qu'il cite de *La Musique et les Lettres* met l'accent sur le fait que seul « le lieu » perdure, le lieu entendu comme espace vide pour la faculté cognitive de la représentation. Un espace où apparaissent des *possibilités*¹³⁰ indéterminées. Le langage poétique est un mouvement indéterminé répétitif et infini. Il ne peut être réduit à quelque unicité¹³¹. Il comprend, essentiellement, une variété virtuelle éclatée et mouvante. Ce mouvement exclut toute intervention rationnelle du sujet. En tentant de fixer une unicité représentationnelle par le biais de sa pensée, et ainsi d'arrêter ce mouvement, le sujet entreprend de rompre le caractère poétique du texte poétique. Pour Georges Poulet au contraire, cette introspection est une condition essentielle pour la « création » poétique. Il concède au poète mallarméen la fonction d'un cogito détenant la puissance transcendante de *créer ex nihilo*¹³². La *création*, qui suppose l'intervention d'un sujet constituant dans l'acte poétique, ne rend compte ni de « la disparition élocutoire du poète », ni des nombreuses suggestions représentationnelles du langage poétique mallarméen. Celui-ci est une annulation de toute détermination représentationnelle de l'être, et l'éclatement de toute déterminabilité en une multitude de possibilités représentationnelles. En d'autres mots, tout agent capable d'opérer une détermination représentationnelle dans le

¹²⁸ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 373-375.

¹²⁹ « La littérature, et le rêve, et nous-mêmes, nous sommes donc un leurre. » Georges Poulet, *Op.cit.* p. 335.

¹³⁰ La « possibilité » est un terme ayant un sens large. Nous précisons ce point, dans la seconde partie de cette étude, à travers la notion de potentialités représentationnelles (Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé »). La possibilité, quant à elle, tout en englobant les potentialités représentationnelles, ouvre sur une ontologie fictive ou virtuelle. Les possibilités désignent les mondes rendus possibles à partir des potentialités qui se présentent dans le langage poétique mallarméen.

¹³¹ Ce point sera développé plus loin, dans la seconde et dernière partie de cette étude, qui sera consacrée à la poétique mallarméenne elle-même.

¹³² « La création du fictif (qui est la création littéraire par excellence) semble donc exiger la même puissance que la création du réel, c'est-à-dire une puissance divine. » Georges Poulet, *Op.cit.* p. 341.

langage poétique disparaît, de même que cette opération de détermination elle-même. Cela place les mots dans une indétermination représentationnelle. Ils deviennent des ensembles de possibilités représentationnelles irréductibles ou indéterminables, c'est-à-dire inactualisables en quelque unité déterminée. Quand on imagine une fleur dans le langage poétique de Mallarmé, ce n'est pas l'idée universelle de la flore, ce n'est pas non plus une fleur réelle particulière, c'est un mot qui suggère un ensemble éclaté de plusieurs possibilités représentationnelles. Elle est vue sous une telle abondance de possibilités de représentation qu'elle en devient le mouvement virtuel qui contient et met en scène ces possibilités. « La fleur » est un mot dans un ensemble interrelationnel de mots, et un ensemble de possibilités représentationnelles éclatées qui sont en mouvement dans le langage poétique. L'être, en tant qu'objet représentable par le langage, est perdu dans ce mouvement. On retrouve cette idée dans les thèses de Blanchot qui font de l'être non pas un contenu présent dans le régime du réel, mais quelque chose qui se perd dans le langage poétique, sans que le poète ne puisse le livrer au grand jour. Blanchot va jusqu'à attribuer à ce langage lui-même un caractère transcendant¹³³. Le transcendant désigne, chez Blanchot, une détermination à jamais inaccessible au sujet, puisqu'elle est perdue dans le langage poétique indépendant de toute subjectivité. Alors que pour Blanchot, l'abstraction poétique chez Mallarmé est objective, impersonnelle et indépendante de la subjectivité, chez Georges Poulet, c'est la conscience subjective qui opère une abstraction à partir d'une apparence matérielle déjà connue. « Notionnelles », les choses gardent une détermination ambivalente : entre phénoménalité et idéalité¹³⁴.

La problématique philosophique d'une disparition ou d'une réapparition du sujet constituant dans le langage poétique de Mallarmé intéresse aussi Badiou, qui identifie chez le poète une « dialectique structurale » s'accomplissant dans l'annulation de la subjectivité¹³⁵.

¹³³ Cf. « 1.6.2. Image et langage poétique » ; « 1.6.3. Le transcendant dans le langage », p. 184-188.

¹³⁴ « L'écrivain qui a vécu jusqu'à l'agonie le drame de l'impuissance humaine, est précisément celui qui semble investir l'homme d'une puissance infinie, celle qui consiste à tirer du néant quelque chose.

Mais ce néant d'où il prétend tirer quelque chose, n'est pas le néant total de la création *ex nihilo*. Ce n'est pas un vide absolu, c'est une sorte de monde insubstantiel, où, par l'opération du doute hyperbolique, les choses ont bien perdu leur réalité, mais n'en ont pas moins gardé leur apparence. La goutte de ténèbres dont parle Mallarmé n'a donc pas complètement oblitéré les choses. Celles-ci n'en continuent pas moins d'être présentes à l'esprit, encore qu'irréelles, d'être utilisables encore que virtuelles. Elles se sont réduites à pouvoir simplement suggérer une réalité qu'elles n'ont plus. » Georges Poulet, *Op.cit.* p. 341.

¹³⁵ « S'il vous plaît d'advenir comme sujet vous devrez, vous le savez bien, fonder tout exprès, contre les accoutumances, le parti de vous-même, âpre, concentrant sur une butée la force et la puissance d'abnégation, et

Cette dimension totale, affranchie de toute subjectivité individuelle, est développée dans le lien que Badiou établit entre la poétique mallarméenne et la politique. Il y a trois moments dans cette « dialectique structurale ». Trois moments qui s'articulent autour de deux termes qui s'opposent d'abord, pour ensuite se composer dialectiquement. Le premier moment est la position du Hasard, en opposition à la nécessité. Le Hasard est la marque du réel contingent qui introduit une hétérogénéité dans la structure. Or, la disposition de la structure ne peut dépendre uniquement d'une situation hétérogène, dit Badiou¹³⁶. Elle exige la continuité entre les positions, le dépassement dialectique de l'opposition, soit l'instauration d'une homogénéité structurale unificatrice – troisième moment qui découle de l'intervention d'un principe de dépassement de l'opposition entre le Hasard hétérogène et la nécessité homogène. Ce troisième moment, c'est le dépassement effectif de cette opposition. Le principe de dépassement, c'est le « terme évanouissant ».

Le premier moment, qui voit apparaître l'hétérogène du hasard marque un « manque » : manque de détermination nécessaire pour identifier l'être dans le langage et dans la pensée. Le deuxième moment voit se produire un dépassement de ce « manque » par un « terme évanouissant », pour aboutir à un « manque du manque », c'est-à-dire à une structure homogène continue entre le réel du Hasard, ou du « manque », et la nécessité de l'Idée ou du « manque du manque » qui s'accomplit dans la finalité absolue de la structure totale du livre, dépassant par là-même toute subjectivité. La finalité idéale chez Mallarmé, selon Badiou, n'est pas l'objet politique dans sa totalité pratique, ni la constitution et la reconnaissance de la subjectivité individuelle, mais le livre ou l'œuvre d'art en tant qu'objet de contemplation idéal. La lecture de Badiou postule, à travers la notion du *Livre* mallarméen, une essence transcendante : la structure totale de la poésie¹³⁷. Le *Livre* serait l'équivalent de l'Idée platonicienne.

Il semble que la critique littéraire des années cinquante, soixante et soixante-dix s'intéresse, dans la poétique mallarméenne, à la question du rapport entre le langage et l'être ou la représentation de l'être. Rapport qui intéresse tant Blanchot que Georges Poulet et Jean-

dont la condition d'existence est de ne pas trop s'aimer. Chose que les moralistes classiques ont dit une fois pour toutes, et d'abord Pascal, un de nos quatre très grands dialecticiens nationaux – les autres sont Rousseau, Mallarmé et Lacan – : “ Le Moi est haïssable. ”. » Alain Badiou, *Théorie du sujet*, Editions du Seuil, Paris, 1982, p. 59

¹³⁶ *Ibid.* p. 76 – 79.

¹³⁷ Alain Badiou, *Théorie du sujet*, *Op.cit.* p. 150 – 151.

Pierre Richard. Ces derniers le traitent à travers une dialectique entre psychologie intime et réalité physique externe. Blanchot se démarque par une conception de la disjonction entre le langage et le sujet. Conception dont les philosophes français des années soixante – Michel Foucault, Gilles Deleuze et Jacques Derrida seront les héritiers directs. Ce qui transparaît dans les analyses de Blanchot, au sujet de l'inaccessibilité de l'être comme objet représentable dans le langage, sera repris par ses héritiers, en rupture avec l'influence de la pensée hégélienne dominante à l'époque.

1.2 Identité et différence

Nous avons vu, dans la partie précédente, l'importance de la question de la subjectivité dans la poétique mallarméenne dans la réception critique contemporaine, des années 1950-1970. Nous allons, à présent, essayer de comprendre le contexte épistémologique dans lequel s'inscrit la thèse de la disparition de la subjectivité constituante, qui nous paraît mieux rendre compte de la poétique mallarméenne que la thèse d'une résurrection de cette subjectivité. Il s'agira de comprendre la résonance théorique que « la disparition élocutoire du poète » de Mallarmé trouve dans une nouvelle pensée en rupture avec la tradition : la pensée de la différence réunissant les principaux héritiers de Blanchot, à savoir Foucault, Deleuze et Derrida. Une rupture qui se fait, par ailleurs, par l'influence de la pensée de Nietzsche sur l'époque contemporaine. Nous essaierons de comprendre comment la réception de la poétique mallarméenne se fait à travers le fond théorique de cette nouvelle pensée.

1.2.1. La différence : nouvelle pensée

Alors que Hegel était, dans les années 1940, une référence incontournable dans la critique littéraire et philosophique, comme pour Georges Bataille et Pierre Klossowski par exemple, il représenterait deux décennies plus tard la tradition à laquelle il était impératif de tourner le dos. C'est dans ce contexte que s'effectue la réception des écrits de Mallarmé à travers la lecture de Blanchot. Deleuze résume très bien, dans sa thèse publiée en 1968, l'atmosphère intellectuelle de l'époque : « un anti-hégélianisme généralisé »¹³⁸. On se tourne plutôt, à l'époque, vers Nietzsche. Vincent Descombes relève cette évolution épistémologique¹³⁹. La lecture de Kojève¹⁴⁰ influence toute une nouvelle génération. Et la

¹³⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968.

¹³⁹ « [...] », en 1945, tout ce qui est moderne vient de Hegel, et la seule façon de rassembler les exigences contradictoires de la modernité est de proposer une interprétation de Hegel. En 1968, tout ce qui est moderne –

philosophie française change progressivement de paradigme : du *même* – concept d'identité, elle commence à penser l'*autre* doublement, à la fois en tant que refus de ce concept d'identité et en tant qu'affirmation de l'indétermination logique de l'être. Chez Deleuze, l'être est empirique et différentiel. C'est certainement à partir du dynamisme de la philosophie deleuzienne que nous avons pu, au cours de cette étude, formuler la thèse d'un mouvement empirico-virtuel au sein du langage poétique mallarméen.

Le projet d'étude qui unit Deleuze et Guattari est, en quelque sorte, inspiré du refus de la traditionnelle pensée de l'*identité*. Pensée qui prend sa substance du cogito cartésien avant d'aboutir à la posture d'un sujet rationnel et conscient. L'empirisme deleuzien intervient comme la réponse adéquate à la critique de la subjectivité substantielle¹⁴¹. La nouvelle méthode philosophique qu'il veut adopter se positionne à la croisée de problèmes d'ordres différents, mais formulée par un noyau initial : la disparition du sujet substantiel et l'effondrement de tout ce qu'il véhicule comme fondation métaphysique. Une dimension critique couplée d'une dimension heuristique à travers laquelle il s'agit d'introduire le concept de *différence* dans la pensée et dans l'ontologie. Le langage et la pensée ne tendent plus vers un acte d'*identification* représentationnelle. Ils sont désormais affectés par l'indétermination vague qui se déploie dans la contingence du *devenir*. L'une des ruptures importantes effectuées par la philosophie de Deleuze opère au niveau du rapport entre le sujet et l'être. Le sujet n'a plus un rapport représentationnel et cognitiviste avec l'être. Il en fait l'expérience et en est affecté. Pour rejoindre Nietzsche, Deleuze rejette la fonction représentationnelle du langage pour adhérer à la thèse d'un pluralisme hétérogène de signes : l'*image*, par exemple. Chez Nietzsche, cette rupture s'effectue par l'emploi poétique de la métaphore dans le discours philosophique. Le *sens* ne peut plus être hiérarchisé, alors, entre un sens propre premier et un sens métaphorique ou figuratif second. Au contraire, avec Nietzsche, le concept ne détermine plus une identité, mais devient le supplément de la métaphore.

c'est-à-dire toujours les mêmes Marx, Freud, etc. – est hostile à Hegel. » Vincent Descombes, *Le même et l'autre – quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, éditions de minuit, 1979, p. 24.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 25 – 28.

¹⁴¹ « Le discours philosophique sort de l'élément privé de la pensée attribuable à *un* sujet, et le rapport de la pensée avec la vie, que Deleuze déterminait noétiquement, se définit maintenant sur le plan empirique du devenir social, de l'éthologie pragmatique, de la constitution politique *des* sujets. Il n'y a pas « un » auteur de la pensée, mais un devenir-social de la fonction auteur, auquel répond la vocation émancipatrice de la pensée, et ce devenir se transforme en fonction des enjeux qui traversent l'écriture. » *Ibid.* p. 33.

Mais la philosophie nietzschéenne est, initialement, fondée sur la primauté et l'originalité du *sens* de l'image dans *La Naissance de la tragédie*, où Nietzsche dit, dès le premier chapitre, que nous comprenons immédiatement les figures, et que les formes nous parlent. Dans le rêve, versant apollinien de l'art, nous avons accès à un *sens*, extérieur au langage et au concept – au *logos* – qui passe par les images. Dans ses textes tardifs, il fait du concept lui-même une métaphore. Il n'y a plus de primauté ni de secondarité du sens. Toute conception est une fiction perspectiviste qui échappe à toute réduction, à toute détermination représentationnelle d'une unicité systémique. Le langage produit des illusions relatives, des virtualités complexes. Cette idée d'une étroite relation entre le concept et la métaphore, d'une confusion du concept et de la métaphore, nous la retrouvons chez Derrida. Il n'y a plus un concept identificateur sur les traces duquel se constituerait une métaphore dérivée, mais bien l'incorporation des deux instances, car l'origine est perdue. Derrida rejoint le questionnement de Heidegger sur ce point, autour de la différence ontologique historique entre l'*étant* et l'*être*. Depuis des siècles d'histoire métaphysique, dit Heidegger, la pensée occidentale a confondu les concepts d'être et d'étant. L'intérêt, en évoquant Nietzsche et ceux que sa pensée a influencés, comme Deleuze et Derrida, c'est de montrer que leurs thèses peuvent aider à comprendre le problème que nous avons identifié chez Mallarmé : la remise en question de la fonction de détermination représentationnelle dans le langage. Remise en question qui passe par une relativisation radicale du rôle du sujet dans le langage, quand bien même il s'agit du langage poétique, où il est question d'invention.

1.2.2. Nietzsche et Mallarmé : nouvelles influences

La revendication de la *différence*, chez Deleuze et dans la philosophie française, se fait dans la postérité d'une certaine réception de la pensée d'Heidegger sur ce point, dans la mesure où la *différence* dont il s'agit suggère la perte du concept d'identité et de tout procédé d'identification conceptuelle, ce qui fait écho à la perte de la question de l'être chez Heidegger. C'est dans cette perspective qu'apparaît, dans les années 1960 – 1970, la pensée de la différence dans la philosophie française contemporaine, qui coïncide avec une réception

des écrits de Mallarmé. La fiction mallarméenne, tout comme la différence, peut-être parce qu'elle est comprise à travers cette pensée de la différence, est reçue comme ne se calquant sur aucun modèle premier originaire. Aucun critère transcendant ne vient régler le langage poétique. Ce dernier devient autonome. L'immense réception dont Mallarmé fait l'objet dans la critique littéraire et philosophique contemporaine, de Barthes et Blanchot à Foucault, Deleuze et Derrida, se fait autour de cette idée d'autonomie du langage poétique. On peut percevoir un lien entre Mallarmé et Nietzsche. Car, tout comme Nietzsche, Mallarmé devient un personnage conceptuel important dans la réception philosophique contemporaine. Deleuze établit, lui-même, un lien entre Nietzsche et Mallarmé, au sujet de l'image¹⁴².

La pensée de la différence est aussi marquée par un autre fait majeur : l'abandon du signe linguistique pour un signe non discursif. C'est parce que Deleuze trouve en l'image un

¹⁴² « On ne saurait exagérer les ressemblances premières entre Nietzsche et Mallarmé. Elles portent sur quatre points principaux et mettent en jeu tout l'appareil des images : 1° Penser, c'est émettre un coup de dés. Seul un coup de dés, à partir du hasard, pourrait affirmer la nécessité et produire "l'unique nombre qui ne peut pas être un autre". [...] 2° L'homme ne sait pas jouer. Même l'homme supérieur est impuissant à émettre le coup de dés. Le maître est vieux, il ne sait pas lancer les dés sur la mer et dans le ciel. [...] 3° Non seulement le lancer des dés est un acte déraisonnable et irrationnel, absurde et surhumain, mais il constitue la tentative tragique et la pensée tragique par excellence. [...] 4° Le nombre-constellation est ou serait aussi bien le livre, l'œuvre d'art, comme aboutissement et justification du monde [...] » Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *Op.cit.* p. 36 – 37.

Deleuze lit Mallarmé à partir de sa lecture de la philosophie de Nietzsche. Comme Badiou, il trouve chez Mallarmé une opposition entre le hasard et la nécessité du coup de dés. Le coup de dés poétique est celui d'une nécessité humaine qui échoue devant le hasard qui n'est jamais « aboli ». Cela nous conduit à une dialectique chez Mallarmé : celle qui a lieu entre l'expérience poétique d'une part et la possibilité idéale de l'autre. Entre les écrits qui se rangent du côté de l'abstraction idéale et ceux qui sont ancrés dans un rapport au réel, il semble en effet y avoir une continuité qui finira par se clore sur le constat du « Coup de dés » qui « jamais n'abolira le hasard ». Le hasard du réel aura toujours raison de l'idéalité rationnelle. Ce qui nous oriente aussi vers ceci : cette opposition entre réel contingent et nécessité idéale est transposée dans la dualité de l'écriture. Une dualité qui place l'une en face de l'autre l'expérience sensible de la poésie et la possibilité herméneutique idéale. Deleuze et Badiou ont très bien compris que le hasard était du côté du réel empirique et que le coup de dés poétique était du côté de la nécessité idéale. Mais personne ne relève qu'une probable conclusion sur laquelle se clôt la poétique mallarméenne dans le *Coup de dés* pourrait être que le hasard victorieux s'insère dans l'expression poétique et congédie la nécessité idéale, même si Deleuze semble parfois indiquer cette piste : « Le coup de dés ne réussit que si le hasard est annulé ; il échoue précisément parce que le hasard subsiste en quelque manière [...] » [*Ibid.* p. 38]. Le coup de dés de Mallarmé s'accommode du caractère tragiquement inexorable du hasard, il en fait une expressivité poétique. Même si Deleuze va jusqu'à qualifier le coup de dés mallarméen de « nihiliste » dans une perspective nietzschéenne : « Mallarmé, c'est le coup de dés, mais revu par le nihilisme, interprété dans les perspectives de la mauvaise conscience ou du ressentiment » [*Ibid.* p. 39]. Or, dans cette même perspective nietzschéenne, il semble au contraire que le coup de dés mallarméen soit plutôt « actif », ou « créatif », au sens poétique du terme. Badiou, quant à lui, voit dans le coup de dés mallarméen un dépassement du hasard par une nécessité poétique idéale, comme nous l'avons mentionné plus haut. Mais *Le Coup de dés*, nous le voyons, se termine par un échec vis-à-vis du réel chez Mallarmé, mais un échec d'une forme d'expression poétique qui laisse la place à une autre. Un échec qui donne lieu à une nouvelle dialectique entre virtualité et empiricité. *Igitur* laisse la place aux écrits de l'après-crise, où le hasard intègre le langage poétique devenu autoréflexif. C'est ce phénomène de changement d'expression poétique qui aboutira, plus tard chez Mallarmé, au *Coup de dés*. Nous le constatons déjà dans les années qui suivent la crise : l'expression poétique se tourne vers le réel concret, comme en témoigne le journalisme de mode des années 1870.

signe non discursif qu'il s'intéresse à l'image en tant que nouveau principe sémiotique. L'image constitue en elle-même sa propre réalité. Elle est autonome, ne renvoyant à aucune représentation externe. Elle ne donne lieu à aucune hiérarchisation du sens. C'est ainsi que Derrida comprendra, également, l'écriture poétique de Mallarmé. En outre, l'art prend une dimension pratique chez Deleuze, qui rappelle l'un des deux versants de l'ambiguïté de l'écriture mallarméenne autour de l'universel reportage et de la poésie. Comme pour Nietzsche, l'art est, pour Deleuze, un mouvement de forces et d'affects, non de formes¹⁴³. Il est, dans l'analyse de Deleuze, le produit de la différence résultant de forces agissantes. Cet intérêt pour l'image et l'intérêt éthologique entraînent la perspective de l'art tout entière vers le champ empirique de la physiologie. L'image deleuzienne, dans une certaine continuité des analyses de *Matière et Mémoire* de Bergson, est perçue comme mouvement réel de la matière qui s'inscrit dans l'espace socioculturel. C'est pourquoi l'image, pour Deleuze, doit être prise sur un mode littéral, et non comme faisant sens, puisqu'elle ne fonctionne pas comme signe secondaire. Il s'ensuit, de plus, que l'ancienne dissociation entre *imagination* et *réel* s'en trouve, par là même, rejetée, puisque l'*image* n'est plus vue comme nature dérivée en fonction d'un réel originaire et normatif. Elle se détache complètement de toute norme¹⁴⁴. Ainsi, quand nous évoquons le réel chez Deleuze, il ne s'agit pas de le comprendre dans une dichotomie traditionnelle qui l'opposerait à un irréel. Une réduction de ce type est dépassée chez Deleuze¹⁴⁵. Les frontières symétriques sont brouillées, la détermination du sens et de la référence suspendue.

¹⁴³ Le terme de *formes* renvoie à une ontologie idéaliste, qu'on trouve dans l'essentialisme eidétique de Platon, dans l'activité de la *darstellung* de l'idéalisme allemand, et dans le mouvement gestaltique se préoccupant du problème de l'intentionnalité et de la représentation du phénomène. La réception de Mallarmé se fait dans ce rejet de l'idéalisme de la forme.

¹⁴⁴ Ce détachement est à comprendre en référence à Foucault, comme nous l'avons vu plus haut et, comme nous le verrons plus loin, dans une filiation avec certains travaux de Canguilhem.

¹⁴⁵ « L'imaginaire n'est pas irréel, mental et subjectif mais propose une indiscernabilité relative du réel et de l'irréel, indiscernabilité que la notion de capture permet d'expliquer. Toutes les images sont littérales et doivent être prises littéralement, de sorte que la pensée n'est pas séparable des images, mais qu'elle n'est pas signifiée par elles comme un contenu abstrait qu'elles représenteraient. [...] Capture de forces et image sollicitent la pensée au niveau de la sensation. L'art n'opère pas dans une dimension subjective privée et mentale : il n'est réductible ni à un système symbolique, ni à un appel à l'imaginaire, au fantasme ou au rêve, mais il produit réellement des images qui font penser. "Il n'y a pas des pensées abstraites qui se réaliseraient indifféremment dans telle ou telle image, mais des pensées concrètes qui n'existent que par ces images-là et leurs moyens". On tient là une définition de la réussite en art : "une image ne vaut que par les pensées qu'elle crée". » Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art, Op.cit.* p. 36.

La critique d'art que Deleuze développe autour de la peinture et du cinéma devient, de ce fait, un exercice difficile, puisqu'il s'agit de développer un discours sur des arts non discursifs. Comment surmonter cette difficulté ? En faisant du signe une nature esthétique, pragmatique et sémiotique indépendante du sens et de la représentation. Il s'agit, pour Deleuze, d'un changement de paradigme. D'une *logique du sens*¹⁴⁶, il passe, des années plus tard, à une *logique de la sensation*¹⁴⁷. De la signification et de l'impérialisme du *sens*, la logique de la sensation opère la transition du signe de l'image à une *aisthesis* fondée sur le rapport différentiel de forces constituées d'un affect – c'est-à-dire d'un « pouvoir d'être affecté »¹⁴⁸. Tout comme la volonté de puissance, le signe ou l'image ne sont pas des représentations *abstraites* déterminées. Ils ne renvoient à aucune réduction ou unicité idéale. Ils sont des mouvements intensifs immanents mus par un *devenir*. Le mouvement d'immanence empirique chez Deleuze nous semble rendre compte du langage poétique mallarméen. Particulièrement, du mouvement des potentialités irréductibles qui ouvrent sur des différences représentationnelles qui ne peuvent être déterminées, et qui sont aussi inscrites dans un devenir incessant. L'impossibilité de fixation semble être le point commun qui réunit la pensée de Deleuze et la poésie de Mallarmé.

1.2.3. La littérature comme mouvement de la différence

La nouvelle pensée de la différence intervient sous diverses formes. C'est la différence qui motive Foucault à établir une analogie, dans l'espace culturel moderne, entre la figure du fou et celle du poète. C'est-à-dire entre ce qui représentait, à l'époque classique, l'exception

¹⁴⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, les éditions de minuit, 1969.

¹⁴⁷ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 1981, les éditions de minuit, réédition Seuil, 2002.

¹⁴⁸ « Nous savons ce qu'est la volonté de puissance : l'élément différentiel, l'élément généalogique qui détermine le rapport de la force avec la force et qui produit la qualité de la force. Aussi la volonté de puissance doit-elle *se manifester* dans la force en tant que telle. [...] Le rapport des forces est déterminé dans chaque cas pour autant qu'une force est *affectée* par d'autres [...] Il s'ensuit que la volonté de puissance se manifeste comme un pouvoir d'être affecté. » Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *Op.cit.* p. 69 – 70. Nous retrouvons la volonté de puissance de Nietzsche, telle que Deleuze la définit lui-même, à travers cette disposition à l'affection, de même que l'empirisme humien tel qu'il est analysé dans *Empirisme et subjectivité*, *Op.cit.*

irrationnelle vis-à-vis d'une norme rationnelle. L'art consiste, dans la modernité, et dans l'époque contemporaine, en une subversion de la norme, c'est-à-dire en l'introduction d'une différence qui s'écarte d'une identité normative. L'analogie foucauldienne est illustrée par une référence littéraire majeure de l'époque moderne : le *Don Quichotte* de Cervantès, qui répond au « jeu insensé d'écrire » de Mallarmé. L'écriture de *Don Quichotte* et la formule mallarméenne mettent en avant l'irrationalité comme ce qui s'écarte du sens normatif de la rationalité. La question de l'impossibilité de la *parousie*, telle qu'elle apparaît dans la lecture que Blanchot, Foucault, Deleuze et Derrida proposent de Mallarmé, précise les choses : le poète ne révèle plus, avec Mallarmé, une vérité transcendante à travers le langage poétique. Ayant perdu la maîtrise du langage poétique, et jouant le rôle de simple support variable, le poète est intégré entièrement dans le langage poétique. C'est seulement le mouvement du langage poétique qui se révèle à lui comme objet matériel et virtuel, pas un critère idéal externe à ce langage. Du fait de son inaccessibilité, cette vérité transcendante n'a plus lieu d'être présupposée. La détermination du sens s'en trouve ainsi définitivement compromise. Il n'y a plus de sens déterminé, ni non plus de référence déterminée. Plus d'exactitude sémantique et référentielle entre les mots et les choses. Le langage ne dénote plus. Il met en mouvement une pluralité de ce qui dans les mots peut suggérer un sens, mais de manière vague et indéterminée. Ce sont les potentialités.

Foucault fait remarquer que le poète et le fou opèrent une rupture en instituant un nouveau régime de différences et d'identités¹⁴⁹. Le langage poétique, pour ainsi dire, se

¹⁴⁹ « La similitude et les signes une fois dénoués, deux expériences peuvent se constituer et deux personnages apparaître face à face. Le fou, entendu non pas comme malade, mais comme déviance constituée et entretenue, comme fonction culturelle indispensable, est devenu, dans l'expérience occidentale, l'homme des ressemblances sauvages. Ce personnage, tel qu'il est dessiné dans les romans ou le théâtre de l'époque baroque, et tel qu'il s'est institutionnalisé peu à peu jusqu'à la psychiatrie du XIX^e siècle, c'est celui qui s'est *aliéné* dans l'*analogie*. Il est le joueur déréglé du Même et de l'Autre. Il prend les choses pour ce qu'elles ne sont pas, et les gens les uns pour les autres ; il ignore ses amis, reconnaît les étrangers ; il croit démasquer, et il impose un masque. Il inverse toutes les valeurs et toutes les proportions, parce qu'il croit à chaque instant déchiffrer des signes : pour lui les oripeaux font un roi. Dans la perception culturelle qu'on a eu [sic] du fou jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, il n'est le Différent que dans la mesure où il ne connaît pas la Différence ; il ne voit partout que ressemblances et signes de ressemblance ; tous les signes pour lui se ressemblent, et toutes les ressemblances valent comme des signes. A l'autre extrémité de l'espace culturel, mais tout proche par sa symétrie, le poète est celui qui, au-dessous des différences nommées et quotidiennement prévues, retrouve les parentés enfouies des choses, leurs similitudes dispersées. Sous les signes établis, et malgré eux, il entend un autre discours, plus profond, qui rappelle le temps où les mots scintillaient dans la ressemblance universelle des choses : la Souveraineté du Même, si difficile à énoncer, efface dans son langage la distinction des signes.

De là sans doute, dans la culture occidentale moderne, le face à face de la poésie et de la folie. Mais ce n'est plus le vieux thème platonicien du délire inspiré. C'est la marque d'une nouvelle expérience du langage et des choses. Dans les marges d'un savoir qui sépare les êtres, les signes et les similitudes, et comme pour limiter son pouvoir le fou assure la fonction de l'*homosémasie* : il rassemble tous les signes, et les comble d'une

déploie en un jeu d'entrelacs virtuel : les sens et les références potentiels se mêlent les uns aux autres, et il est impossible de les fixer pour en faire une unité déterminée. L'indétermination qui apparaît dans la poésie est concomitante d'une autre rupture essentielle : la disjonction de la copule ontologique. Le verbe *être*, en tant que connecteur représentationnel entre le mot et la chose, ne peut plus opérer dans un langage ayant atteint l'autonomie complète. L'analyse de Foucault ouvre une brèche qui permet de comprendre la poétique mallarméenne sur le rapport entre l'être et le langage, à partir d'une dissociation du verbe être¹⁵⁰.

1.2.4. La virtualité mallarméenne chez Foucault

ressemblance qui ne cesse de proliférer. Le poète assure la fonction inverse ; il tient le rôle *allégorique* ; sous le langage des signes et sous le jeu de leurs distinctions bien découpées, il se met à l'écoute de l'"autre langage", celui, sans mots ni discours, de la ressemblance. Le poète fait venir la similitude jusqu'aux signes qui la disent, le fou charge tous les signes d'une ressemblance qui finit par les effacer. Ainsi ont-ils tous les deux, au bord extérieur de notre culture et au plus proche de ses partages essentiels, cette situation "à la limite" – posture marginale et silhouette profondément archaïque – où leurs paroles trouvent sans cesse leur pouvoir d'étrangeté et la ressource de leur contestation. Entre eux s'est ouvert l'espace d'un savoir où, par une rupture essentielle dans le monde occidental, il ne sera plus question des similitudes, mais des identités et des différences. » Michel Foucault, *Les mots et les choses*, *Op.cit.* p. 63 – 64.

¹⁵⁰ « [...] le verbe *être* aurait essentiellement pour fonction de rapporter tout langage à la représentation qu'il désigne. L'être vers lequel il déborde les signes, ce n'est ni plus ni moins que l'être de la pensée. Comparant le langage à un tableau, un grammairien de la fin du XVIII^e siècle définit les noms comme des formes, les adjectifs comme des couleurs, et le verbe comme la toile elle-même sur laquelle elles apparaissent. Toile invisible, entièrement recouverte par l'éclat et le dessin des mots, mais qui donne au langage le lieu où faire valoir sa peinture ; ce que le verbe désigne, c'est finalement le caractère représentatif du langage, le fait qu'il ait son lieu dans la pensée, et que le seul mot qui puisse franchir la limite des signes et les fonder en vérité, n'atteigne jamais que la représentation elle-même. Si bien que la fonction du verbe se trouve identifiée avec le mode d'existence du langage, qu'elle parcourt en toute sa longueur : parler, c'est tout à la fois représenter par des signes, et donner à des signes une forme synthétique commandée par le verbe. Comme le dit Destutt, le verbe, c'est l'attribution : le support et la forme de tous les attributs : "le verbe être se trouve dans toutes les propositions, parce qu'on ne peut pas dire qu'une chose est de telle manière sans dire pour autant qu'elle est... Mais ce mot *est* qui est dans toutes les propositions y fait toujours partie de l'attribut, il en est toujours le début et la base, il est l'attribut général et commun".

On voit comment, parvenue à ce point de généralité, la fonction du verbe n'aura plus qu'à se dissocier, dès que disparaîtra le domaine unitaire de la grammaire générale. Lorsque la dimension du grammatical pur sera libérée, la proposition ne sera plus qu'une unité de syntaxe. Le verbe y figurera parmi les autres mots avec son système propre de concordance, de flexions et de régime. Et à l'autre extrême, le pouvoir de manifestation du langage réapparaîtra dans une question autonome, plus archaïque que la grammaire. Et pendant tout le XIX^e siècle, le langage sera interrogé dans sa nature énigmatique de *verbe* : là où il est le plus proche de l'être, le plus capable de le nommer, de transmettre ou de faire scintiller son sens fondamental, de le rendre absolument manifeste. De Hegel à Mallarmé, cet étonnement devant les rapports de l'être et du langage, balancera la réintroduction du verbe dans l'ordre homogène des fonctions grammaticales. » *Ibid.* p. 110 – 111.

En remontant à la poétique de Mallarmé, Foucault comprend l'opération d'« épuration » de la langue dont il s'agit. Le mot n'est plus déterminé par un sens ou une référence uniques. Il contient une multitude de virtualités mouvantes qui se déploient dans une combinatoire ou un réseau de sens et de références potentiels. L'image que peut suggérer le mot est arrachée à sa représentation courante déterminée pour suggérer plusieurs autres possibilités représentationnelles concomitantes. La poétique mallarméenne est matière sensible qui affecte un sujet par voie sensorielle, et mouvement virtuel qui suggère une multitude d'images à l'imagination de ce même sujet. Ces images établissent un mouvement où la détermination représentationnelle du sens et de la référence est absente¹⁵¹. La virtualité poétique du mot entraîne, chez Mallarmé, une série d'images différentielles et répétitives, où se délite toute détermination. La « virginité » est, précisément, une notion poétique qui désigne l'absence de détermination représentationnelle du langage. Les mots déclenchent un mouvement de suggestion de plusieurs possibilités en même temps. Des possibilités dispersées, et non recueillies en un seul point.

Les analyses foucaaldiennes du rapport entre le langage, le savoir et la littérature sont développées dans *Les mots et les choses*. C'est dans sa fonction de *logos*, dit-il, que le langage poétique est pensé du XVII^e siècle jusqu'au XIX^e siècle. *Logos* représentatif à l'âge classique, ou créatif à l'âge romantique. Apparaît, de manière déjà embryonnaire au XVII^e siècle, un problème fondamental, selon Foucault : du fait même que le langage soit devenu un appareil de la pensée représentative ou significative, il s'en trouve défait du rapport ontologique intime qu'il entretenait avec le monde à la renaissance¹⁵². Par une certaine forme

¹⁵¹ « Il est de la nature du mot mallarméen d'être "aile" (l'aile qui, en se déployant, cache le corps de l'oiseau ; elle montre sa propre splendeur, mais aussitôt l'esquive dans son mouvement, et l'emporte au fond du ciel, pour ne le ramener finalement que sous la forme d'un plumage flétri, chu, prisonnier, dans l'absence même de l'oiseau dont elle est la forme visible) ; il est aussi de sa nature d'être "éventail" et contradictoire pudeur (l'éventail cache le visage, mais non sans montrer lui-même le secret qu'il tenait replié, de sorte que son pouvoir de recel est manifestation nécessaire ; inversement, quand il se referme sur ses nervures de nacre, il cache les énigmes peintes sur sa membrane, mais en laissant à la lumière le déchiffrable visage qu'il avait pour rôle d'abriter). C'est pourquoi le mot, le vrai mot est pur : ou plutôt il est la virginité même des choses, leur intégrité manifeste et comme offerte mais aussi bien leur inaccessible éloignement, leur distance sans transgression possible. » Michel Foucault, *Dits et écrits I 1954 – 1975, Op.cit.* p. 462.

¹⁵² « [...] on s'était demandé comment reconnaître qu'un signe désignait bien ce qu'il signifiait ; à partir du XVII^e siècle on se demandera comment un signe peut être lié à ce qu'il signifie. Question à laquelle l'âge classique répondra par l'analyse de la représentation ; et à laquelle la pensée moderne répondra par l'analyse du sens et de la signification. Mais du fait même, le langage ne sera rien de plus qu'un cas particulier de la représentation (pour les classiques) ou de la signification (pour nous). La profonde appartenance du langage et du monde se trouve dé faite. Le primat de l'écriture est suspendu. Disparaît alors cette couche uniforme où s'entrecroisaient indéfiniment le vu et le lu, le visible et l'énonçable. Les choses et les mots vont se séparer. L'œil sera destiné à voir, et à voir seulement ; l'oreille à seulement entendre. Le discours aura bien pour tâche de

de nostalgie, et avant que ne s'effectue cette « séparation » des mots et des choses, les romantiques tentent de réhabiliter une connexion entre le langage et la nature. Après le romantisme, Mallarmé opère une rupture dans le rapport représentationnel entre les mots et les choses. Le langage mallarméen marque l'avènement d'un *contre-discours* ; l'apparition d'un anti-logos. Le langage n'a plus une fonction de représentation pour servir un lien entre la pensée ou l'idée et la chose. Pour Foucault¹⁵³, Mallarmé, Hölderlin et, plus tard, Artaud ont œuvré dans le sens d'une remontée vers l'être brut du langage, oublié depuis la renaissance. L'œuvre mallarméenne opère une invention de nouvelles possibilités de signification surabondantes dans le langage, en renonçant à toute tentative de réduction du sens en quelque unité sémantico-référentielle. Cette surabondance virtuelle compromet la fonction même de signification entendue comme déterminante dans le langage. La pluralité de possibilités de signification est *suggérée* pour rendre impossible la détermination d'une unité sémantique et référentielle dans le langage. Ce qui rend caduque toute remontée idéale vers quelque transcendance. Les mots tendent *potentiellement* vers une multitude de sens et de références égaux. Le langage poétique mallarméen apparaît comme un médium dynamique, et non un lieu fixé par quelque détermination représentationnelle et sémantique ; un écart de tout modèle de réduction du sens et de la référence. Le langage mallarméen se met en mouvement dans un pluralisme matériel et virtuel. Les mots agissent ensemble pour apporter une densité acoustique irréductible et suggèrent une pluralité de potentialités sémantiques et référentielles, toutes également possibles. C'est ainsi que toute unicité déterminée est éclatée et remplacée par une pluralité de potentialités sémantiques et référentielles indéterminées. La musique contribue largement à opérer cette nouvelle configuration virtuelle qui évacue toute détermination et toute réduction. Elle apporte au langage le pluralisme de l'éclatement matériel – par le son, et de l'éclatement virtuel – par les sens et les références potentiels. Le pluralisme virtuel opère une suspension du sens et de la référence, ce qui provoque une indécidabilité générale, une opacité sémantique et référentielle.

dire ce qui est, mais il ne sera rien de plus que ce qu'il dit. » Michel Foucault, *Les mots et les choses – une archéologie des sciences humaines*, éditions Gallimard 1966, p. 58.

¹⁵³ « [...], tout au long du XIX^e siècle et jusqu'à nous encore – de Hölderlin à Mallarmé, à Antonin Artaud –, la littérature n'a existé dans son autonomie, elle ne s'est détachée de tout autre langage par une coupure profonde qu'en formant une sorte de "contre-discours", et en remontant ainsi de la fonction représentative ou signifiante du langage à cet être brut oublié depuis le XVI^e siècle. » *Ibid.* p. 58 – 59.

Foucault a raison de penser qu'il y a, à ce stade, un glissement fondamental au niveau de la conception de l'être. L'être en tant que représentation idéale est remplacé par « l'être du langage ». Il y a, en d'autres mots, une matérialisation empirique de l'être dans le langage. Un langage débarrassé de toute détermination idéale ou représentationnelle. L'être du langage dit l'impossibilité de la représentation réductrice et déterminée de l'être, car cette représentation est une fixation qui rompt le mouvement virtuel du langage. L'être du langage réfute toute prétention épistémique de la pensée. Le seul être qu'il nous soit donné de ressentir et de subir, sans pouvoir nous l'approprier par la rationalité ou la conscience, est celui du langage que la littérature met en scène dans un tournoiement infini. L'être du langage est devenu une matière sensible qui nous affecte, nous qui sommes des subjectivités passives et empiriques. Une affection qui passe par la présence de la matière sonore et par le mouvement de l'opacité virtuelle. Ce dernier ouvre ensuite sur une pluralité de mondes possibles et réels. Il échappe, par là même, à toute détermination par la « parole première »¹⁵⁴. Nous développerons, dans la seconde partie de cette étude, les notions poétiques qui vont dans le sens de cette indétermination représentationnelle dans les écrits poétiques de Mallarmé.

1.2.5. La littérature comme objet d'étude

L'intérêt que porte Foucault à Mallarmé s'inscrit dans la filiation des écrits de Blanchot et dans l'interprétation qu'en propose Jean-Pierre Richard. Il met en lumière, dans un article qu'il rédige en vue de défendre l'analyse de Jean-Pierre Richard contre ses détracteurs, l'implication de la disparition de la subjectivité cognitive à travers la notion de l'*inachèvement* de l'écriture, ou de désœuvrement¹⁵⁵ chez Blanchot. Foucault fait retentir cette

¹⁵⁴ « A partir du XIX^e siècle, la littérature remet au jour le langage en son être : mais non pas tel qu'il apparaissait encore à la fin de la Renaissance. Car maintenant il n'y a plus cette parole première, absolument initiale par quoi se trouvait fondé et limité le mouvement infini du discours ; désormais le langage va croître sans départ, sans terme et sans promesse. C'est le parcours de cet espace vain et fondamental qui trace de jour en jour le texte de la littérature. » *Ibid.* p. 59.

¹⁵⁵ « [...] que fait Richard ? Le Mallarmé auquel il réfère ses analyses, ce n'est ni le sujet grammatical pur ni l'épais sujet psychologique ; mais celui qui dit "je" dans les œuvres, les lettres, les brouillons, les esquisses, les confidences ; il est donc celui qui, de loin et par approches successives, fait l'épreuve de son œuvre toujours future, en tout cas jamais achevée à travers le brouillard continu de son langage ; et, en ce sens, il enjambe toujours les limites de son œuvre, rôdant à ses confins, l'approchant et n'y pénétrant que pour en être aussitôt repoussé, comme le veilleur le plus proche et le plus exclu ; mais, inversement, il est celui qui, dans la trame de

disparition, par une allusion à l'analyse que fait Jean-Pierre Richard d'*Igitur*. Elbehnon fait écho à l'anglais « I'll be none » : je ne serai rien/personne. La fonction qui incombe au poète est suppléante. Il s'agit de jouer le rôle d'un miroir pour le langage et l'écriture eux-mêmes. C'est à travers cette figure passive de l'auteur que l'œuvre écrite trouve le moyen de se réfléchir virtuellement. L'œuvre se sert de l'auteur en tant que support pour son propre mouvement. L'intérêt de Foucault pour Mallarmé, comme nous l'avons laissé entendre plus haut, provient du fait que les présupposés poétiques présents dans les textes de Mallarmé, à savoir la disparition du sujet agent constituant et l'autonomie du langage, suggèrent l'idée d'une filiation évidente qui placerait théoriquement ces derniers dans les travaux de la philosophie contemporaine. Foucault réfléchit dans le sens d'une sortie de l'humanisme et du culte de la subjectivité introspective. C'est dans ce sens qu'il comprend Mallarmé et l'analyse qu'en fait Richard¹⁵⁶. Le langage poétique de Mallarmé rejette toute ambition de constituer un logos pouvant contenir le monde, c'est-à-dire une parole et une pensée décrivant et dévoilant fidèlement l'être brut. L'image mallarméenne prend sa forme autonome dans une sorte de déformation de la pensée subjective¹⁵⁷. C'est la disparition de la pensée comme principe constituant qui coïncide avec l'image virtuelle dans l'écriture mallarméenne. L'image est l'informe virtuel qui apparaît en même temps que la pensée du sujet plonge dans une obscurité sans fin. Elle n'est pas « lumière » significative révélant une vérité transcendante conçue par la pensée ; elle ne sert pas d'illustration représentationnelle reliant le langage à la pensée. Elle est, au contraire, une marque de l'autonomie du langage et de la disparition de la pensée.

l'œuvre et la débordant cette fois en profondeur, découvre en elle et à partir d'elle les possibilités encore futures du langage ; de telle sorte qu'il est lui-même, de cette œuvre nécessairement fragmentaire, le point virtuel d'unité, l'unique convergence à l'infini. » Michel Foucault, *Dits et écrits I, 1954 – 1975, Op.cit.* p. 460.

¹⁵⁶ « [...] Richard ne peut dissocier l'expérience de Mallarmé de ces deux images inverses et solidaires que sont la grotte et le diamant : le diamant qui étincelle dans l'espace d'alentour à partir d'un cœur secrètement sombre ; et la grotte, immense volume de nuit qui répercute l'écho des voix au pourtour intérieur des rochers. Mais ces images sont plus que des objets privilégiés ; elles sont les images mêmes de toutes les images ; elles disent par leur configuration quel est le nécessaire rapport de la pensée au visible ; elles montrent comment la parole, dès qu'elle devient parole pensive, se creuse en son centre, laisse sombrer dans la nuit son point de départ et sa cohérence subjective, et ne renoue avec elle-même qu'à la périphérie du sensible, [...] » *Ibid.* p. 461.

¹⁵⁷ « L'image ne manifeste pas la chance d'une pensée qui aurait enfin retrouvé son paradis sensible ; sa fragilité montre une pensée abîmée dans sa nuit et qui ne peut plus désormais parler qu'à distance d'elle-même, vers cette limite où les choses sont muettes. » *Ibidem.*

En évoquant l'analyse littéraire de Richard telle qu'il la comprend, Foucault mentionne que la littérature, avec Mallarmé, arrive à un changement de paradigme¹⁵⁸. Il ne s'agit plus de fonder le langage sur la constitution d'un sens univoque, ni non plus sur le principe métaphysique de la révélation d'une vérité qu'aurait renfermée le signifié. Il est au contraire question de fuite et d'impossibilité de constitution d'une signification déterminée et claire. Ce faisant, Foucault indique peut-être l'aspect essentiel de l'écriture mallarméenne, que Kristeva théorise sous le terme de *procès sémiotique*¹⁵⁹ : la langue dans un état qui précède la détermination sémantique. Le langage mallarméen, selon Kristeva, est pré-significatif. Si le langage précède toute signification, il précède aussi tout « discours », au sens de *logos*. La notion du dehors de la pensée est très importante dans le langage poétique mallarméen.

Il y a donc une sorte de matrice commune autour de laquelle s'effectue la réception des écrits de Mallarmé. Une matrice qui réunit essentiellement deux thèses concernant le langage poétique de Mallarmé. L'une est l'évacuation du sujet constituant, et l'autre l'acquisition d'une autonomie par le langage. Autour de ces deux thèses, plusieurs variantes vont être développées, comme le *procès sémiotique* que nous avons mentionné plus haut, la *dissémination* de Derrida, ou encore le *transcendant du langage* de Blanchot.

1.2.6. Sortie de la transcendance

Le langage poétique mallarméen opère une dissociation généralisée : entre l'être et la représentation de l'être, entre le langage et la représentation, entre le langage et le sujet

¹⁵⁸ « Il n'est plus question d'opposer ni même de distinguer le fond et la forme. Non pas qu'on aurait enfin trouvé le lieu de leur unité, mais parce que le problème de l'analyse littéraire s'est déplacé : il s'agit maintenant de confronter la *forme* et l'*informe*, d'étudier le mouvement d'un murmure. Au lieu d'analyser le formel par ce côté diurne qui regarde vers le sens, au lieu de le traiter dans sa fonction frontale de signifiant, on le considère par son côté sombre et nocturne, par cette face de lui-même qui regarde vers son propre dénouement : là d'où il vient et où il va de nouveau se perdre. La forme n'est qu'un mode d'apparition de la non-forme [...] » *Ibid.* p. 459.

¹⁵⁹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, éditions du Seuil, 1974. Cf. « 1. Réceptions de Mallarmé ; 1.4.6. Disparition du lieu », p. 139-143.

recourant à la représentation pour déterminer l'identité ontologique des choses. Tout cela ne manque pas d'entraîner également l'effacement de la faculté cognitive par laquelle le sujet conçoit une médiation mentale entre le langage et l'être, caractéristique de la littérature moderne. Sade et Hölderlin en sont les premiers exemples. La littérature moderne est marquée par l'autonomie du langage poétique, qui se meut à l'extérieur de tout type d'intériorité cognitive, contestant ainsi toute fonction représentationnelle du langage et toute relation représentationnelle déterminante entre la pensée et le monde. La raison subjective est happée par un langage qui lui est désormais externe. La parole subjective ne se profère plus. Elle est « dépouillée »¹⁶⁰. C'est cette autonomie du langage qui est théorisée dans la critique de Blanchot, et qui suscitera l'intérêt des philosophes influencés par la lecture de Blanchot. Un aspect qu'il résume souvent par le « transcendant du langage ». La notion du « dehors » est l'affirmation d'une sortie de tout système métaphysique fondé sur la portée de la pensée sur l'être. C'est une notion qui réunit Foucault, Deleuze et Derrida, dans un même projet philosophique dont l'objet est le langage et son rapport à l'être et à la pensée d'un sujet. Le dehors de la pensée conduit à la thèse de l'absence du sujet agent constituant en tant que garant et opérateur de l'unité¹⁶¹ spéculative. C'est pourquoi la notion d'autonomie du langage ne peut que supposer le refus du modèle traditionnel fondé sur l'opération subjectiviste et rationnelle d'un « je pense ». En ce sens, le lien qui existe entre Foucault, Blanchot, Deleuze

¹⁶⁰ « En quelle extrême finesse, en quelle pointe singulière et ténue se recueillerait un langage qui voudrait se ressaisir dans la forme dépouillée du “je parle” ? A moins justement que le vide où se manifeste la minceur sans contenu du “je parle” ne soit une ouverture absolue par où le langage peut se répandre à l'infini, tandis que le sujet – le “je” qui parle – se morcelle, se disperse et s'égaille jusqu'à disparaître en cet espace nu. Si, en effet, le langage n'a son lieu que dans la souveraineté solitaire du “je parle”, rien ne peut le limiter en droit – ni celui auquel il s'adresse, ni la vérité de ce qu'il dit, ni les valeurs ou les systèmes représentatifs qu'il utilise ; bref, il n'est plus discours et communication d'un sens, mais étalement du langage en son être brut, pure extériorité déployée ; et le sujet qui parle n'est plus tellement le responsable du discours (celui qui le tient, qui affirme et juge en lui, s'y représente parfois sous une forme grammaticale disposée à cet effet), que l'inexistence dans le vide de laquelle se poursuit sans trêve l'épanchement indéfini du langage. » Michel Foucault, « La pensée du dehors » dans *Dits et écrits I, 1954 – 1975, Op.cit.* p. 547.

¹⁶¹ « On a l'habitude de croire que la littérature moderne se caractérise par un redoublement qui lui permettrait de se désigner elle-même ; en cette autoréférence, elle aurait trouvé le moyen à la fois de s'intérioriser à l'extrême (de n'être plus que l'énoncé d'elle-même) et de se manifester dans le signe scintillant de sa lointaine existence. En fait, l'événement qui a fait naître ce qu'au sens strict on entend par “littérature” n'est de l'ordre de l'intériorisation que pour un regard de surface ; il s'agit beaucoup plutôt d'un passage au “dehors” : le langage échappe au mode d'être du discours : c'est-à-dire à la dynastie de la représentation -, et la parole littéraire se développe à partir d'elle-même, formant un réseau dont chaque point, distinct des autres, à distance même des plus voisins, est situé par rapport à tous dans un espace qui à la fois les loge et les sépare. La littérature, ce n'est pas le langage se rapprochant de soi jusqu'au point de sa brûlante manifestation, c'est le langage se mettant au plus loin de lui-même ; et si, en cette mise “hors de soi”, il dévoile son être propre, cette clarté soudaine révèle un écart plutôt qu'un repli, une dispersion plutôt qu'un retour des signes sur eux-mêmes. Le “sujet” de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité que le vide où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du “je parle”. » *Ibid.* p. 547-548.

et Derrida à partir de Mallarmé est clair. Car, avec Mallarmé, la rupture est sans équivoque : le langage « apparaît comme congelé donné à ce qu'il nomme »¹⁶². Il n'est plus un moyen de détermination représentationnelle et n'est donc plus soumis à la pensée d'un sujet constituant¹⁶³. Deleuze est sans doute le philosophe contemporain ayant peut-être le plus travaillé autour de cette notion du « dehors » de la pensée.

Tout comme Blanchot, Foucault et Derrida, Deleuze défend la thèse de la rupture de la détermination représentationnelle de l'être et de l'effacement du sujet substantiel en tant qu'agent de cette représentation. Il trouve, chez Nietzsche notamment, les outils pour mener à terme la critique de la métaphysique de la subjectivité constituante. A partir de sa lecture de Nietzsche, il développe ses propres concepts, en en faisant les agrégats de plusieurs autres¹⁶⁴. Le concept est, lui-même, multiple tout en restant singulier. Ainsi, par exemple, le concept de l'immanence, à partir du *devenir* et de la *puissance* chez Nietzsche, suggérant le champ sensible où une ontologie physique et dynamique est déterminée, plutôt qu'une forme traditionnelle de transcendance. Chez Deleuze, les thèses didactiques du commentateur et de l'historien de la philosophie sont sous-tendues par une heuristique. De ce point de vue, toute pensée philosophique expliquée peut servir de prétexte, de préambule au développement

¹⁶² *Ibid.* p. 550.

¹⁶³ Dès qu'il devient autonome, le langage se construit dans la « dispersion » de la pensée subjective. Et toute l'unité et la clôture de la relation entre cette pensée et l'être à travers le langage s'en trouvent éclatées. La « dispersion » invente un nouvel espace « neutre », comme le dit Foucault. Un espace débarrassé du sujet constituant. Il est question d'une perte de tout pouvoir de détermination par la représentation. Et la poésie mallarméenne représente, en cela, ce nouveau point de départ, ce nouveau paradigme. Elle est révolutionnaire en ce qu'elle est, pour la première fois, libre de toute pensée constituante. Elle ne dévoile plus une « vérité », ni une forme de discours constitué par un *cogito*. Le langage poétique est plutôt une *fiction neutre* – non plus mythologie, ni rhétorique. Il invente, de lui-même, un mouvement virtuel fondé sur l'impossibilité d'instrumentalisation représentationnelle du langage. Mouvement que suggère, de manière plus élaborée, la philosophie deleuzienne, comme nous le verrons dans ce qui suit.

« Cet espace neutre caractérise de nos jours la fiction occidentale [...] ce qui rend si nécessaire de penser cette fiction – alors qu'autrefois il s'agissait de penser la vérité –, c'est que le “je parle” fonctionne comme au rebours du “je pense”. Celui-ci conduisait en effet à la certitude indubitable du Je et de son existence ; celui-là au contraire recule, disperse, efface cette existence et n'en laisse apparaître que l'emplacement vide. La pensée de la pensée, toute une tradition plus large encore que la philosophie nous a appris qu'elle nous conduisait à l'intériorité la plus profonde. La parole de la parole nous mène par la littérature, mais peut-être aussi par d'autres chemins, à ce dehors où disparaît le sujet qui parle. » Michel Foucault, *Ibid.* p. 548.

¹⁶⁴ « Il n'y a pas de concept à une seule composante [...] Tout concept est au moins double, triple, etc. » Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie*, les éditions de minuit, 1991/2005, p. 21.

d'une nouvelle philosophie¹⁶⁵. Dans cette perspective, tout comme nous l'avons vu chez Foucault, Mallarmé sert, de concert avec Nietzsche, de personnage conceptuel¹⁶⁶.

La réception est ainsi comprise chez Deleuze qu'elle est confondue avec une heuristique. Chez Mallarmé également, nous constatons ce phénomène d'entremêlement de la critique et de la poésie. Nous verrons aussi que la ressemblance entre Mallarmé et Deleuze ne s'arrête pas à cela. La philosophie de Deleuze peut nous permettre de mieux comprendre le fonctionnement du langage poétique chez Mallarmé. Le coup de dés chez Deleuze est à comprendre dans le sens où il est à la fois réception, ou acceptation du hasard, et heuristique, formulation poétique ou inventive à partir de cette acceptation. C'est l'idée que l'on retrouve chez Nietzsche et chez Mallarmé. Chez Mallarmé, la réception critique et la réflexion sont profondément liées à la poésie comme activité d'invention de nouvelles possibilités, à tel point que les écrits critiques deviennent eux-mêmes poétiques, comme les *Divagations* l'illustrent très bien. La poétique mallarméenne sert, avec la pensée de Nietzsche, de source d'inspiration heuristique à une réception et à une élaboration théorique au XX^e siècle. Réception qui, à travers les thèses de Deleuze, de Foucault et de Derrida, nous aidera à proposer notre lecture des écrits de Mallarmé. « Le coup de dés » est, toutefois, le sujet sur lequel Deleuze voit une différence entre Nietzsche et Mallarmé, parce qu'il intervient de manière différente chez l'un et chez l'autre. Chez Mallarmé, selon Deleuze, le coup de dés poétique a un sens négatif vis-à-vis du hasard. Il n'est pas l'expression, comme chez Nietzsche, d'une acceptation du hasard, mais de sa négation. Dans notre lecture toutefois, nous proposons de voir chez Mallarmé, au contraire, une acceptation et une intégration du hasard dans le langage poétique¹⁶⁷.

En respectant l'idée de dislocation entre la pensée et le monde, Deleuze propose une nouvelle perspective de la pensée. Non plus la pensée rationnelle d'un sujet dominant, mais

¹⁶⁵ « [...] dès *Nietzsche et la philosophie*, dont le titre annonce une confrontation plutôt qu'un simple commentaire, le ton employé avertit le lecteur, non d'une présence sous-jacente et autonome du commentateur, mais d'une cause commune à l'auteur commenté et à l'auteur commentant. » François Zourabichvili, « Introduction inédite : l'ontologique et le transcendantal » dans *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, dans *La philosophie de Deleuze*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004, p. 14.

¹⁶⁶ « Deleuze consacre des livres entiers à des œuvres souvent récentes et même contemporaines, et fournit ainsi un vrai travail de critique, qui dépasse de loin l'intérêt pour l'art, même marqué. C'est un nouvel usage de l'art, dont la rencontre et l'exercice s'avèrent indispensables à la pensée. La manière dont il se sert des œuvres comme terrain d'expérimentation et de validation nous permet de saisir sur le vif la fabrique conceptuelle de sa philosophie. » Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Presses Universitaires de France, 2005, Paris, p. 10.

¹⁶⁷ Cf. « 2. Poétique de l'effacement : l'absence hyperbole de la pensée ».

une pensée inconsciente, qui détermine au lieu d'être elle-même déterminée. Il élabore quatre points de comparaison, autour de la pensée, de la contingence et de l'image, entre Nietzsche et Mallarmé. Dans le premier : « penser, c'est émettre un coup de dés »¹⁶⁸, il en arrive à dégager la dualité du hasard et de la nécessité dans le lancer de dés chez Mallarmé et chez Nietzsche. Le deuxième point caractérise l'impuissance spéculative de l'homme moderne : la pensée n'est plus constituée par l'activité du « penser » d'un sujet constituant. C'est par l'affect que la pensée de l'homme est façonnée, non par sa conscience. L'image du vieux maître qui ne sait pas lancer les dés, chez Mallarmé, est à mettre en relation avec le sujet qui perd de sa puissance spéculative. Impuissance de la pensée que l'on retrouvera encore chez Artaud. Et ce deuxième point sert également à montrer comment la figure du sujet constituant est surannée, à travers le « vieux maître » dans *Un coup de dés* de Mallarmé. Le sujet doit remplir le rôle d'un intermédiaire, d'un « pont »¹⁶⁹, non celui d'une fin. Il n'y a plus aucune notion de commencement ni de fin, mais celle d'une suite continue de changements. L'image de la paralysie de la pensée, centrale dans l'écriture d'Artaud, trouve sa source à l'intérieur même du langage chez Mallarmé et chez Nietzsche : il n'y a plus d'unicité arrêtée et définie, mais des flux de possibilités infinies. Nous trouvons cette idée dans la poétique de Mallarmé.

La multitude de signes véhiculée par le poème peut être agencée selon différentes dispositions, dans la coexistence de plusieurs représentations potentielles, ce qui empêche la détermination d'un sens et d'une référence uniques pour chaque mot. Cette saturation potentielle ou virtuelle du langage poétique mallarméen trouve un écho dans le flux sémiotique perpétuel qui relègue complètement la représentation chez Deleuze. Plus question d'un système de signes agencés selon la fondation d'une unique représentation, mais de plusieurs signes s'entrecroisant perpétuellement, et interférant les uns avec les autres, comme les représentations potentielles chez Mallarmé. Dans le troisième point, Deleuze désigne le lancer de dés comme un « acte déraisonnable et irrationnel, absurde et surhumain [...] ». Il se sert des réflexions mallarméennes sur le théâtre, sur la musique, le mystère, le drame, le héros, pour opérer un rapprochement avec l'*Origine (ou la Naissance) de la tragédie* de Nietzsche, autour de la figure tutélaire centrale de Richard Wagner. *La Naissance de la tragédie* est aussi l'œuvre où Nietzsche fournit une réflexion sur la musique. La musique comme art dionysiaque qui se matérialise à travers le chœur dans la tragédie. Cette pensée,

¹⁶⁸ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *Op.cit.* p. 36.

¹⁶⁹ *Ibid.* p. 37.

réunissant Nietzsche et Mallarmé, c'est ce que Deleuze désigne par la « pensée tragique », où l'indétermination prend forme de nécessité relative en art. Le quatrième point confirme l'alliance des opposés dans l'œuvre d'art : l'unité et la multiplicité, « la nécessité et le jeu (le hasard) », « le conflit et l'harmonie ». De même que chez Nietzsche, le devenir est l'unique nécessité qui fait revenir le multiple du hasard, de même, dit Deleuze, chez Mallarmé le *Livre* unique tient ensemble « la multiplicité des sens et des interprétations ». Mais Deleuze n'arrête pas son analyse ici. Il finit en réduisant ces ressemblances à des traits simplement superficiels, faisant de la poétique mallarméen non un jeu et une composition mais, au contraire, l'opposition dualiste entre hasard et nécessité. Pour Deleuze, le coup de dés mallarméen est un coup de dés renversé et réprimé par le nihilisme¹⁷⁰.

Mais, en dépit des critiques de Deleuze à l'égard de Mallarmé, nous pouvons percevoir un lien entre la perspective philosophique de Nietzsche et la perspective poétique de Mallarmé. A partir de l'alliance entre l'art et la philosophie, le coup de dés nietzschéen s'inscrit dans une philosophie et une poétique anti-traditionalistes et novatrices, dans un élan de contestation de tout ancien système de pensée centré sur les concepts d'identité, d'homogénéité et d'unicité du sens¹⁷¹. C'est également ce qui semble se produire dans la poésie mallarméenne. Plusieurs concepts et thèses de Deleuze peuvent aider à rendre compte de celle-ci. Ainsi, par exemple, le concept du « dehors », que nous avons évoqué précédemment. Concept fondamental dans la philosophie de Deleuze, à la fois sur le plan politique et sociale, et sur le plan épistémologique. Il sape tout fondement de stabilité et de

¹⁷⁰ « Mallarmé, c'est le coup de dés, mais revu par le nihilisme, interprété dans les perspectives de la mauvaise conscience ou du ressentiment. Or, le coup de dés n'est plus rien, détaché de son contexte affirmatif et appréciatif, détaché de l'innocence et de l'affirmation du hasard. Le coup de dés n'est plus rien si l'on y *oppose* le hasard et la nécessité. » *Ibid.* p. 39.

Deleuze semble tout de même restreindre le coup de dés à *Igitur*, héros en quête d'absolu, dont il dit qu'il est une « émanation de l'autre monde », c'est-à-dire de ce que Nietzsche appelle l'arrière-monde platonicien et chrétien. Pour Deleuze, Mallarmé nie donc le devenir en « dépréciant la vie et en exaltant l'intelligible ». Et en cela, le poète a échoué, dit Deleuze, puisqu'en dépit de tous ses efforts dans le sens inverse, c'est le hasard qui prend le dessus sur la nécessité. Or, ce même Mallarmé subit la crise métaphysique de Tournon, où il résolut d'abandonner tout idéal d'absolu. Ce même Mallarmé tint la symbolique rationnelle et tutélaire du sujet-poète en porte-à-faux devant l'indétermination du hasard poétique.

¹⁷¹ « Un système doit être défini par ses enjeux, ses impacts, ses emprunts, et contacts externes, autant que par ses variations, ses lignes d'erreurs, ses vitesses, ses allures nullement homogènes. De telles déterminations se dégagent des textes, en irradiant vers les problèmes concrets et les références textuelles qu'ils mettent en jeu. » Anne Sauvagnargues, dans *Deleuze et l'art*, *Op.cit.* p. 11.

Comme le dit Anne Sauvagnargues, pour Deleuze, la pensée s'exerce dans et à partir de la différence, ou de l'hétérogénéité.

fixité permanente. Il signifie une impossibilité de détermination. Donc, l'idée d'un sujet constituant instituant une fixité par la pensée n'est plus de mise. Ce type de sujet est expulsé par l'idée d'une insinuation du dehors matériel et empirique. Cette thèse apparaît aussi dans le langage poétique de Mallarmé. Celui-ci devient lui-même objet externe à la pensée du sujet. Il devient un dehors qui l'affecte et le détermine, opérations à travers lesquelles s'éclairent la « disparition du poète » et l'impersonnalité de l'œuvre. L'intériorité subjective renvoie, bien sûr, à la conscience rationnelle et technique du poète. Elle subit une altération dans sa confrontation avec le poème – l'inconnu et l'indéterminable. L'intériorité cognitive est alors remplacée, chez Mallarmé, par l'idée d'un dehors indéterminable : le langage poétique.

Le dehors indéterminable comprend, chez Deleuze, diverses composantes : *devenirs, différences, hétérogénéités*. Mais il désigne toujours la même notion d'altérité à travers ce qui ne peut pas être déterminé par la faculté représentationnelle de la pensée. C'est pour rendre compte de cette altérité, qui permet de sortir de la tradition de la pensée du même et du concept de l'identité, que Deleuze s'emploie à inventer une immense combinatoire de nouveaux concepts. Cette méthode, Deleuze la trouve chez Nietzsche. Dans son *Nietzsche et la philosophie*, il s'emploie à préciser que la tâche du philosophe est identique à celle du médecin qui diagnostique et *détaille*, et à celle de l'artiste qui *synthétise* en inventant de nouvelles formes. Le diagnostic étant fait, à travers la critique de la tradition, il convient donc de passer à l'étape suivante : soit l'heuristique, qui est à la fois un procédé philosophique et un procédé poétique. Il s'agit, pour Mallarmé aussi, de se débarrasser d'une certaine tradition linguistico-poétique et philosophique, et de trouver une nouvelle voie poétique, avec de nouveaux concepts, de nouvelles opérations, et de nouvelles possibilités linguistiques, poétiques et ontologiques. Il n'est pas question, pour Deleuze comme pour Mallarmé, d'interpréter les signes, c'est-à-dire de proposer une détermination représentationnelle des choses à partir des mots, mais d'expérimenter matériellement, sensiblement, ces mots à travers le langage. Deleuze opposera, en ce sens, la *sémiotique* à la *sémiologie* : cette dernière renvoie au *logos*, elle prolonge la tradition linguistique qui fait de l'écriture le signe secondaire d'une idée et d'une pensée. La sémiotique, en revanche, considère les signes comme étant autonomes, et les met en relation entre eux de manière complexe et confuse. Les

arts non-discursifs offrent un vaste champ de possibilité expérimentale en ce sens. Ainsi l'intérêt pour le cinéma et la peinture, arts non-discursifs, chez Deleuze¹⁷².

Le projet de travailler avec Guattari participe d'une ambition de trouver une nouvelle méthodologie. Une méthode se déployant sur le mode intensionnel, rejoignant la logique leibnizienne : envisager les notions par implication complexe entre elles, et non à partir de leur extension individuelle. Ensuite, la généalogie nietzschéenne opère, remontant de l'action au type psycho-physiologique. La méthode intensionnelle se retrouve dans la fondation même du procédé, comme dans l'organisation scripturale de l'exercice critique. Les plans internes à l'écriture sont démultipliés au sein d'une interdisciplinarité qui ruine toute tentative de réduction à une unicité représentationnelle. Une telle disposition de signes hétéroclites est désignée comme un « agencement collectif d'énonciation ». Alors, la littérature, tant comme objet d'étude critique que comme forme que prend cette critique chez Deleuze, s'inscrit distinctement dans l'impersonnalité et dans l'hétérogénéité interdisciplinaire. Il s'agit, comme l'écrit Anne Sauvagnargues, de « connexion entre séries disparates »¹⁷³, de « symbiose » - illustration que Deleuze emprunte à la littérature, chez Proust notamment : l'image de la

¹⁷² Cela dit, bien que la littérature se construise à partir du langage, la sémiotique deleuzienne ne l'exclut en rien. Bien au contraire, Deleuze fait l'effort de concilier l'intérêt philosophique initial pour la littérature et le respect de la poéticité propre à l'écriture prise comme objet d'étude. Il ne s'agit nullement de dire, pour Deleuze que la philosophie est la condition sine qua non pour la compréhension de la littérature. La philosophie intervient comme une deuxième tentative d'invention, pour donner un plan virtuel qui s'ajoutera à celui de l'art lui-même. L'analyse philosophique n'intervient pas pour subsumer la littérature, mais pour multiplier les possibilités sémiotiques. Ainsi l'atteste le terme de « stratigraphie » [Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *Op.cit.* p. 16] - une écriture critique qui présente plusieurs couches sémiotiques, plusieurs plans virtuels – chez Deleuze. Prenant conscience du caractère confus de ses travaux antérieurs, dont le *Marcel Proust et les signes*, Deleuze y apportera plusieurs remaniements. Il s'agit donc de brouiller les repères, faire coexister plusieurs plans, sans que l'on ne puisse établir de relation hiérarchique entre eux. L'espace critique, selon Deleuze, est irréductible, à la fois à l'interprétation d'un sens interne et caché, et au commentaire de type externe, comme un discours explicatif qui prétendrait « éclairer » et aider à mieux comprendre une œuvre littéraire.

« La philosophie n'ajoute pas un sens supplémentaire, un manifeste *de plus* à l'effet littéraire. Elle ne donne pas le mode d'emploi théorique d'une écriture qui, sans elle, resterait opaque, [...] » Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *Op.cit.* p. 19.

La critique doit se transformer, dit Deleuze. De l'ancienne critique élogieuse, qui s'épanchait en admiration pour révéler le *sens* magique d'une œuvre, nous passons à une *critique clinique*. Une critique qui se retire de cette tradition du « chef-d'œuvre » - c'est dans ce sens que Deleuze entend l'expression « littérature mineure ». La critique clinique n'entend plus ériger un mausolée à l'œuvre littéraire, la célébrant comme « grandiose » et « magistralement achevée », mais compte bien plutôt la transformer par le procédé de l'expérimentation théorique et conceptuelle. Il s'agit en somme, d'une critique « active », qui s'inspire de la figure du philosophe nietzschéen ; une critique qui soit à la fois un diagnostic et une poétique. La critique, pour Deleuze, doit se montrer artistique. Il rejoint ainsi entièrement la perspective nietzschéenne. Le diagnostic touche à la part vitale dégagée par la rencontre de différences. Par exemple, différence entre littérature et philosophie. Et la part poétique concerne l'épistémologie, l'heuristique : l'invention de méthodes et de concepts.

¹⁷³ *Ibid.* p. 18.

relation entre « la guêpe et l'orchidée », qui dépeint l'homosexualité. Suivant ce modèle, la méthode deleuzienne est axée sur le *devenir* – le mouvement collectif qui regroupe les différences. De même qu'il y a un « devenir-orchidée » chez la guêpe, et un « devenir-guêpe » chez l'orchidée, la littérature opère le mouvement de glissement et de transformation entre plusieurs plans disparates – ce qui donne, sur le *plan d'immanence*, une coexistence d'éléments hétéroclites. Bien que les concepts soient « fragmentaires », dit Deleuze, le plan sur lequel ils se manifestent dans leur singularité, est un Tout entier. C'est ce plan que Deleuze appelle *plan d'immanence*¹⁷⁴. C'est le plan intensionnel où les concepts coexistent dans leur singularité. Ce plan correspond à la fiction poétique en tant que mouvement des potentialités du langage poétique. C'est le plan d'immanence qui rend compte d'une pensée en philosophie, tout comme le langage poétique rend compte, de manière tout aussi autonome, de la fiction poétique et du sujet affecté par ce langage.

Le lien entre la littérature et la philosophie, que nous prenons comme principe méthodologique dans cette étude, est établi dans le prolongement du travail de Nietzsche par Deleuze. La critique ne doit pas être séparée de la poésie, la réflexion et l'analyse doivent être aussi inventives que l'exercice poétique lui-même. C'est ainsi que la poésie est aussi critique et vice versa. En prolongeant le travail de Nietzsche, Deleuze développe la notion de l'opération de « greffe »¹⁷⁵, ou de transfert. Notion qui désigne un phénomène

¹⁷⁴ « Les concepts philosophiques sont des touts fragmentaires qui ne s'ajustent pas les uns aux autres, puisque leurs bords ne coïncident pas. Ils naissent de coups de dés plutôt qu'ils ne composent un puzzle. Et pourtant ils résonnent, et la philosophie qui les crée présente toujours un Tout puissant, non fragmenté, même s'il reste ouvert : Un-Tout illimité, Omnitudo qui les comprend tous sur un seul et même plan. C'est une table, un plateau, une coupe. C'est un plan de consistance ou, plus exactement, le plan d'immanence des concepts, le planomène. » Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ? Op.cit.* p. 38.

¹⁷⁵ On retrouve l'appareil fonctionnel de la *greffe* dans la déconstruction textuelle de Derrida également, comme opérateur d'hyperlien. Tel un chirurgien, Deleuze opère des *greffes*, dans son écriture, entre littérature et philosophie. Un exemple typique en est sa *Présentation de Sacher-Masoch* en 1967. La collaboration postérieure avec Guattari apporte une plus large richesse, en termes de possibilités supplémentaires de greffe. L'écart de la psychanalyse, formalisé dans *L'Anti-Œdipe*, offre la possibilité théorique d'un éloignement de la problématisation personnelle. Il n'est plus question d'un *sujet* conscient, mais de dispositifs collectifs inconscients. Il fallait s'éloigner de la psychanalyse pour pouvoir s'éloigner du personnalisme. Avec Guattari, le projet de viser l'impersonnel se profile de manière concrète et pragmatique. La schizophrénie, problème auquel Deleuze s'attache déjà à travers la figure d'Artaud, dans *Logique du sens*, agira comme tremplin pour l'expérimentation clinique en littérature et en art. La schizophrénie donnera lieu, grâce à la rencontre avec Guattari, à l'élaboration d'une *schizo-analyse*, c'est-à-dire à la méthode qui consiste à rendre possible le contact entre des corps et des signes différents, dans un même corps d'ensemble. La dimension clinique apparaît ainsi à partir d'une critique et d'un éclatement du concept d'identité et d'unicité du Sujet. C'est cet éclatement qui ouvre la possibilité à l'intrusion de différences. Et dès lors, il n'est plus question de dénicher un unique sens à partir d'une interprétation, mais d'expérimenter la disparité de la *différence* au sein de l'œuvre. La méthode deleuzienne commence aussi, à partir de *L'Anti-Œdipe*, à s'occuper du plan politique. Deleuze se montrera impliqué dans les revendications de Mai 68 et rejoindra le Centre Universitaire expérimental de Vincennes l'année suivante. L'ambition qui s'affichait alors était d'y enseigner la philosophie à partir d'une nouvelle

d'entremêlement virtuel que l'on trouve aussi chez Mallarmé, entre la poésie, la critique, le journalisme, les loisirs, etc. Cet entremêlement virtuel est ce qui compromet et empêche la constitution de quelque réduction représentationnelle.

Chez Deleuze, la *différence* est la virtualité qui échappe à toute forme d'identité et de procédé d'identification. Elle soulève le problème de l'impossibilité de fixer le sens par la représentation. Type d'impossibilité qui rend compte du langage poétique mallarméen¹⁷⁶. Cette impossibilité est, de plus, concomitante à la suppression de la subjectivité constituante, donc à la *disparition du poète*, ou encore à l'*absence* de toute détermination représentationnelle dans le langage poétique mallarméen. C'est à partir de ce point précis de l'indétermination représentationnelle du langage que les thèses de Deleuze et de Derrida peuvent nous aider dans l'approche du langage poétique mallarméen. Le procédé poétique mallarméen peut être compris comme un mouvement virtuel autonome. Mais pas seulement. Il nous faut aussi rendre compte de l'expérience sensible de la langue faite par un lecteur, et par un auditeur. La production artistique, chez Deleuze, s'appuie sur la disposition passive d'un sujet. Ce dernier subit une expérience affective et perceptive devant une production artistique¹⁷⁷. Cette expérience met au jour une indépendance, une autonomie des sensations perçues, des « affects » et des « percepts » suscités chez le sujet. La production artistique devient ainsi impersonnelle et inconsciente.

L'art devient un champ empirique où un objet agit sur un sujet et un champ virtuel où les impressions causées par cet objet s'affranchissent de toute dépendance psychologique par rapport au sujet. C'est précisément ce que nous empruntons à Deleuze dans notre lecture du

approche ouverte sur l'actualité sociale et politique : « [...] mais il s'agit maintenant de penser les arts comme "l'actualisation d'une potentialité révolutionnaire". » [Deleuze et Guattari, *L'Anti-Oedipe* dans Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *Op.cit.* p. 31]

¹⁷⁶ Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé »

¹⁷⁷ « Si l'art conserve, ce n'est pas à la manière de l'industrie qui ajoute une substance pour faire durer la chose [...] elle n'est pas moins indépendante du spectateur ou de l'auditeur actuels, qui ne font que l'éprouver par après, s'ils en ont la force. Alors le créateur ? Elle est indépendante du créateur, par l'autoposition du créé qui se conserve en soi. Ce qui se conserve, la chose ou l'œuvre d'art, est *un bloc de sensations, c'est-à-dire un composé de percepts et d'affects*.

Les percepts ne sont plus des perceptions, ils sont indépendants d'un état de ceux qui les éprouvent ; les affects ne sont plus des sentiments ou affections, ils débordent la force de ceux qui passent par eux. Les sensations, percepts et affects, sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu. » Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ? Op.cit.* « 7. Percept, affect et concept », p. 154-188 ; p. 154-155.

langage poétique de Mallarmé¹⁷⁸. La *répétition* deleuzienne est le mouvement virtuel par lequel cette autonomisation de l'objet se produit en art. C'est le mouvement par lequel les différences virtuelles irréductibles se déploient¹⁷⁹. La répétition n'est pas la reproduction représentationnelle du « même », c'est-à-dire de l'identité. C'est l'opération du *devenir* en tant que mouvement de différences irréductibles. Le *devenir* est le mouvement des différences suivant les relations qu'elles entretiennent entre elles, non sur le mode de l'identité et de la ressemblance, mais sur le mode du différentiel et de la singularité. La *différence*, le *dispars*, ou les *différences* – car la différence et la disparité sont multiples – se manifestent comme étants différenciés, matériels et empiriques, et comme changements ou variations virtuels, puisqu'ils sont en mouvement vers d'autres états différentiels dans leur mode ontologique. La *différence* marque la négation de toute réduction mentale ou représentationnelle, tout comme le langage poétique mallarméen ne se prête à aucune réduction représentationnelle pour être fixé sur un sens ou sur une référence. Puisque l'art est non plus une création abstraite découlant de la faculté cognitive et spéculative d'un sujet constituant, mais un processus d'invention déterminé par l'expérience¹⁸⁰, il se produit sur le plan des impressions sensibles. L'expérience des différences s'oppose, chez Deleuze, à la représentation de l'unicité idéale de l'identité. La dimension empirique et la rupture de l'idéalité représentationnelle sont caractéristiques, selon Deleuze, de l'art moderne, et plus encore de l'art contemporain.

1.2.7. L'expérience de l'art moderne

¹⁷⁸ Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé »

¹⁷⁹ « Le *dispars* est l'ultime élément de la répétition, qui s'oppose à l'identité de la représentation. Aussi le cercle de l'éternel retour, celui de la différence et de la répétition (qui défait celui de l'identique et du contradictoire), est-il un cercle tortueux, qui ne dit le Même que de ce qui diffère. « [...] Le même ne revient que pour apporter du différent. Le cercle lent du tour du graveur ne gagne que de l'épaisseur d'un cheveu. Mais la différence se distribue sur la courbe tout entière, jamais exactement adéquate. [Jean Wahl, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre et d'Amérique*] » Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968, p. 81.

¹⁸⁰ *Ibid.* p. 79.

La perte de l'ancienne orientation cognitive ouvre la nouvelle voie de l'art sur l'expérience de la *différence*. L'art moderne est marqué, selon Deleuze, par le refus de toute réduction représentationnelle de l'expression artistique au concept de l'identique ou du même comme objet final. L'être ne se recueille plus dans la fixité d'un sens déterminé, mais est au centre de la modulation matérielle sensible et virtuelle des différences internes¹⁸¹. La *répétition* en tant que mouvement virtuel de l'être empêche, sur le plan logique, toute forme de réduction. Elle maintient au contraire un flux continu parmi les relations qui rassemblent les différences. La réduction représentationnelle est réglée sur un principe d'unicité idéale déterminée. La *répétition* ruine ce type d'organisation réglée. La *différence* compromet toute réduction représentationnelle car elle se manifeste sur le mode d'un pluralisme ontologique irréductible. La différence n'est pas négative ; elle n'est pas du côté d'une dialectique du ressentiment¹⁸². Elle est productive de nouvelles possibilités. L'évaluation positive de la différence renoue directement avec la morale nietzschéenne¹⁸³.

Deleuze s'intéresse aux mouvements qui conditionnent l'individuation. Il trouve dans le physiologique et le biologique un terrain propice pour cela. Le vivant ne dérive d'aucune constitution représentationnelle, mais d'un mouvement matériel empirique qui est impersonnel. Ainsi s'élabore le « programme du corps sans organes », c'est-à-dire du corps non-individuel, ou « pré-individuel ». Cela s'inscrit dans la perspective d'une pensée de l'évacuation de la subjectivité constituante, soit de la suppression de l'idée d'un sujet agent. Le devenir est le mouvement matériel irréductible de l'être. Il est irréductible à une identité représentationnelle. C'est ce mouvement qui détermine l'actualité physique et organique -

¹⁸¹ « [...]Que l'identité n'est pas première, qu'elle existe comme principe, mais comme second principe, comme principe *devenu* ; qu'elle tourne autour du Différent, telle est la nature d'une révolution copernicienne qui ouvre à la différence la possibilité de son concept propre, au lieu de la maintenir sous la domination d'un concept en général posé déjà comme identique. Avec l'éternel retour, Nietzsche ne voulait pas dire autre chose. L'éternel retour ne peut pas signifier le retour de l'Identique, puisqu'il suppose au contraire un monde (celui de la volonté de puissance) où toutes les identités préalables sont abolies et dissoutes. Revenir est l'être, mais seulement l'être du devenir. L'éternel retour ne fait pas revenir « le même », mais le revenir constitue le seul Même de ce qui devient. Revenir, c'est le devenir-identique du devenir lui-même. » *Ibid.* p. 58 – 59.

¹⁸² Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, 1962.

¹⁸³ Mais, comme nous le rappelle à juste titre Anne Sauvagnargues,

« [...] à l'activité de la volonté, Deleuze substitue l'intensité métamorphique du corps sans organes, "corps affectif, intensif", qui ne "comporte que des pôles, des zones des seuils et des gradients". » Anne Sauvagnargues, « Deleuze. De l'animal à l'art » dans *La philosophie de Deleuze*, Presses Universitaires de France, 2004 ; 2011, p. 148.

« organes, espèces, individus »¹⁸⁴, et qui annule toute réduction représentationnelle. Tout évolue à partir du mouvement matériel et virtuel¹⁸⁵.

La détermination du sujet¹⁸⁶ par le devenir implique une matière informe comme champ d'individuation. Le mouvement du devenir est matériel dans la mesure où il se manifeste matériellement dans l'expérience, et virtuel dans la mesure où il met en mouvement une dynamique continue et indéterminée de variations possibles. Ces variations sont des « métamorphoses » possibles d'une matière actuelle. Ainsi, la matière du langage poétique mallarméen qui donne lieu à des suggestions virtuelles, c'est-à-dire à des formes de représentation possibles. La variation possible est la virtualité de la *différence*. Ce même type de mouvement se transpose dans le domaine de l'art, et dans celui du social et du politique chez Deleuze, car toutes les strates de la matière ontique du réel sont reliées. L'impersonnalité prise comme mode de production artistique en littérature, et pratique dans l'espace social et politique, répond à la pensée de l'*asubjectivité*. La « disparition » du sujet en art a lieu à travers une sorte de dissipation de la conscience et de la volonté subjectives dans l'œuvre d'art. La notion de *déterritorialisation* de l'homme est la conséquence de l'engouffrement de sa conscience dans un « inconscient » impersonnel, et de la relativité de son désir abîmé par le domaine collectif du social : le désir n'étant jamais privé, mais se manifestant à partir du rapport historique qui lie l'individu à la société. La collaboration Deleuze-Guattari s'oriente vers une sortie de la psychanalyse du sujet substantiel. Tous deux défendent la thèse d'une expulsion de toute subjectivité rationnelle. Le désir, pour Guattari par exemple, ne peut plus être analysé à partir de l'individu seul. Il doit être définitivement *impersonnalisé*, dans une mise en relation impersonnelle avec le social, s'inscrivant ainsi dans un anti-naturalisme. Le désir est désormais *construit* par le social, dont l'individu auquel il est rattaché est un simple dérivé. La machine désirante opère, pour Guattari, une différenciation réelle et actuelle, en restant ouverte sur l'extérieur et sur le « flux » des rapports agissants. Le « corps sans

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁸⁵ « Il n'y a plus de formes [préexistantes], mais des rapports cinématiques entre éléments non formés ; plus de sujets, mais des individualisations dynamiques sans sujet » [Gilles Deleuze, *Dialogues* (avec Claire Parnet) 1977], *Ibid.*, p. 149.

¹⁸⁶ C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la référence de Deleuze à la formule rimbaldienne « Je est un autre... », dans Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *Op.cit.* p. 42.

organes » de Deleuze ne pouvait qu'entraîner une adhésion chez Guattari. Tous deux vont dans le sens d'une « désubjectivation »¹⁸⁷.

En s'aidant de la compréhension qu'il tire de Nietzsche, Deleuze élabore une ontologie mouvante. A partir de sa compréhension de l'éternel retour de Nietzsche, Deleuze propose la notion d'*effondement*. C'est-à-dire l'impossibilité, pour toute forme d'identité, de se constituer par représentation. La *différence* est la manifestation de l'être dans une sorte de *flux* intensif indéterminé. L'être se rassemble dans la pluralité des différences intensives, s'échappant à toute réduction représentationnelle et s'abîmant dans le labyrinthe des différences immanentes. La *répétition* ou « l'éternel retour » maintiennent ces différences en un mouvement continu. L'*effondement* garde libre et actif le mouvement de la *différence*, c'est-à-dire de la répétition en tant que mise en relation des différences entre elles, en le maintenant dans une absence de forme – l'« informel »¹⁸⁸ – et dans une immédiateté infondée, dans une impossibilité de se fonder. C'est pourquoi la différence n'est pas réductible par la pensée en une unité de représentation. Elle est contenue au plan immanent et complexe de l'expérience. Si elle n'est plus représentable de manière déterminée dans le concept traditionnel de l'être, est-ce que la différence se rapprocherait plutôt du non-être¹⁸⁹, au sens de cette irréductibilité à une unité représentationnelle ? Ce qui demeure, c'est la différence *en elle-même*, dont le mouvement est l'*être* non plus identifiable par la pensée, mais qui fuit au contraire toute constitution conceptuelle. L'immédiateté empirique par laquelle il est perceptible ouvre la

¹⁸⁷ Anne Sauvagnargues, « Deleuze. De l'animal à l'art », dans *La philosophie de Deleuze, Op.cit.* p. 184.

¹⁸⁸ « Quand l'identité des choses est dissoute, l'être s'échappe, atteint à l'univocité, et se met à tourner autour du différent. Ce qui est ou revient n'a nulle identité préalable et constituée : la chose est réduite à la différence qui l'écartèle, et à toutes les différences impliquées dans celle-ci, par lesquelles elle passe. C'est en ce sens que le simulacre est le symbole même, c'est-à-dire le signe en tant qu'il intériorise les conditions de sa propre répétition. Le simulacre a saisi une *disparité* constituante dans la chose qu'il destitue du rang de modèle. [...], affirmé dans toute sa puissance, l'éternel retour ne permet aucune instauration d'une fondation-fondement : au contraire il détruit, engloutit tout fondement comme instance qui mettrait la différence entre l'originaire et le dérivé, la chose et les simulacres. Il nous fait assister à l'*effondement* universel. Par « effondement », il faut entendre cette liberté du fond non médiatisée, cette découverte d'un fond derrière tout autre fond, ce rapport du sans-fond avec le non-fondé, cette réflexion immédiate de l'informel et de la forme supérieure qui constitue l'éternel retour. Chaque chose, animal ou être est porté à l'état de simulacre [...] » Gilles Deleuze, *Différence et répétition* – *Op.cit.* p. 92.

¹⁸⁹ « [...] la différence en elle-même semble exclure tout rapport du différent avec le différent qui la rendrait pensable. Pensable, il semble qu'elle ne le devienne que domptée, c'est-à-dire soumise au quadruple carcan de la représentation : l'identité dans le concept, l'opposition dans le prédicat, l'analogie dans le jugement, la ressemblance dans la perception. S'il y a, comme Foucault l'a si bien montré, un monde classique de la représentation, il se définit par ces quatre dimensions qui l'arpentent et le coordonnent. [...] Toute autre différence, toute différence qui ne s'enracine pas ainsi, sera démesurée, incoordonnée, inorganique : trop grande ou trop petite, non seulement pour être pensée, mais pour être. Cessant d'être pensée, la différence se dissipe dans le non-être. » *Ibid.* p. 337.

transition à la virtualité du dissemblable et du « dispars » dans l'imagination, au *phantastéon*¹⁹⁰, dit Deleuze, qui s'oppose à la réminiscence platonicienne en ce qu'il n'offre de possibilité de pensée que dans l'altérité et le changeant. L'expérience de la *différence*, ici, n'offre aucun moyen représentationnel de constituer un savoir clair et distinct de l'être par l'intervention d'une rationalité. Bien au contraire. « La plus haute puissance de la pensée » qui s'en dégage, dit Deleuze, est « de désigner l'impensable ou l'impuissance à penser dans l'usage empirique »¹⁹¹. Si la *différence* se manifeste de manière relativement perceptible, bien qu'« impensable », la *répétition*, elle, demeure un mouvement virtuel¹⁹².

L'impossibilité de fixer l'être dans une représentation constitue ce à quoi Deleuze fait allusion en évoquant le *problème* de l'être, en l'orthographiant (?)-être ou encore (non)-être. Le concept d'être s'est constitué, dans l'histoire de la métaphysique, par la négation de la différence. La *représentation* a longtemps été employée comme procédé de réduction et d'effacement de la différence dans son intégration à l'identité. Pour se concentrer sur cette différence elle-même, il s'agit alors de s'éloigner de l'ancien procédé de la représentation. D'affirmer un (non)-être, dans le sens d'une impossibilité de réduction représentationnelle. Deleuze réactualise, à travers l'opposition entre *négation* et *affirmation* de la différence, le lien qu'opère la typologie évaluative chez Nietzsche, entre l'épistémologique et l'éthique. Et ce n'est qu'à travers l'affirmation de la *différence* que sont ensuite envisagés *l'identité* et le *semblable*¹⁹³. La mise en communication des différentes intensités, ou séries – ensemble

¹⁹⁰ *Ibid.* p. 187 – 188.

¹⁹¹ « [...] quand la sensibilité transmet sa contrainte à l'imagination, quand l'imagination s'élève à son tour à l'exercice transcendant, c'est le fantasme, la disparité dans le fantasme qui constitue [le] *phantastéon*, ce qui ne peut être qu'imaginé, l'inimaginable empirique. Et quand vient le moment de la mémoire, ce n'est pas la similitude dans la réminiscence, mais au contraire le dissemblable dans la forme pure du temps qui constitue l'immémorial d'une mémoire transcendante. Et c'est un *Je fêlé* par cette forme du temps qui se trouve enfin contraint de penser ce qui ne peut être que pensé, non pas le *Même*, mais ce « point aléatoire » transcendant, toujours *Autre* par nature, où toute les essences sont enveloppées comme différentielles de la pensée, et qui ne signifie la plus haute puissance de penser qu'à force de désigner aussi l'impensable ou l'impuissance à penser dans l'usage empirique. » *Ibidem*.

¹⁹² « [...] Si « l'étant » est d'abord différence et commencement, l'être est lui-même répétition, recommencement de l'étant. La répétition, c'est le « pourvu » de la condition qui authentifie les impératifs de l'être. » *Ibid.* p. 261.

¹⁹³ « [...] est-ce bien la différence qui rapporte le différent au différent dans ces systèmes intensifs ? *La différence de différence rapporte-t-elle la différence à elle-même sans autre intermédiaire ? Quand nous parlons d'une mise en communication de séries hétérogènes, d'un couplage et d'une résonance, n'est-ce pas sous la condition d'un minimum de ressemblance entre les séries, et d'une identité dans l'agent qui opère la communication ?* [...] quel est cet agent, cette force assurant la communication ? La foudre éclate entre intensités différentes, mais elle est précédée par un *précurseur sombre*, invisible, insensible, qui en détermine à l'avance le chemin [...] qui assure la communication des séries de bordure [...] Il n'est pas douteux qu'il y a une identité du précurseur, et une ressemblance des séries qu'il met en communication. Mais *cet « il y a » reste*

sémiotique de différences – ne se produit plus par l’intermédiaire d’une réflexion menée par un sujet constituant, mais par ce que Deleuze appelle « le sombre précurseur »¹⁹⁴, c'est-à-dire ce qui n’est pas déterminé, qui échappe à toute identité représentationnelle claire et distincte. Il est à la fois la pure différence en elle-même, et ce qui l’étend à la plus large échelle de mouvement qu’est la *répétition* – mise en relation mobile des différentes différences sérielles. Deleuze souligne bien que ce « précurseur sombre » demeure indéterminé.

Toute la pensée de la différence et de son mouvement virtuel en tant qu’irréductibles à une unité représentationnelle dans la pensée chez Deleuze semble correspondre au langage poétique tel que nous le percevons chez Mallarmé, surtout la caractéristique de l’indétermination représentationnelle. Certes, Deleuze défend l’idée d’une non-représentabilité de la différence et de la répétition. Nous dirons, quant à nous que le langage poétique mallarméen suggère des possibilités de représentation non-actualisables. Ainsi, la représentation, à travers la fonction du sens et celle de la référence, demeure possible, bien que suspendue par une sorte d’*ephexis*. A travers la suspension de toute détermination représentationnelle, nous parvenons à l’idée que la représentation est possible, mais elle ne s’actualise jamais en une unité déterminée, parce qu’éclatée par un pluralisme virtuel. S’il y a bien quelque chose qui encourage à faire le lien entre la philosophie et la littérature dans les écrits de Deleuze, c’est l’ouverture disciplinaire qui y est affichée. Une ouverture qui peut

parfaitement indéterminé. L’identité et la ressemblance sont-elles ici des conditions, ou au contraire des effets de fonctionnement du sombre précurseur qui projetterait nécessairement sur soi-même l’illusion d’une identité fictive, et sur les séries qu’il rassemble l’illusion d’une ressemblance rétrospective ? Identité et ressemblance ne seraient plus alors que des illusions inévitables, c’est-à-dire des concepts de la réflexion qui rendraient compte de notre habitude invétérée de penser la différence à partir des catégories de la représentation, mais cela, parce que l’invisible précurseur se déroberait, lui-même et son fonctionnement, et déroberait du même coup l’en-soi comme la vraie nature de la différence. Deux séries hétérogènes, deux séries de différences étant données, le précurseur agit comme le différenciant de ces différences. C’est ainsi qu’il les met en rapport immédiatement, de par sa propre puissance : il est l’en-soi de la différence ou le « différemment différent », c’est-à-dire la différence au second degré, la différence avec soi qui rapporte le différent au différent par soi-même. Parce que le chemin qu’il trace est invisible, et ne deviendra visible qu’à l’envers, en tant que recouvert et parcouru par les phénomènes qu’il induit dans le système, il n’a pas d’autre place que celle à laquelle il « manque », pas d’autre identité que celle à laquelle il manque : il est précisément l’objet = x, celui qui « manque à sa place » comme à sa propre identité. Si bien que l’identité logique que la réflexion lui prête abstraitement, et la ressemblance physique que la réflexion prête aux séries qu’il rassemble, exprime seulement l’effet statistique de son fonctionnement sur l’ensemble du système, c’est-à-dire la manière dont il se dérobe nécessairement sous ses propres effets, parce qu’il se déplace perpétuellement en lui-même et se déguise perpétuellement dans les séries. Ainsi nous ne pouvons pas considérer que l’identité d’un tiers et la ressemblance des parties soient une condition pour l’être et la pensée de la différence, mais seulement une condition pour sa représentation, laquelle exprime une dénaturation de cet être et de cette pensée, comme un effet optique qui troublerait le vrai statut de la condition telle qu’elle est en soi. » Ibid. p. 156.

¹⁹⁴ « Nous appelons *disparis* le sombre précurseur, cette différence en soi, au second degré, qui met en rapport les séries hétérogènes ou disparates elles-mêmes. » Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *Op.cit.* p. 156 – 157.

aider à rendre compte de la poésie mallarméenne en tant que mouvement d'ouverture suggestive du langage sur un éventail de diverses possibilités. Littérature et philosophie se côtoient dans la pensée de Deleuze, comme en témoignent le lancer de dés mallarméen, la symbiose proustienne et la métamorphose kafkaïenne. L'image proustienne et l'image kafkaïenne fonctionnent de paire. La symbiose donne l'illustration d'une communication sérielle entre plusieurs domaines hétérogènes, c'est-à-dire la mise en perspective, ou *différentiation*, d'ensembles différenciés. C'est sur le mode intensif que Deleuze élabore sa méthode d'analyse. La mise en relation entraîne une externalisation d'un ensemble vers d'autres¹⁹⁵. Chez Proust, la symbiose guêpe-orchidée est réduite à l'analyse sociale du phénomène de la sexualité. Le procédé de la relation symbiotique dénote le phénomène de variation autour d'une norme. Ce qui nous renvoie également à la notion d'anomie. L'extension de la symbiose et du mode de variation sur lequel elle se produit dans le domaine de la littérature oriente vers le devenir métamorphique chez Kafka. Gregor Samsa se transforme en cancrelat. De même que dans la symbiose guêpe-orchidée, *La Métamorphose* traite de la communication entre deux séries hétérogènes. Deleuze transpose ce devenir-animal kafkaïen au processus poétique de l'art tout entier : littérature, peinture, cinéma ; il le met en mouvement par le principe de *déterritorialisation*. L'art devient l'expérimentation de transformations limites, de « lignes de fuites », qui sont en même temps des points de repère de communications sérielles¹⁹⁶.

La déterritorialisation correspond, chez Deleuze à la ligne de fuite épistémologique devant d'anciens *topoi* métaphysiques : l'âme, le sujet constituant, la substance, l'idée. La déterritorialisation poursuit la tâche critique de la rupture à l'égard de la tradition, que Nietzsche avait commencée. Tout comme chez ce dernier, l'art et la philosophie sont profondément liés chez Deleuze. L'âge postmoderne, enclenché par Nietzsche et Mallarmé, et que Blanchot commence à formaliser dans sa critique littéraire, est inauguré par un état « déboussolé » commun : la fuite de la subjectivité dominante en tant qu'autorité dans l'œuvre littéraire et dans la pensée. Cet état « déboussolé » de la pensée et de l'art se fait pressentir,

¹⁹⁵ « [...] la série animale (guêpe) "captée" par l'apparence de l'orchidée, assure la fonction d'organe reproducteur pour la série végétale. Le cas éthologique débouche ainsi sur une logique, une sémiotique qui transforme en même temps la biologie (rapport de l'individu à l'espèce, sexualité comme reproduction du semblable), la théorie de l'art (imitation et ressemblance) et celle de l'interprétation (critique d'art). » Anne Sauvagnargues, « Deleuze. De l'animal à l'art », dans *La philosophie de Deleuze, Op.cit.* p. 166.

¹⁹⁶ « L'animal est l'homme déterritorialisé, ou plutôt la zone de déterritorialisation de l'homme, son devenir intensif [...] le devenir-animal de l'artiste est connexe du devenir-humain réel de l'animal. » *Ibid.* p.162.

déjà, dans la formule rimbaldienne : « Je est un autre »¹⁹⁷, que Deleuze commente¹⁹⁸, et qui est à mettre en parallèle avec la *métamorphose* et la *symbiose* : transformation d'anciennes formes et leur refonte en un mouvement indéterminé d'externalisation virtuelle. C'est ce mouvement que nous transposerons dans le langage poétique de Mallarmé : mouvement d'externalisation ou d'ouverture virtuelle de la matière qu'est le langage vers de nouveaux ensembles virtuels hétérogènes. Deleuze se tourne également vers Antonin Artaud, à qui il emprunte le concept de « corps sans organes », pour en faire le synonyme du « flux indéterminé ». Les deux concepts désignent une masse informe, impossible à organiser – d'où l'absence d'« organes », et de « détermination » en tant qu'absence de forme. C'est ainsi qu'Artaud dit ne pas pouvoir « penser », ne pas pouvoir donner *forme* au contenu de cette activité qu'est le penser, car le repère central de toute organisation – le moi – s'est dérobé¹⁹⁹. Perte de fondation, de centre, et de boussole.

La pensée ayant pris la fuite, la raison et sa production s'en trouvent compromises. Dans le langage poétique de Mallarmé, l'*Idée* ne renvoie à aucune forme transcendante, mais se manifeste comme le rapport immanent d'un enchevêtrement de possibilités représentationnelles dans le langage. Le clair et le distinct du rationalisme est devenu obscur au sens d'*impensable*, soit ce qui est impossible à déterminer par la pensée²⁰⁰. La poésie est

¹⁹⁷ Lettres du 13 mai 1871 à Georges Izambard et du 15 mai à Paul Demeny. Cf. Arthur Rimbaud, *ŒUVRES COMPLETES*, *Op.cit.* p. 236-243.

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *Op.cit.*

¹⁹⁹ « Rien n'est plus exemplaire que l'échange de lettres entre Jacques Rivière et Antonin Artaud. Rivière maintient l'image d'une fonction pensante autonome, douée d'une nature et d'une volonté de droit. Bien sûr, nous avons les plus grandes difficultés de fait à penser : manque de méthode, de technique ou d'application, et même manque de santé. Mais ces difficultés sont heureuses : non seulement parce qu'elles empêchent la nature de la pensée de dévorer notre propre nature, non seulement parce qu'elles mettent la pensée en rapport avec des obstacles qui sont autant de « faits » sans lesquels elle n'arriverait pas à s'orienter, mais parce que nos efforts pour les dépasser nous permettent de maintenir un idéal du moi dans la pensée pure, comme un « degré supérieur d'identité à nous-mêmes », à travers toutes les variations, différences et inégalités qui ne cessent de nous affecter en fait. Le lecteur constate, étonné, que plus Rivière croit se faire proche d'Artaud, et le comprendre, plus il s'éloigne et parle d'autre chose. Car Artaud ne parle pas simplement de son « cas », mais pressent déjà, dans ces lettres de jeunesse, que son cas le met en présence d'un processus généralisé de penser qui ne peut plus s'abriter sous l'image dogmatique rassurante, et se confond au contraire avec la destruction complète de cette image. Aussi les difficultés qu'il dit éprouver ne doivent-elles pas être comprises comme des faits, mais comme des difficultés de droit concernant et affectant l'essence de ce que signifie penser. Artaud dit que le problème (pour lui) n'est pas d'orienter sa pensée, ni de parfaire l'expression de ce qu'il pense, ni d'acquiescer application et méthode, ou de perfectionner ses poèmes, mais d'arriver tout court à penser quelque chose. » Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *Op.cit.* p. 190 – 191.

²⁰⁰ C'est dans cette idée de fuite de la raison qu'apparaît également le concept de *génitalité* chez Artaud. La génitalité s'oppose à l'innéité. La pensée n'est pas un pouvoir naturel de l'esprit. Elle est déterminée par un mouvement matériel externe qui l'absorbe. La pensée ne peut plus déterminer des images et des trajectoires représentationnelles transparentes. Blanchot voit la même chose chez Artaud : « [...] l'expérience de l'art qui est

vue comme ce qui échappe à l'acte de détermination représentationnelle de la pensée. La pensée s'est transformée, chez Deleuze, en une « pensée sans image »²⁰¹, et le corps s'est séparé de ses organes, dans la mesure où tout principe de hiérarchie ordonnatrice a été abandonné. Il s'agit, dans son équivalent esthétique et littéraire, du langage poétique en tant que libéré de toute détermination représentationnelle. Le refus de la transcendance constitutive du sens²⁰², chez Deleuze, conduit à l'immanence de l'empirisme transcendantal. L'être est perçu en tant qu'événement qui se manifeste dans la complexité d'un pluralisme matériel et virtuel. Il est irréductible à un concept, échappant à toute réduction rationnelle ou représentationnelle. C'est pourquoi l'être échappe à la connaissance²⁰³. L'événement n'est autre que le mouvement virtuel de la *répétition* et du devenir, où les différences se rapportent les unes aux autres dans l'expérience matérielle réelle. A partir de ces rapports, des problèmes deviennent possibles dans l'esprit, et la pensée peut apparaître à partir de la relation plurielle de ces problèmes intriqués les uns dans les autres.

Deleuze substitue la conjonction ET au verbe EST par l'« amputation silencieuse d'une lettre »²⁰⁴ : E(S)T. La logique du sens a toujours affirmé une univocité représentationnelle de l'être. La substitution du ET au EST montre, en même temps, la substitution d'une opération fondée sur le pluriel conjonctif à celle fondée sur le singulier

saisie par la différence violente avant toute représentation et toute connaissance [...] » [Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, « *L'absence de livre* », éditions Gallimard, nrf, Paris, 1969, p. 436]. La poésie d'Artaud, selon Blanchot, n'est pas un espace de représentation à partir de mots, mais un espace de suspension de toute représentation déterminée : « [...] leur suspens mouvant, l'apparence de leur disparition [...] » [*Ibidem*]. Cette notion de « suspens » est très intéressante. Elle permet d'infirmer la détermination représentationnelle, du sens ou de la référence, tout en la gardant possible.

²⁰¹ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *Op.cit.* p. 192.

²⁰² Deleuze propose une distinction entre sens et signification. Le sens est, pour Deleuze, une réduction transcendante, et la signification, une réduction linguistique et représentationnelle de l'expérience. Le sens ne peut pas être dit dans l'usage empirique, dit Deleuze. Il est même « un non-sens pour l'usage empirique des facultés » [*Ibid.* p. 201]. La signification « renvoie seulement au concept et à la manière dont il se rapporte à des objets conditionnés dans un champ de représentation » [*Ibid.* p. 192]. ; le sens est la condition des représentations où intervient la signification.

²⁰³ Deleuze s'inspire peut-être de sa lecture de l'empirisme de Hume (Cf. Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, *Op.cit.*), pour recourir à la notion *croyance*. La croyance s'oppose au savoir et à la connaissance, et se rapporte au devenir problématique, indéterminé, irréductible et incertain de l'*événement* – le « nouveau champ d'expérience ». François Zourabichvili, « Introduction inédite : l'ontologique et le transcendantal » dans *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, dans *La philosophie de Deleuze*, *Op.cit.* p. 11.

²⁰⁴ François Zourabichvili, *Op.cit.* p. 9.

univoque²⁰⁵. L'ontologie deleuzienne n'est pas forte d'une présence unique et singulière, mais d'une ontologie pluraliste complexe qui n'est pas réductible à une unité représentationnelle et qui est débarrassée de l'emprise rationnelle d'un sujet constituant²⁰⁶. La disparition du sujet constituant est le point théorique sur lequel Deleuze rejoint Blanchot, Mallarmé et Nietzsche. Pourtant, le philosophe français place le coup de dés mallarméen, du côté du nihilisme²⁰⁷. Mais il reconnaît au poète français, au même titre qu'à Joyce, le rôle de précurseur de la pensée postmoderne au travers d'une critique de la représentation et de la mise en place d'une dynamique du « décentrement » comme expérience de la différence et de la variation. L'art contemporain est devenu un véritable champ de mutations et de changements empiriques actuels, et d'éventuels changements virtuels indéterminés²⁰⁸. Il conditionne une nouvelle réalité matérielle empirique, et ouvre sur des variations possibles de cette réalité. Deleuze fait allusion au *Livre* de Mallarmé comme objet inaccessible, indéterminé, toujours mouvant et changeant, qui devient ainsi l'un des symboles de la différence et de la répétition.

1.2.8. Le déplacement de la pensée et la poétique mallarméenne

²⁰⁵ « D'une logique de l'être et du savoir, la philosophie bascule vers une logique de la relation et de la croyance ». *Ibid.* p. 9.

²⁰⁶ « [...] un champ d'expérience affranchi de la tutelle d'un sujet ». *Ibid.* p. 10

²⁰⁷ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *Op.cit.* « Nietzsche et Mallarmé », p. 36-39.

²⁰⁸ « La représentation infinie a beau multiplier les figures et les moments, les organiser en cercles doués d'un auto-mouvement ; ces cercles n'en ont pas moins un seul centre qui est celui du grand cercle de la conscience. Quand l'œuvre d'art moderne, au contraire, développe ses séries permutantes et ses structures circulaires, elle indique à la philosophie un chemin qui conduit à l'abandon de la représentation. Il ne suffit pas de multiplier les perspectives pour faire du perspectivisme. Il faut qu'à chaque perspective ou point de vue corresponde une œuvre autonome, ayant un sens suffisant : ce qui compte est la divergence des séries, le décentrement des cercles, le « monstre ». L'ensemble des cercles et des séries est donc un chaos informel, effondré, qui n'a pas d'autre « loi » que sa propre répétition, sa reproduction dans le développement de ce qui diverge et décentre. On sait comment ces conditions se trouvaient déjà effectuées dans des œuvres comme le *Livre* de Mallarmé ou *Finnegans Wake* de Joyce : ce sont des œuvres par nature problématiques. [cf. Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*] Là, l'identité de la chose lue se dissout réellement dans les séries divergentes définies par les mots ésotériques, comme l'identité du sujet lisant se dissout dans les cercles décentrés de la multi-lecture possible. Pourtant rien ne se perd, chaque série n'existant que par le retour des autres. Tout est devenu simulacre. Car, par simulacre, nous ne devons pas entendre une simple imitation, mais bien plutôt l'acte par lequel l'idée même d'un modèle ou d'une position privilégiée se trouve contestée, renversée. » Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *Op.cit.* p. 94-95.

Pour Deleuze, même si la philosophie a souvent reconnu la vérité comme un élément indépendant de la pensée, elle a intériorisé ce rapport d'indépendance pour établir un rapport naturel entre pensée et vérité. Il n'est plus alors besoin de rechercher la vérité, puisqu'elle est possédée formellement dans la pensée. La vérité est longtemps vue comme intrinsèque à la pensée : que ce soit dans le modèle d'une pensée qui aurait oublié la vérité et qui serait apte à la retrouver – la réminiscence platonicienne ; ou encore dans celui d'un potentiel inné chez l'homme, de reconnaître et de connaître la vérité par la pensée – le bon sens et la méthode pour conduire sa raison chez Descartes. En remettant en question le concept de faculté de la pensée à connaître la vérité, Deleuze réinvente, avec Nietzsche, la pensée. En posant les questions : la pensée est-elle vraiment capable d'affirmer son dehors ? Et : la vérité, elle-même, exprime-t-elle un discours de correspondance entre le sens et l'être ? Ce n'est qu'avec Nietzsche et Spinoza, dit Deleuze, que le rapport d'intériorisation philosophie-dehors sera remis en question. Il n'y a aucune vérité qui soit « découverte », à proprement parler dans le modèle du ressouvenir ou de la reconnaissance. Elle est toujours déjà constituée, au préalable, dans la pensée. « La pensée se devance [...] en préjugant de la forme de son objet. »²⁰⁹ Autrement dit, la vérité est toujours postulée à l'avance. On la connaît déjà en déclenchant l'activité de penser. La pensée, alors, ne fait que reconnaître si la vérité qui en sortira sera *identique* à la forme de départ. Toute l'histoire de la philosophie tourne autour de ce rapport intérieur entre vérité et pensée, et autour d'une prétendue découverte. L'objet auquel correspondait la vérité dans tout système fondé sur la représentation, dit Deleuze, est *impensable*. Autrement dit, la vérité doit être détachée de la pensée. D'une part, les *différences* qui produisent l'être en tant que vérité échappent aux catégories de la représentation sur le fond desquelles se développe la pensée. Et, d'autre part, la seule vérité humaine possible est l'art. Elle est inventée, et non possédée, ni découverte. Elle est fiction. Cela entraîne deux conséquences importantes : la pensée n'opère plus comme pouvoir de détermination représentationnelle de l'être, et la vérité n'est plus vue comme résultat de cette détermination. Ces conséquences apparaissent chez Mallarmé. Et si la pensée en tant que pouvoir de détermination représentationnelle disparaît du langage poétique, l'agent auquel elle était affiliée ne peut que disparaître aussi. La revendication poétique du caractère du faux dans l'art, « le glorieux mensonge » et « la fiction » sont des effets directs de cette disparition

²⁰⁹ *Ibid.* p. 18.

du sujet constituant en tant qu'agent d'une pensée qui détermine l'identité ontologique des choses par représentation dans le langage.

La disparition de la pensée comme pouvoir de constitution mentale d'une ontologie du dehors, et de son agent, entraîne l'« universel *effondement* »²¹⁰ dans la philosophie de Deleuze. Ce dernier rejette le modèle de la reconnaissance en critiquant le rapport intime entre la pensée et le dehors. L'idée de commencement n'est plus fondée sur un principe métaphysique originaire. Le commencement se produit, chez Deleuze, dans la *répétition* du devenir qui s'effectue dans l'hétérogénéité du monde. La diversité, ou la *différence*, est affirmée à travers un rapport empirique d'extériorité physique et physiologique entre le monde et la pensée. Et cela a pour conséquence la substitution d'une pensée de la transcendance par une pensée de l'*immanence*. Ainsi, le commencement n'est plus possédé à l'intérieur de la pensée, il est impossible à identifier, étant en dehors de toute intimité psychologique et intellectuelle. L'*effondement* brouille tous les repères, de telle sorte que nous ne pouvons plus déterminer le point clair-et-distinct du commencement. Il en est devenu un *distinct-obscur*. *Distinct* parce que le commencement arrive, avec l'affirmation du dehors hétérogène, et *obscur*, par le caractère insaisissable de ce dehors. Deleuze procède à une réévaluation des notions de « vérité » et de « révélation ». C'est à une refonte et à une reconstruction que procède Deleuze, tout comme la réévaluation morale opère chez Nietzsche. La vérité ne correspond plus à une entité objective, mais à une virtualité artistique. Avec la modernité, dit Deleuze, le rapport intime entre vérité et pensée s'effondre²¹¹, ce qui donne « l'image moderne de la pensée »²¹². Cette image renvoie à une dépersonnalisation de la pensée, tout comme l'œuvre poétique pure chez Mallarmé apparaît à partir de l'effacement du sujet agent constituant.

La notion que Deleuze expose à travers l'expression « possibilité de penser » pour désigner le mouvement par lequel la pensée est affectée et est amenée à penser, nous pouvons la retrouver dans le mouvement virtuel du langage poétique de Mallarmé : le sens et la

²¹⁰ François Zourabichvili, *Op.cit.* p. 23. Le véritable commencement est *l'effondement*, c'est-à-dire l'effacement de toute idée de principe fondateur.

²¹¹ « Le premier caractère de l'image moderne de la pensée est peut-être de renoncer complètement à ce rapport, pour considérer que la vérité, c'est seulement ce que la pensée crée, compte tenu du plan d'immanence qu'elle se donne pour présupposé, et de tous les traits de ce plan, négatifs aussi bien que positifs devenus indiscernables : pensée est création, non pas volonté de vérité, comme Nietzsche sut le faire entendre ». Gilles Deleuze, *Qu'est ce que la philosophie ?*, « le plan d'immanence », les éditions de minuit, 1991, 2005, p. 55.

²¹² En citant Heidegger et Blanchot, il précise ce point : « [...] la pensée constitue une simple "possibilité" de penser, sans définir encore un penseur qui en serait "capable" et pourrait dire Je [...] » *Ibidem*.

référence ne sont pas arrêtés sur un point fixe et déterminé. Ils sont en mouvement entre plusieurs simples possibilités de représentation. Mallarmé place le langage poétique et ses composantes dans une dynamique indéterminée, tout comme Deleuze le fait avec la pensée²¹³. La notion d'« Impouvoir » de la pensée chez Deleuze désigne précisément le fait que la pensée soit devenue étrangère à toute notion de subjectivité constituante. Incapable de se rassembler en une identité et sur un *sens* univoque ; devenue autre, déformée, désordonnée et désorganisée dans un *non-sens*. Les trois caractères que nous avons vus, extériorité du vrai, effacement de l'agent subjectif constituant et le non-sens, décrivent l'*immanence* de la philosophie de Deleuze. Une notion qui peut être transposée dans le langage poétique mallarméen, où nous retrouvons la même dynamique empirique et virtuelle que dans la philosophie de Deleuze. La pensée, depuis Nietzsche, est affectée du dehors, et se confond avec les autres facultés. La philosophie n'est pas la seule discipline à laquelle incombe la pensée. L'art et les sciences en font aussi partie. La pensée devient, chez Deleuze, disjonction des facultés intellectives du sujet constituant. Ceci la relativise en simple affectivité. L'affect, chez Deleuze, est un point de rencontre et de communication différentiel entre diverses forces composantes qui sont toujours en constante mutation. Ce point de rencontre est ce qui fait signe. Le *sens* n'est pas complètement biffé chez Deleuze. C'est encore une notion transformée. Ce n'est plus une détermination représentationnelle homogène créée et régie par une conscience subjective, mais une force, c'est-à-dire une composante sémiotique qui interagit avec d'autres pour affecter la pensée et produire un point de vue. Il y a une multitude d'affects, de signes, donc encore plus de forces et de points de vue dans le champ d'expérimentation où se produit le sens. Ce champ dynamique d'expérimentation, Deleuze l'appelle le champ *transcendantal*²¹⁴. Il s'agit des conditions expérimentales de la pensée, et non des formes idéales produites par celle-ci. Le sens est passé dans la dynamique des forces composantes en perpétuelle mutation, ce qui le fait éclater en une pluralité virtuelle.

Quant au sujet, il n'existe plus comme agent conscient et constituant qui détermine le sens par sa pensée. Il n'existe plus qu'en tant que patient qui subit des affections du dehors.

²¹³ « [...] le propos de *Différence et répétition* était [...] de montrer comment penser s'engendre dans une disjonction des facultés élevées à leur exercice supérieur [...] » François Zourabichvili, *Op.cit.* p. 46, note de bas de page.

²¹⁴ « Le champ transcendantal est impersonnel, asubjectif, inconscient. L'acte de penser n'est certes pas inconscient, mais s'engendre inconsciemment [...] ; l'acte de penser s'engendre dans une *synthèse passive*. » François Zourabichvili, *Op.cit.* p. 48.

La métaphysique de la représentation de formes déterminées et fixes est remplacée par l'expérimentation dynamique des forces, l'unicité du sens est remplacée par la pluralité et la relativité des points de vue en mutation, la conscience du sujet agent constituant ne découvre plus de transcendance. Elle est désactivée par la passivité sensorielle et affective. Le champ *transcendantal* est ce que Deleuze appelle le *plan d'immanence*. Il désigne la non-représentabilité, la sortie de toute représentation, et à travers les relations intersémiotiques, l'impossibilité de constitution de formes idéelles déterminées²¹⁵. Seul le dehors échappe à toute détermination représentationnelle²¹⁶. L'immanence transcendantale intervient, chez Deleuze, comme contestation et réfutation de tout recours à une transcendance²¹⁷. Nous

²¹⁵ Deleuze parle d'un double mouvement intensionnel, implication et explication, en évoquant la possibilité du sens. Double mouvement qui s'ouvre à partir du signe. Le sens est compris comme une rencontre. Plus précisément, comme un croisement hétérogène. Or, le thème de rencontre, avant tout, comme nous l'avons mentionné plus haut, implique la relation entre *des* forces ; et cette relation forces implique des affects – puisque la relation des forces contient en elle « son attribut principal : un *pouvoir d'affecter et d'être affecté* » [Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *Op.cit.* p. 44]. Voilà en quoi la pensée n'est plus simplement cognitive, encore moins intime. En outre, la pensée n'étant plus intérieure, la vérité, avec laquelle elle entretenait auparavant un rapport naturel, ne peut, elle non plus, être comprise dans une intériorité. Deleuze ne récuse pas la notion de vérité, mais lui fait changer de perspective. De contenu intérieur, elle devient mouvement extérieur. La *vérité*, chez Deleuze, est celle que l'on retrouve chez Nietzsche : elle ne prend sens que dans le *devenir*. C'est-à-dire la « présentation du temps dans sa multiplicité » [*Ibid.* p. 89] - la mise en relation des signes et des forces. Du fait que penser et vérité ont lieu, chez Deleuze, dans l'extériorité, l'activité philosophique, elle-même, ne peut plus être comprise comme « commencement révélateur ». L'ancienne relation existante autour de l'« activité » devient d'ailleurs problématique. Elle qui articulait la présupposition d'un agent produisant une action, est renversée. La pensée est, en effet, active pour Deleuze, mais avec un sujet qui se fait « patient ». Nous l'avons vu, les forces et leur caractéristique relationnelle de la rencontre ou de l'événement implique un *affect*. Qui dit affect, dit simultanément, chez Deleuze, passivité et activité. Nous retrouvons cette réciprocity chez Nietzsche, entre passivité et activité de la puissance, de même aussi pour l'esthétique élaborée dans sa *Naissance de la tragédie*, où l'art est posé comme conciliation de la souffrance de la vie et du plaisir de vivre. Cette double dimension de l'activité et de la passivité chez Deleuze est assurée par ce qui se passe en dehors d'une conscience. Une sorte d'inconscient propre à accueillir le mouvement de la problématisation : « Les problèmes et les questions appartiennent donc à l'inconscient, mais aussi bien l'inconscient est par nature différentiel et itératif, sériel, problématique et questionnant. » [Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 143]. La pensée, par conséquent, n'est plus une puissance constituante de formes idéelles fixes et déterminées. Elle est, elle aussi, constamment en mouvement et en mutation dans la rencontre du dehors. L'activité du philosophe consiste en une critique qui entretient ce mouvement incessant de la pensée – se gardant des préjugés passés sur la naturalité de celle-ci. Posture sceptique du philosophe exigée, pour aborder l'imprévisibilité de la rencontre des signes où la pensée a lieu.

« Les problèmes et les questions appartiennent donc à l'inconscient, mais aussi bien l'inconscient est par nature différentiel et itératif, sériel, problématique et questionnant. » Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, p. 143.

²¹⁶ « On dirait que LE plan d'immanence est à la fois ce qui doit être pensé, et ce qui ne peut pas être pensé. Ce serait lui, le non-pensé dans la pensée. C'est le socle de tous les plans, immanent à chaque plan pensable qui n'arrive pas à le penser », *Ibid.*, p. 59.

²¹⁷ Dans cette mesure, s'effectue également, avec Guattari, la critique de l'herméneutique : il ne s'agit plus de chercher un unique sens. Or, comment répudier l'intelligibilité représentationnelle et l'expressivité référentielle en art ? En faisant glisser la détermination vers une intensité virtuelle indéterminée. Ainsi, le recours à l'éthologie spinozienne et à l'affectologie nietzschéenne aide à élaborer la pensée de l'immanence. Tout domaine d'activité devient un champ d'opération de forces réelles mais virtuelles – indéterminées, et suppose non pas l'opération consciente d'un agent, mais bien au contraire, la passivité d'un *sujet larvaire*. En ce sens, nous

retrouvons ces aspects dans le langage poétique mallarméen également, qui s'appuie sur la sensibilité, l'affect et l'imagination d'un sujet passif pour se produire. Le « nœud rythmique », qui atteste du rapport d'affectivité différentiel du sujet chez Mallarmé, en est la preuve. Le nœud rythmique est le moyen affectif par lequel le sujet contribue, en en étant affecté, au langage poétique.

La pensée est donc déplacée dans la philosophie de Deleuze. Elle n'est plus tributaire d'un sujet constituant. Elle est une expérience anonyme et impersonnelle par laquelle un sujet patient est affecté. De même, le langage poétique est déplacé : il devient impersonnel et anonyme, et expérience de détermination d'un sujet passif. La pensée, comme le langage poétique, deviennent ainsi deux opérations empiriques involontaires et indéterminées par une conscience subjective. L'affirmation du caractère indéterminé de cette expérience est l'affirmation de l'acceptation du devenir et du hasard²¹⁸. Une indétermination qui passe aussi par l'éclatement du sens en une pluralité de signes. Ainsi, le lancer de dés, même s'il n'y en a qu'un – implique une infinité d'autres lancers. Il y a ainsi une multiplicité de rencontres sémiotiques impliquées et subdivisées. Il y a toujours, chez Deleuze, comme nous pouvons aussi le percevoir dans le langage poétique de Mallarmé, l'*implication* du multiple dans le singulier. Le mot ou le signe singuliers contiennent une multiplicité sémantique et référentielle. A travers le pluralisme et la notion d'implication, la subjectivité constituante est complètement décentrée. Elle n'arrive plus à introduire de l'ordre. Elle est expulsée au dehors, dans le langage poétique anonyme, impersonnel et indéterminé. Ce n'est plus le sujet qui est à la source du mouvement, mais ce mouvement lui-même qui détermine le sujet. Ce mouvement intensif débouche sur un perspectivisme – il n'y a plus de forme transcendante, aucun type de fondement fixe absolu, mais mouvement et mutation. Et ce mouvement agit sur

pouvons aussi comprendre en quoi, chez Deleuze, les termes *penser* et *vérité* désignent autre chose que ce qu'ils désignaient avant Nietzsche. *Penser* devient affaire d'une rencontre, c'est-à-dire l'événement de l'extériorité. Cet événement se déroule à travers la disposition de signes. Or, le signe se meut dans un champ intensionnel, sur le mode de l'implication et de l'explication – enveloppement, enroulement et développement ; pli, repli immanents et déploiement de la rencontre empirique. Et ce mouvement intensionnel est la sortie de l'unité formelle du représentable, par le recours à l'empirisme du signe. En effet, le signe est sensible et il est ce qui échappe, non seulement à la représentation, mais à la pensée en général, celle-ci ne pouvant avoir lieu que dans la rencontre *des* signes. Le signe est extérieur et étranger à la pensée en tant que pouvoir de détermination et de réduction représentationnelles.

²¹⁸ La lecture que propose Deleuze de l'éternel retour nietzschéen, dans son *Nietzsche et la philosophie*, *Op.cit.* p. 32-39.

un ensemble pluriel – la *multiplicité*. Il n’y a plus de formes fixes, mais des forces et des mouvements contenant des possibilités relatives ou des perspectives variées²¹⁹.

Ce type de mouvement introduit l’indétermination au centre de la pensée et de la création pour Deleuze. Le déplacement de la subjectivité et l’éclatement du sens en une multiplicité virtuelle dans le langage et dans la pensée rejoignent la disparition du poète et la virtualité poétique indéterminée chez Mallarmé. La notion de forme fait place à la notion de mouvement en tant que plan contenant plusieurs possibilités non encore informées. La question de la forme en art, chez Deleuze, relève de la mutation vitale : mouvement métamorphique dans le vivant par les forces en rapport. Devenir. C’est en ce sens qu’A. Sauvagnargues choisit le terme du *devenir-animal*²²⁰, couplant ainsi à la fois le vivant et l’activité artistique d’invention. L’art devient ainsi champ d’expérimentation impersonnelle. La littérature incluse ; surtout la littérature, devrions-nous dire, même si les analyses deleuziennes en matière de philosophie de l’art s’appliquent à une multitude de pratiques artistiques, dont le cinéma, la peinture, entre autres. Un procédé typique, déjà mentionné plus

²¹⁹ Les possibilités relatives ne se touchent pas. Ils sont virtuellement mis en relief les uns avec les autres. Ce perspectivisme, c’est ce que Deleuze appelle aussi l’*heccéité*, eu égard à la modulation simondonienne : « mode original d’individuation intensive, événementielle, [...] mobile et communicante » [Gilbert Simondon, *L’individu et sa genèse physico-biologique, l’individuation à la lumière des notions de forme et d’information*, éditions PUF, collection Epiméthée, 1964 dans François Zourabichvili, *Op.cit.* p. 106]. L’*individuation*, telle que Deleuze l’emprunte à Spinoza et à Simondon, renvoie à une variation modale, relative. C’est ainsi que la notion d’*heccéité* est aussi sollicitée. L’*affect*, l’outil théorique sur lequel Deleuze se concentre dans sa lecture de Nietzsche, opère les liaisons et déplacements entre les divers domaines d’activité : biologie, art et culture, morale, société et politique. La question de l’individuation réunit Mallarmé, Nietzsche et Deleuze autour de l’idée que le sujet n’est plus que l’effet produit, de manière aléatoire, d’une variation modale. Il est le produit de la différentielle des forces chez Nietzsche, affecté par les modulations, ou un « sujet larvaire » chez Deleuze, et un vieux maître impuissant plus enclin à « disparaître » qu’à régner chez Mallarmé. L’ontologie deleuzienne et la poétique mallarméenne sont envisagées d’un point de vue de la variation, de l’oscillation, du changement, de la contingence. En cela, la virtualité indéterminée occupe une fonction très importante chez Deleuze, que nous pouvons mettre en relief avec la virtualité poétique chez Mallarmé. Bien entendu, la virtualité n’est pas à comprendre comme un *irréel* mais comme un *potentiel*, un continuum irréductible à une détermination représentationnelle.

« Virtuel et actuel présentent les deux modes de la différence : un tout peut être différencié (avec un *t*) quand il est virtuel, bien singularisé et parfaitement réel, sans s’être stabilisé sous la forme d’un individu actuel. Tel est le corps sans organes, face virtuelle et intensive de la corporéité. Lorsque cette différence virtuelle s’actualise, elle s’individue, passe du virtuel à l’actuel et résout sa différence de potentiel initial pour se différencier (avec un *c*). Ces deux régimes de la différence expriment l’axe énergétique d’une intensité, qui s’individue en résolvant sa différence de potentiel : un corps différencié [...] sur le plan virtuel se différencie [...] en s’individuant. » Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l’art*, *Op.cit.* p. 89.

Le virtuel ne laisse deviner aucune forme d’actualité de la différence. Le niveau actuel n’est aperçu qu’après coup. C’est en cela que la différence intensive, le dynamisme se produisant dans toute forme d’individuation, demeure imperceptible.

²²⁰ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l’art*, *Op.cit.* p. 106.

haut, qui explicite bien l'immense modulation indéterminée du devenir en littérature, est la *métamorphose*, que Deleuze emprunte à Kafka. Il n'y a plus, à travers l'opération de la métamorphose, de primauté ontologique : il n'y a plus de modèle originaire sur lequel opérerait la transformation. Chaque forme différente contient déjà les autres virtuellement – chaque différence implique toutes les autres, de sorte qu'il nous est impossible de déterminer quelque hiérarchie que ce soit.

Bien que dans *Différence et répétition*, extrait cité plus haut, Deleuze range le *Livre* de Mallarmé parmi les exemples d'art moderne où la variation et la modulation introduisent le mouvement indéterminé en art et dans la pensée, il critique, ailleurs, l'entreprise du « Livre unique »²²¹ du poète. Critique qui paraît quelque peu insuffisante, dans la mesure où elle ne prend pas en considération l'écriture mallarméenne dans sa progression réelle. Car, si Mallarmé a peut-être, en effet, eu l'immense ambition du *Livre* unique et totale à un certain moment, il finit par concéder, dans une lettre à Verlaine datant de 1886, que cette ambition était trop démesurée pour être réalisée. Cette lettre prend fin sur une conclusion qui invalide la critique que Deleuze adresse, sur ce point, à Mallarmé. Le poète finit par désigner les « fragments » qu'il a écrits comme des « bribes », des « morceaux » constituant, tout au plus, « un album, mais pas un livre » :

« Rien de si simple alors que je n'aie pas 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 ;] à eux tous c'est bien juste s'ils composent un album, mais pas un livre. »²²²

Blanchot parle, en ce sens, d'« inachèvement » chez Mallarmé. L'écriture mallarméenne n'est pas réductible à un « Livre Unique » et total qui serait comme un objet esthétique fini et délimité. La virtualité poétique chez Mallarmé ouvre, au contraire, sur une infinité de

²²¹ « Le livre unique, l'œuvre totale, toutes les combinaisons possibles à l'intérieur du livre, le livre-arbre, le livre-cosmos, tous ces ressassements chers aux avant-gardes, qui coupent le livre de ses relations avec le dehors, sont encore pires que le chant du signifiant [...]. Wagner, Mallarmé, et Joyce, Marx et Freud, ce sont encore des Bibles. » *Ibid.* p. 199 (extrait de *Mille Plateaux*, éditions de minuit, 1980, p. 159.

²²² Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, *Op.cit.* « Lettre à Paul Verlaine, le 16 Novembre 1885 », p. 583 – 587.

possibilités indéterminées, sur un « imaginaire probabiliste »²²³, comme le dit Pascal Durand en faisant allusion au poème *Un Coup de Dés*. L'ambition du livre unique, que Mallarmé reconnaît en écrivant à Verlaine, doit être rangée parmi les anciennes illusions que le poète finit par rejeter, parmi lesquelles l'idéal de l'« absolu ». La virtualité de l'écriture mallarméenne ouvre de nouvelles possibilités, mais de manière vague et indéterminée. Le langage poétique mallarméen est comme Zarathoustra chez Nietzsche : un point de fuite, une ouverture sur un dépassement de la typologie anthropologique classique ; un pont partant d'un point connu vers un point inconnu. Le langage philosophique, chez Nietzsche, devient poétique au sens où il devient un terrain de métamorphose, de changement indéfini, continu. C'est ce que nous constatons à travers le langage poétique de Mallarmé également. La *métamorphose* rend très justement compte du mouvement des possibilités dans le langage poétique. Elle renvoie au mouvement indéterminé du devenir.

Dans *Nietzsche et la philosophie*²²⁴, Deleuze fait une étude comparative entre Nietzsche et Mallarmé, au sujet de l'appareil de l'image. *Image* dont Anne Sauvagnargues dit, en analysant l'étude deleuzienne de la projection cinématographique, qu'elle « établit une coexistence de l'actuel et du virtuel »²²⁵, en plaçant les travaux théoriques de Deleuze sur le cinéma²²⁶ dans une filiation bergsonienne. L'image tient un rôle également double chez Mallarmé : la surface visuelle du dispositif calligrammatique du poème, et son intérieur intensif, où l'unicité du sens est substituée par la coexistence d'une multiplicité d'images et de sons, et où le poète perd pied. Le langage se distend du dedans : plus de renvoi entre mot et représentation déterminée. Dans le cadre saussurien de la théorie du langage, le sens de chaque mot est constitué par une réduction et une élimination contextuelles des représentations associées *a priori* à chaque mot. Dans l'emploi poétique mallarméen du langage, les images impliquées de manière intensive en chaque mot échappent à toute fixation, de telle sorte qu'il y a une disjonction entre images et mots, entre référents et signes. Ce démantèlement entraîne la poésie tout entière sur le terrain inédit d'un non-sens, dans le sens où le mouvement virtuel du langage poétique suspend toute détermination du sens.

²²³ Pascal Durand, *Mallarmé Du sens des Formes Au sens des Formalités*, éditions du Seuil, Paris, mai 2008, p. 43-44.

²²⁴ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1965, p. 36 – 39.

²²⁵ Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *Op.cit.* p. 241.

²²⁶ Gilles Deleuze, *Image-Mouvement*, éditions de Minuit, coll. Critique, 1983 ; et *Image-Temps*, éditions de Minuit, coll. Critique, 1985.

A travers la pensée de la différence à l'œuvre chez Deleuze, chez Derrida et chez Foucault, nous pouvons comprendre l'irréductibilité représentationnelle de l'image et du langage poétique dans son ensemble chez Mallarmé, car elle fournit la dualité qui semble se manifester dans le langage poétique de Mallarmé, à savoir l'actualité matérielle et empirique, et le mouvement d'ouverture virtuelle sur des potentialités. En vue de mieux comprendre ce parallèle que nous faisons entre la pensée critique contemporaine et la poétique mallarméenne, il peut nous être utile de comprendre les perspectives dans lesquelles cette pensée de la différence se déploie. Nous verrons, dans ce qui suit, comment la matière biologique et physiologique sert de quotient empirique au mouvement virtuel de l'être. Cela nous aidera à trouver une autre analogie pour mieux comprendre comment, dans le langage poétique de Mallarmé, la matière du langage s'associe aux virtualités représentationnelles indéterminées.

1.2.9. La critique et la production artistique

La transition de la pensée de l'identité ou de l'homogène à la pensée de la différence ou de l'hétérogène se fait, chez Deleuze, par le recours au domaine matériel du biologique et du physiologique. Il y fait tantôt aussi allusion par le terme de « clinique »²²⁷. Deleuze justifie par le vivant sensible la variation et la différence. Celle-ci se manifeste à travers des événements empiriques et des mouvements virtuels qui sont irréductibles à quelque unité de représentation, démontrant ainsi l'extériorité irréductible de l'être. Deleuze intègre l'éthologie propre à la *critique* spinozienne et nietzschéenne dans l'exercice de la critique en art. Le terme de *critique* tel qu'il intervient chez Nietzsche, c'est-à-dire comme réévaluation des forces et dynamique créatrice, sera repris dans ce même sens par Deleuze. L'art, pour Deleuze comme pour le Nietzsche tardif – après *La Naissance de la tragédie* – prend une dimension matérielle à travers le physiologique, dans la lignée de Foucault et de Canguilhem²²⁸.

²²⁷ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, éditions de Minuit, 1993.

²²⁸ Le problème du normal et du pathologique, qui intéresse Foucault et Deleuze, est hérité des travaux de Canguilhem, et il conduit vers la question de la norme – l'identité, et de l'irrégulier – la différence. La norme élit

La dimension physiologique intervient dans l'appréciation esthétique de Deleuze. Elle sert de modèle pour sa distinction entre littérature *majeure* et littérature *mineure*. La littérature *majeure* est celle que la critique littéraire traditionnelle identifie à travers des étiquettes impressionnantes : chef-d'œuvre, grande œuvre etc. C'est-à-dire la littérature faite œuvre à partir d'une extension du fini à l'infini, du microcosme au macrocosme, de la production fictive à la transcendance. L'œuvre est délimitée dans le livre mais, en devenant *chef-d'œuvre*, elle transcende l'écriture en savoir absolu. Cette littérature *majeure*, avec laquelle Deleuze décide de rompre, est fondée sur un principe de création transcendant. L'art, représentée par la littérature, crée le savoir absolu, la connaissance ultime – la vérité idéelle transcendante. La littérature *mineure*²²⁹ tend, au contraire, à détacher l'art de toute norme fondée sur une idée d'absolu. L'art est à situer dans la virtualité et dans l'immanence empirico-virtuelle qui échappent à la pensée, parce qu'elles sont toujours mouvantes. Avec la déclaration de la disparition du poète entendu comme principe de création dans l'œuvre, et l'opération de l'autonomie de la langue, nous pouvons trouver une analogie entre les écrits de Mallarmé et les théories développées par Deleuze dans le cadre de l'empirisme transcendantal, et à celles des partisans de la pensée de la différence en général, comme Foucault et Derrida, ou encore Lyotard, comme nous le verrons plus loin²³⁰. Les écrits de Mallarmé, loin de présenter une matière brute hermétique pouvant s'ouvrir et s'éclairer à l'aide de théories développées un siècle plus tard, pourraient plutôt jouer le rôle de source d'inspiration, comme la philosophie de Nietzsche.

une forme qui doit toujours demeurer identique. Tout ce qui est identique, ou qui se range sous la coupe de cette forme, fait partie de la norme. L'*anomal* se détache de cette logique. Il n'est pas l'opposé de la norme, puisqu'il n'entretient aucune relation avec elle. Il est extérieur à elle. *Différent*. Canguilhem démontre, dans la continuité des travaux de Nietzsche, que le normal et le pathologique sont des catégories relatives. Ils entretiennent une étroite corrélation avec la perspective dans laquelle ils sont perçus et compris. C'est à partir de cette fondation théorique qu'intervient la distinction catégorique entre « l'anormal » et « l'anomal ». « L'anormal est un terme dépréciatif, normatif, qui implique une référence à la valeur "normale" et qualifie ce qui est contraire à la norme, alors que l'anomal, du grec *anomalía*, "inégalité, aspérité", par opposition au lisse, à l'uni, reste un terme descriptif qui ne comporte pas l'idée de désordre ou d'irrégularité, mais seulement "l'insolite, l'inaccoutumé" (Georges Canguilhem, *Le Normal et le Pathologique*, Paris, PUF, coll. Galien, 1966). Au fond, l'*anormal* est saisi comme déviation à partir d'une norme ou d'un étalon, d'une règle hypostasiée comme règle déterminante (*majeure*), alors que l'*anomal* désigne seulement la variation, la différence, le cas singulier donné à partir duquel la norme se dégage par variation (*mineure*). » Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, *Op.cit.* p. 41.

²²⁹ « *Mineur* ne qualifie pas l'art dit mineur, l'art marginal ou populaire par opposition à la réussite exemplaire, mais un exercice de minorité, de *minoration*, qui déséquilibre les normes. La création est toujours une anomalie polémique à l'égard des valeurs dominantes qui définissent une normalité sociale. L'art suit ainsi la vie, et la même démarche qui conduit à privilégier le corps sans organes sur l'organisation constituée conduit à poser la minoration des normes de la culture comme véritable création. » Anne Sauvagnargues, « Deleuze. De l'animal à l'art », dans *La philosophie de Deleuze*, *Op.cit.* p. 154.

²³⁰ Cf. p. 187.

Il y a bien des éléments, dans le langage poétique mallarméen, qui peuvent aider à une telle réception critique. Le principe de la différence peut sembler opérer au niveau de la matière sensible du langage : sons et disposition visuelle des mots, et au niveau de la virtualité : les diverses représentations potentielles irréductibles à un sens ou à une référence uniques. Les mots produisent une constellation complexe d'images disposées sur un plan virtuel. Les mots ne renvoient plus à une unique représentation, mais à plusieurs variantes virtuelles à la fois. Ce pluralisme nie le pouvoir réducteur et identificateur de la conscience et de l'intellect. Il entérine l'intervention de l'indétermination. Une indétermination qui entraîne la destitution de la conscience subjective du poète et du penseur en tant que pouvoir constituant en poésie, et qui la place du côté de l'événement ontologique externe à la conscience. Ceci explique, par ailleurs, l'ouverture du langage sur diverses possibilités inconnues, dont celles avancées par les réceptions critiques de Mallarmé dans les années 1950-1960. Il ne nous paraît donc pas abusif de voir en Mallarmé un personnage conceptuel²³¹ pour Blanchot, Foucault, Deleuze et Derrida. C'est en effet à travers la disparition et l'infirmité du « vieux maître » dans *Un coup de dés*, que Mallarmé procède à une ouverture du langage poétique sur la contingence, ce qui laisse le champ libre au lecteur de s'insinuer dans la constellation poétique. Nous pouvons voir le refus de toute connexion entre langage, image de la pensée, et réel empirique à travers l'idée d'une impossibilité de constitution d'un sens unique, et la dislocation de la représentation du langage poétique mallarméen.

²³¹ « Les personnages conceptuels [...] opèrent les mouvements qui décrivent le plan d'immanence de l'auteur, et interviennent dans la création même de ses concepts [...] Le personnage conceptuel n'est pas le représentant du philosophe, c'est même l'inverse : le philosophe est seulement l'enveloppe de son principal personnage conceptuel et de tous les autres, qui sont les intercesseurs, les véritables sujets de sa philosophie. Les personnages conceptuels sont les "hétéronymes" du philosophe, et le nom du philosophe, le simple pseudonyme de ses personnages. Je ne suis plus moi, mais une aptitude de la pensée à se voir et se développer à travers un plan qui me traverse en plusieurs endroits.» Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *Op.cit.* p. 62.

En faisant du personnage conceptuel le sujet principal de la pensée, Deleuze montre la destitution du sujet-auteur. Ce n'est plus la conscience spéculative d'un « Je » auteur et penseur qui donne vie et forme à un personnage conceptuel et à la pensée, mais bien plutôt l'inverse. Le personnage conceptuel est celui qui dessine le plan de toute pensée. Il rend possible la pensée. Et le sujet empirique est ensuite à envisager à partir de cette pensée. Deleuze conteste, par ce point, toute causalité qui tend à faire procéder du réel empirique, le virtuel de la pensée. Il ne s'agit pas d'une opposition simpliste entre virtuel et réel. Deleuze récuse, d'ailleurs, cette opposition de part en part. C'est le paradigme traditionnel du rapport cognitif entre Sujet et pensée qui est à remettre en cause et à reconstruire. On ne peut plus procéder d'un sujet connaissant à une pensée qu'il constituerait par l'intermédiaire de sa conscience. Ce sujet est devenu tout simplement secondaire. Et dans le même sens, ce n'est plus à partir d'un réel empirique connaissable qu'il faut envisager l'image de la pensée. Plus de causalité ontologique non plus, donc, entre idéalité et réalité. La pensée se meut sans l'intervention de la connaissance subjective.

1.3. Hasard et nécessité

La dislocation de la fonction de représentation est corrélative de l'indétermination dans le langage poétique. C'est, par ailleurs, à partir de cette corrélation que le *Livre* de Mallarmé prend forme. Le *Livre* est une suspension de toute détermination, il est sans début et sans fin, et ne renferme aucun savoir absolu, aucune transcendance. Il est l'un des moyens poétiques par lesquels Mallarmé rompt avec l'absolu. L'abolition de toute détermination entraîne, avec l'effacement de tout sujet pensant et constituant, la suppression de la fonction de représentation. Elle supprime ainsi, par extension, toute éventualité de réduction représentationnelle²³² de l'être par la pensée et sa formulation dans le langage. C'est pourquoi nous disons que la poétique mallarméenne ne représente pas l'être, mais invente des possibilités. Elle ne peut rien dire de nécessaire et de déterminé. La fiction est investie par un pluralisme contingent. Elle est indéterminée. Nous verrons, dans cette partie, d'une part, avec Blanchot, le rapport entre le langage poétique mallarméen et la contingence, et d'autre part le postulat d'une nécessité pratique et historique dans ce langage selon Zima²³³.

²³² La réduction représentationnelle signifie l'arrêt du mouvement virtuel de suggestion de plusieurs représentations possibles à partir d'un mot, le choix et la fixation d'une unité de représentation : le sens (c'est-à-dire la connotation chez Gottlieb Frege – les paramètres logiques et étymologiques idéels qui définissent un mot) ou la référence (la dénotation chez Gottlieb Frege – la désignation d'une portion de réalité, par exemple un objet contextuel, par un mot. La réduction représentationnelle rappelle ce que Mallarmé appelle une « juvénile simplification » [Stéphane Mallarmé, « Fragments et notes » dans *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 399], comme le mentionne Graham Robb en faisant allusion à la fonction du 's' chez Mallarmé :

« (*Any linguistician offering a logical explanation for the s will find that Mallarmé calls their effort a 'juvénile simplification'.*) » [Traduction française : « Tout linguiste donnant une explication logique de la lettre *s* trouvera que Mallarmé appelle leur effort une 'juvénile simplification'. »]

Graham Robb, « The Metaphysics of Rhyme » in *Unlocking Mallarmé*, Yale University Press, New Haven and London, 1996, p. 35.

²³³ Une thèse a récemment été soutenue, en janvier 2015, par Larissa Drigo Agostinho, au sujet de la place du hasard dans la poétique de Mallarmé. Elle s'intitule *Mallarmé : les plis et déplis du hasard à la recherche de l'infini : poésie, philosophie et politique*. Nous n'avons malheureusement pas eu le temps nécessaire pour articuler correctement ce travail à notre présente étude et nous en excusons. Nous comptons toutefois intégrer notre lecture de ce récent travail au prolongement ultérieur de notre réflexion.

1.3.1. Poésie et contingence

L'argument de Zima qui fait de la poésie mallarméenne un archétype technique dépassant le hasard, où le maître façonne le cosmos dans l'espace du vers, est problématique. Pour disposer de ces attributs que Zima lui confère, le langage poétique mallarméen doit se fonder sur un axe sémantique et référentiel univoque, c'est-à-dire déterminé. A travers la diversité des possibilités, Mallarmé postule l'évacuation de l'univocité du sens, la fuite de la détermination sémantique et référentielle, l'effondrement de l'ontologie. Ces nombreuses possibilités ont la forme de représentations vagues qui interviennent toutes en même temps. Cette multitude *imagopoétique*²³⁴ introduit un champ représentationnel tellement vaste qu'il en est infini et indéterminable. Le langage poétique mallarméen ne s'arrête pas. Il est toujours en mouvement. S'il s'arrêtait, il ne donnerait plus lieu à de la multitude virtuelle, mais à ce que Kristeva appelle des « positions finies »²³⁵, c'est-à-dire des déterminations sémantiques et référentielles définies. On ne peut restreindre l'écriture poétique et critique de Mallarmé à un sens quelconque. Le *mensonge*, le *hasard* et l'*absence* sont des termes employés comme des opérateurs de suppression de toute réductibilité représentationnelle. Les termes « mensonge », « hasard » et « absence » ne servent pas à invoquer le système d'opposition dualiste dans lequel chacun d'eux est inscrit traditionnellement, mais à exclure et à oublier ces oppositions. Chez Mallarmé, le mensonge n'existe pas en fonction de la « vérité », le « hasard » en fonction de la « nécessité », et l'« absence » en fonction de la présence. Ces termes invoquent de nouvelles possibilités représentationnelles, saturant ainsi le plan virtuel de la représentation et empêchant toute fixation réductrice du sens ou de la référence.

C'est la problématique du sens en tant que fonction déterminante dans le langage qui sera traitée par Derrida. Il préfère parler d'a-sémie plutôt que de *polysémie*. La *dissémination*, selon Derrida, est bien plus que la dispersion du sens. C'est l'évacuation du sens. Le terme de

²³⁴ Ce terme d'*imagopoétique* renvoie à l'alliance virtuelle, chez Mallarmé entre des représentations indéterminées entremêlées, et la matérialité du langage poétique.

²³⁵ Cf. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *Op.cit.*

polysémie²³⁶, employé par Zima, est sans doute tout aussi problématique, puisqu'il convoque la fonction déterminable du langage. Mais celui d'a-sémie présente, quant à lui, l'inconvénient de réduire le langage à sa simple matérialité et d'annuler la dimension virtuelle des représentations indéterminées. Si nous pensons le langage poétique mallarméen sans cette dimension virtuelle, c'est tout le critère de la poéticité en tant que mouvement continu et infini que nous supprimons.

La problématique du sens en tant que détermination représentationnelle dans le langage nous aide, en tout cas, à comprendre que, pour Zima, le sujet constituant est actif à travers la résistance à l'universel reportage de la foule²³⁷. Pour Zima, la « polysémie » est « calculée ». Elle est le résultat d'une recherche rationnelle et d'une maîtrise poétique du langage, contenue dans une nécessité technique qui suppose une présence subjective active et déterminante. Zima fait de la polysémie l'outil principal de la résistance face à « l'universel reportage ». Si bien que, cette polysémie se prolongeant et s'installant jusque dans le corps de l'œuvre poétique tout entière, le sujet reste visible et résistant tout au long de l'œuvre mallarméenne. Calculée, la polysémie mallarméenne révèle que la déterminabilité représentationnelle est conservée comme fonction du langage chez Zima. Le « calcul » dont parle Zima fait du procédé poétique une entreprise strictement déterminée par la technique et la conscience subjectives. Le Poète reprend les commandes, excluant toute contingence, au sein du langage poétique et ignorant le constat mallarméen de la « disparition élocutoire ». Zima superpose le calcul poétique à la virtualité mallarméenne. Il conclut, en identifiant l'universel reportage à la contingence, que Mallarmé tente d'annuler l'un et l'autre. Tandis que Mallarmé avoue lui-même, par ailleurs, son sentiment d'impuissance poétique et sa

²³⁶ « Dans le contexte ébauché ici, l'essentiel est le fait que la subordination de la particularité esthétique à l'Esprit soit complémentaire à la subordination de la particularité individuelle à l'Etat et à l'Esprit historique. Car on verra que toutes les philosophies négatives du XIX^e et XX^e siècle prendront parti pour ces deux particularités et que leur parti pris relie le modernisme (en tant que modernité tardive et autocritique de la modernité depuis 1850) au postmodernisme (depuis 1950). Mallarmé et Valéry apparaîtront comme les témoins préférés de ces philosophies dans la mesure où leur poésie est une résistance du particulier, de la "virtualité" et du signifiant polysémique à la communication conceptuelle et idéologique. » Pierre Zima, *Op.cit.* p. 19 – 20.

²³⁷ « Le silence qui hantait Mallarmé pendant toute sa vie hante le modernisme tout entier.

Dans cette situation sociale dominée par "l'universel reportage", Mallarmé s'engage malgré tout dans la voie du "Beau négatif" pour sauver la subjectivité littéraire par une élimination rigoureuse de la redondance linguistique, de la contingence et du hasard. C'est par une polysémie calculée qu'il espère échapper à la communication de "l'universel reportage". Il l'appelle virtualité : "Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité." » Pierre Zima, *Op.cit.* p. 60 – 61.

posture d'exclu et de désengagé dans la société, Zima trouve une posture de résistant et de révolté politique chez le poète.

Zima pose un vouloir comme force technique et rationnelle qui tend à infirmer le hasard, interprétant le coup de dés comme tentative de maîtrise et de négation du *hasard* et comme acte politique. La subjectivité mallarméenne serait donc, selon Zima, affirmée à la fois sur le plan simultanément poétique et pratique et sur le plan métaphysique, puisque si le poète arrive à conjurer le hasard il s'érige en principe constitutif nécessaire de la vérité et de l'être. Grâce au pouvoir de détermination représentationnelle de sa conscience, il serait en mesure de réduire l'être à un objet cognitif et de le résorber dans sa pensée.

Nous disons, quant à nous, que cette subjectivité s'infirme devant le *hasard* cosmique vu comme la limite du pouvoir logico-rationnel, le hasard vu comme lieu du séjour humain ouvert par les contours de la fiction. La subjectivité qui se montre chez Mallarmé est une subjectivité empirique et passive. Elle est intégrée comme réceptacle et support du langage poétique, celui-ci étant l'expression de l'immensité du hasard. Si nous percevions le *hasard* comme incorporé dans le langage poétique mallarméen, et non pas comme repoussé et nié par une subjectivité constituante dans ce langage, nous le trouverions comme un facteur déterminant dans l'œuvre, infirmant toute ambition extrapolée du sujet constituant.

Les thèses poststructuralistes sont-elles un prolongement de l'ébauche mallarméenne, ou réinventent-elles un Mallarmé qui convient mieux à la postérité du structuralisme et du formalisme en linguistique et en littérature ? Difficile de répondre à cette question sans prendre position. Nous essaierons de comprendre dans quelles mesures les écrits de Mallarmé ont offert des possibilités théoriques à la réception contemporaine, c'est-à-dire comment ils ont pu servir de prétextes théoriques. « L'universel reportage », par exemple, est compris de plusieurs façons. Il désigne, en général, la négation du langage poétique à travers l'usage courant, et dénote la distinction catégorique, sur le plan esthétique et poétique du langage, entre le langage poétique et le langage commun. Mais le rapport entre le sujet et l'universel reportage peut différer. Ainsi, tandis que la poésie, en tant que refus de l'universel reportage, marque un engagement politique et l'affirmation d'un acte perpétré par un sujet constituant dans le langage pour Zima²³⁸, elle marque pour Blanchot, Deleuze, Foucault et Derrida,

²³⁸ « L'échec de l'hégélianisme et l'autocritique de la modernité dans le modernisme rendent compte de l'affinité entre les négations esthétiques de Mallarmé et Valéry et la dialectique négative d'Adorno [...], Mallarmé fut un révolté au sens des jeunes hégéliens, de Nietzsche et Kierkegaard. Sa parenté avec Adorno s'explique par son

l'autonomisation du langage poétique et la disparition du sujet constituant. Le postulat, chez Mallarmé, d'une subjectivité constituante persistante réactualise le paradigme romantique d'une conscience déterminante dans l'œuvre poétique, et dans l'espace sociopolitique externe, car il renverse le hasard en nécessité poétique. Une nécessité qui requiert une détermination représentationnelle du langage dans l'œuvre. La technique du poète dominerait l'inconnu de la contingence en le ramenant à un schéma représentationnel délimité et connu, réduisant ainsi l'être à ce qui est connu.

1.3.2. Le langage chez Blanchot

Pour rendre compte de ce qui, dans le langage, dépasse toute subjectivité constituante, Blanchot associe le langage à une transcendance. Mais le terme « transcendant » apparaît souvent, chez lui, pour désigner l'autonomie du langage, car le transcendant n'est plus un critère externe, mais un principe interne. Le langage finit ainsi par contenir son propre principe et sa propre fin. Autodétermination absolue. On peut, en effet, trouver une préfiguration de cela dans certains écrits de Mallarmé. L'étirement du rapport entre le sujet et l'Œuvre, au point de parvenir à la disparition du premier, l'atteste. Le transcendant du langage blanchotien insuffle tout une nouvelle mouvance critique. Ce qui renvoie à une transcendance chez Blanchot sera repris comme idée d'immanence chez Deleuze et Derrida. Le langage

refus radical de toute critique immanente, de tout engagement historique et politique explicite. Et pourtant, sa révolte esthétique a – comme celle d'Adorno et Stefan George – un caractère éminemment *politique*. Chez le poète, comme chez le philosophe, la critique sociale se manifeste comme critique du langage : sans toutefois cesser d'être sociale. » Pierre Zima, *La négation esthétique Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, *Op.cit.* p. 13.

La thèse de Zima consiste à *sauver* le sujet chez Mallarmé pour éviter de voir en celui-ci un postmoderne. Pour Zima, Mallarmé revendique une subjectivité critique et militante dans l'espace sociopolitique, ainsi que dans le domaine de la poétique, où le résidu de cette forme de subjectivité est identifié : ce serait le « maître » du coup de dés. Il tenterait de renverser le hasard en nécessité poétique et technique. C'est dans cette logique que la catégorie esthétique de « beau négatif » est employée. Le beau négatif est la preuve que le sujet est toujours présent en tant que *négativité*. Autrement dit, comme force négative face à la contingence de manière générale. C'est cela que Zima identifie comme principe du « beau négatif ». Nous continuerions, avec le Mallarmé de Zima, à percevoir un sujet agent et conscience en politique et en poésie. Car tout engagement sociopolitique et tout acte poétique suppose l'intervention d'une conscience subjective qui parvient à renverser le hasard, car sinon l'acte subjective n'aurait aucun sens.

contient son principe en lui-même. Le terme « transcendant » interpelle de par la caractéristique fuyante et impossible de l'être qu'il postule. Le *transcendant du langage* désigne, chez Blanchot, ce qui se produit dans le langage de manière nécessaire, indépendamment du sujet. Cette nécessité, c'est l'autonomie du langage, son autoproduction. Autrement dit, le langage devient la marque d'une altérité qui échappe à la conscience subjective. L'œuvre poétique tient l'agent en échec parce que le langage est devenu indépendant, montrant ainsi que l'œuvre dépasse l'auteur ; que le langage dépasse le sujet. Dans *Faux Pas*, Blanchot mentionne clairement : la « transcendance du langage »²³⁹, tout en se réclamant des thèses de Brice Parain. Ce dernier, dit Blanchot, détache le *signe* de la *signification*, faisant ainsi du langage non plus un instrument de communication, mais une entité autodéterminée²⁴⁰.

L'autonomie du langage, dont Mallarmé apparaît le pionnier en poésie, entraîne une révolution. Le langage poétique acquiert une indépendance totale. Il ne se soumet pas à la détermination représentationnelle. C'est le langage poétique qui résiste et qui s'affirme, au détriment du sujet constituant. La lecture de Blanchot et sa reprise par Deleuze et Derrida font ressortir comme thèse centrale l'expulsion de toute transcendance en tant que référence externe au langage et l'insinuation de la contingence en tant que ce qui est inconnu et imprévisible, indéterminé dans le langage mallarméen. « La disparition élocutoire du poète » est l'effet produit par cette autonomie du langage poétique. Le sujet constituant ou le poète en tant que créateur, maître artisan, sont dépossédés de leur autorité. De simple statut d'instrument intermédiaire entre une pensée constituante et l'être, le langage devient, pour Blanchot, « fondement des choses et de la réalité humaine ». Il devient *être*. Il n'est plus le matériau par lequel l'être se dit, mais devient l'être. Blanchot le nomme encore l'*essence* ou l'*essentiel*. Le langage, dit-il, c'est « l'essentiel ». Le « langage transcendant » *est*. Il ne s'agit pas tant d'une nouvelle ontologie que la formulation d'une irréductibilité représentationnelle de l'être tel qu'il est incarné par le langage poétique et son mouvement indéterminé. Le langage a intégré le dehors. Lui-même est devenu ce dehors, qui échappe à la maîtrise de la

²³⁹ « Il n'est pas davantage certain que la transcendance du langage, son caractère d'universalité, le rendent propre à être l'instrument et le symbole de la communication. Sa destination, dit Brice Parain, est de formuler non pas ce que l'homme a de plus intimement individuel, mais ce qu'il a de plus intimement impersonnel, de plus intimement pareil aux autres. » Maurice Blanchot, *Faux Pas*, *Op.cit.* p. 107

²⁴⁰ « Ainsi que Brice Parain l'écrit en une formule remarquable à propos de l'invention dans le langage, ce n'est pas l'objet qui donne sa signification au signe, mais le signe qui nous impose de nous figurer un objet de sa signification. » *Ibid.* p. 105.

conscience. Il existe en lui-même et pour lui-même, indépendamment de la représentation. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'essentialité que Blanchot attribue au langage.

La position de Mallarmé, sur ce problème entre le linguistique, l'épistémologique et l'ontologique, diffère de celle de Gorgias dont les apories métaphysiques²⁴¹ sur le non-étant vont comme suit : l'être n'est pas ; s'il est, il est inconnaissable ; s'il est connaissable, il est incommunicable. Il s'agit, pour Gorgias, d'avancer qu'il n'y a aucune connexion entre le langage et l'être des choses. Gorgias surenchérit en disant que même si nous pouvions, de quelque manière, connaître l'être, nous ne saurions le communiquer aux autres, c'est-à-dire que nous ne pourrions le transcrire dans le langage. Chez Mallarmé, l'être pénètre dans le langage. Il devient la marque matérielle et virtuelle du langage. Mais, tout comme il apparaît dans la deuxième solution de Gorgias, même si l'être est, il n'est pas connaissable. Cette conclusion de Gorgias, à elle seule, devrait suffire à rendre compte du problème du rapport entre le langage et l'être : le langage poétique est l'être, mais aucune détermination représentationnelle de cet être n'est possible par la pensée via le langage. Les représentations sont multiples, et sont en constant mouvement, irréductibles à une unité. Elles sont inactualisables. La disjonction mallarméenne opère à deux niveaux : elle sépare le langage de la pensée d'un côté, c'est-à-dire que le langage n'est plus un simple instrument ou outil de représentation d'une pensée, et l'autre niveau sépare la pensée de l'être, c'est-à-dire que l'être n'est pas contenu dans la pensée, il ne peut pas être réduit sur le plan représentationnel. Cette double disjonction conduit à la « disparition élocutoire du poète ».

C'est précisément cette alternative de lecture que Blanchot choisit de mettre en avant : si l'être est, il n'est pas connaissable. Le langage n'est plus simplement un instrument ou un moyen, mais contient sa fin en lui-même, il ne se borne plus à dire ce qui est en dehors de lui, mais se dit lui-même. Il absorbe l'être et sa contingence. L'œuvre poétique devient elle-même réelle et contingente, empêchant toute forme de réduction et de détermination représentationnelles d'opérer. S'il n'y a plus de connexion entre la pensée et l'être, ni entre le langage et la pensée, il n'est plus possible de fonder un système métaphysique qui assurerait

²⁴¹ George Briscoe Kerferd, *Le mouvement sophistique*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1999, p. 155.

l'identification et la connaissance de l'être, et la représentation est devenue étrangère au langage²⁴².

En donnant la priorité au hasard dans l'œuvre poétique, Blanchot expulse la question de la nécessité d'un être connaissable et communicable. Le hasard est ce qui dépasse l'homme ou le sujet constituant dans l'œuvre accidentelle. « Le transcendant » du langage, chez Blanchot, est à comprendre en accord avec une sortie, une neutralisation de tout type de discours qui tend à dévoiler l'être et sa vérité. Les commentaires de Blanchot apportent un éclairage nouveau sur le langage poétique mallarméen et son fonctionnement, sur les notions de *fiction* et de *virtualité* poétiques. La lecture que nous en proposons dans la seconde partie de cette étude s'en inspire.

1.3.3. Déterminisme historique

Zima, quant à lui, pour contrer l'idée d'une présence de la contingence dans l'œuvre poétique de Mallarmé, avance la thèse de la présence affirmée de la subjectivité constituante. La poétique mallarméenne est, selon lui, la marque d'une nécessité subjective. Une nécessité transposable dans l'histoire, dans une forme de déterminisme sociopolitique. En effet, tout en faisant voir, chez Mallarmé, la persistance de la subjectivité constituante, Zima propose d'enraciner le poète dans son époque. Il y a nécessairement, chez Mallarmé, l'affirmation de la présence de la subjectivité constituante car telle est la pensée de son époque. Pour Zima, la disparition du sujet constituant est une invention de la critique postmoderne. La disparition du poète ne serait qu'un prétexte et un subterfuge pour perpétrer l'acte poétique et mettre en avant sa dimension subjective. Pourtant, Mallarmé était à l'écart de tout. En témoignent son sentiment d'impuissance à l'époque de la conception d'Hérodiade – l'incapacité d'atteindre

²⁴² A propos d'*Igitur* et du *Coup de dés*, Blanchot écrit ceci : « Rien n'est plus impressionnant, chez un artiste aussi fasciné par le désir de maîtrise, que cette parole finale où l'œuvre brille soudain au-dessus de lui, non plus nécessaire, mais comme un "*peut-être*" de pur hasard, dans l'incertitude de "*l'exception*", non pas nécessaire, mais l'absolument non-nécessaire, constellation du doute qui ne brille que dans le ciel oublié de la perte. La nuit d'*Igitur* est devenue la mer, "*la béante profondeur*", "*la neutralité identique du gouffre*", "*tourbillon d'hilarité et d'horreur*". » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *Op.cit.* p. 149.

l'absolu par le truchement du vers, son impression de faire de la poésie en marge de la société, puisque son époque n'a plus le goût de la poésie, ce qui explique sa situation – au lieu de vivre de ses poèmes, il est contraint d'enseigner l'anglais pour subvenir aux besoins de sa famille, sa solitude en poésie, puisqu'il n'appartenait à aucune école de son temps, ses positions poétiques et critiques étaient en rupture radicale avec son temps. Compte tenu de ces éléments d'exclusion sociale, économique et esthétique, il est difficile de soutenir que Mallarmé avait l'ambition de s'affirmer en tant que sujet constituant dans ses écrits, et de revendiquer la gloire du poète.

Si nous refusons à Mallarmé la négation de la subjectivité pour de simples raisons de concordance sociohistorique, comme le fait Zima, nous méconnaissions cette opération poétique qui est fondamentale dans son écriture : la disjonction de la fonction de représentation – la séparation entre la pensée et le langage, et entre la pensée et l'être, et la suppression du sujet agent de la fonction de la représentation dans le langage. Il est vrai, toutefois, que cette rupture a été largement identifiée par une certaine réception critique de Mallarmé, faite par les structuralistes, par Blanchot et une nouvelle mouvance critique en littérature, et par quelques philosophes contemporains. Il nous faut comprendre la manière dont les écrits de Mallarmé ont été lus par Blanchot et par ses héritiers.

Le maître du *coup de dés* ne lance pas les dés pour abolir le hasard et affirmer la nécessité d'une *teknè* poétique, comme le croit Zima. Il est déchu par le hasard lui-même, qui rompt sa *teknè* et la dissipe dans le langage poétique. Le hasard s'intègre à l'œuvre et la dote de sa propre autonomie, indépendamment de l'intention de l'auteur. Le poète mallarméen n'est pas le *Poète* romantique. Il ne fait que figurer comme un simple support passif sur lequel le langage poétique s'appuie pour se mettre en mouvement. Le poète est l'instrument du langage poétique, qui le renvoie à sa fonction dérisoire. Du fait de cette petitesse du poète, la nature de son langage est désacralisée. Il n'y a pas de correspondance, sur le plan de la représentation, entre un mot et une chose définie. Le sujet constituant n'a plus de fonction. Son rôle de révélateur et de prophète apportant la vérité par le langage s'est volatilisé. Le langage poétique, d'ailleurs, n'est plus entendu comme étant sa propriété. Il ne peut plus le plier à sa pensée. Le langage devient lui-même être. L'*être* matériel et physique se manifeste dans le langage poétique. De même aussi la contingence – mode de manifestation de cet être, et la virtualité – mouvement des différentes possibilités de l'être. Le texte est un ensemble matériel et virtuel. Il est à la fois une présence linguistique, et un mouvement de relations

virtuelles qui sont suggérées à l'imagination d'un sujet. Ces relations forment des possibilités de sens à travers des images poétiques. Avec Mallarmé, le langage poétique devient un ordre de contingence que la conscience ne peut pas réduire en un schéma unitaire. Il n'est plus la marque d'une maîtrise subjective nécessaire, mais un chaos qui affecte la subjectivité.

L'argument de Zima nous paraît impossible à soutenir dans la mesure où postuler la persistance résistante d'une subjectivité revient à ignorer l'importance accordée par Mallarmé lui-même au hasard dans le langage poétique. En outre, restituer le sujet tel que le fait Zima chez Mallarmé, c'est-à-dire en tant que conscience et volonté poétiques, met au jour une dialectique entre un sujet-poète créateur et l'objet-œuvre poétique. Dialectique qui réactualise la conscience du sujet comme principe déterminant de l'œuvre poétique. Le langage n'acquiert aucune autonomie. C'est pourquoi Zima avance l'idée d'une nécessité poétique opérée par le poète ayant raison de la contingence dans l'œuvre²⁴³. Même s'il prend le soin de préciser que le sujet mallarméen trouve sa justification dans la littérature²⁴⁴, donnant à celle-ci une finalité anthropologique, ce sujet ressemble beaucoup au sujet agent du romantisme. L'œuvre et le langage poétique deviennent uniquement des attributs d'un sens déterminé intentionnellement par le poète en tant que conscience subjective rationnelle et constituante. L'argumentation de Zima repose sur le rapport binaire de l'œuvre poétique et du poète. Rapport binaire qui peut être réduit à la singularité du sujet-poète, car l'œuvre devient une extension de sa pensée. Un rapport instauré sous la loi de la nécessité, ce qui permet de trouver un écho négatif à l'universel reportage : postuler une nécessité poétique mallarméenne

²⁴³ « [...] la recherche de Mallarmé ne connaît que le sujet individuel du Poète affrontant un Absolu inaccessible et impossible. *Un Coup de Dés* témoigne de cette impossibilité utopique : le hasard y réapparaît dans toutes les contingences imprévues comme l'Azur ou le pays gelé que le Poète agonisant cherche en vain à exorciser. En même temps, ce texte ébauche une nouvelle utopie poétique qui complète celle de la nécessité absolue et de la réduction définitive du hasard : celle d'une écriture paradigmatique et paratactique, capable de saisir la totalité de l'époque moderne, apparemment insaisissable. Mallarmé parle d'« UNE CONSTELLATION » et indique une voie dans laquelle la poétique de la modernité tardive pourrait s'engager : celle d'une parataxe qu'explorera plus tard Adorno, parti à la recherche d'une alternative au système rationaliste et hégélien. [...] » *Ibid.* p. 74 – 75.

²⁴⁴ « Pour Mallarmé qui exalte la polysémie ou "virtualité" de l'écriture poétique, celle-ci apparaît comme indéfinissable, comme irréductible à la pensée philosophique. Elle contient cette pensée, mais la dépasse en même temps : en tant que "seule tâche spirituelle".

A la différence du sujet hégélien qui se réalise en s'identifiant au *Welgeist* et aux sujets collectifs (nations) de l'immanence historique, le sujet mallarméen reste cantonné dans son individualité, dans sa particularité kierkegaardienne et nietzschéenne : "Pour la religion, la justification de l'homme est en Dieu, pour Descartes elle est dans la conscience qu'il a de lui-même et dans la pensée, pour Mallarmé, elle est dans la littérature. [...]" [Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*]. » *Ibid.* p. 56

revient à postuler aussi un envers de cette nécessité contre quoi le sujet s'affirme, soit l' « universel reportage ».

L'universel reportage représente au contraire, dans les écrits critiques de Mallarmé, la forme nécessaire du langage courant. C'est la forme recherchée pour faciliter la transmission de l'information, le fruit d'un accord « commun », d'une convention humaine. L'universel reportage est l'instrumentalisation du langage par la pensée et la cognition humaines. Le langage poétique, quant à lui, est l'expression du hasard, du chaos cosmique qui échappe à toute maîtrise intellectuelle ou cognitive. A travers la réflexion critique, Mallarmé met au jour, non pas le principe subjectif du langage poétique, mais ce qui échappe à toute forme de nécessité cognitive dans ce langage, c'est-à-dire le mode de son fonctionnement essentiel : la contingence. L' « universel reportage » est un système nécessaire créé par l'homme et soumis à son usage. Le langage poétique est un mouvement irréductible qui échappe à l'homme, comme la contingence de l'être. C'est pourquoi la « virtualité » poétique, présente seulement dans le langage poétique et non dans l'universel reportage, renvoie à une *possibilité* de représentation, c'est-à-dire à un mouvement irréductible qui échappe à toute réduction intellectuelle. Contrairement à ce que pense Zima²⁴⁵, la virtualité poétique de Mallarmé semble faire partie d'une performativité de l'oblitération du sujet par et dans le langage poétique. La virtualité intervient pour tenir compte d'une nouvelle poétique fondée sur l'impossibilité de soutenir et d'être soutenue par un logos législateur, expression d'une intention et d'une conscience subjectives. Dans son effort pour sauver le Mallarmé politique, l'engagé et le résistant, Zima est forcé de faire de la virtualité l'instrument d'expression de la conscience et de la volonté subjectives, ce qui nous donne alors un tout autre Mallarmé²⁴⁶.

²⁴⁵ « Menacés par les “facilités de la conversation” et “le haut commerce des Lettres”, Mallarmé et Proust optent pour la résistance au sens communicable : pour la virtualité du signifiant polysémique.

Une telle virtualité au sens mallarméen du terme ne saurait être ramenée à un phénomène purement linguistique, stylistique ou esthétique. Elle est en même temps une tentative existentielle et politique pour sauver le sujet individuel et son pouvoir d'élocution. C'est Roland Barthes qui – malgré le sourire indulgent qu'il réserve à la notion de sujet – insiste sur le pouvoir libérateur que recèle la polysémie du signifiant : “Il a fallu attendre Mallarmé pour que notre littérature conçoive un signifiant libre, sur quoi ne pèserait plus la censure du faux signifié (...)” [Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques, IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 265] » *Ibid.* p.63.

²⁴⁶ D'un point de vue esthétique, il concède le danger qui guette la constitution du sujet-poète traditionnel. Mais il est obligé d'arrêter ses arguments à une simple menace ineffective :

« [...] Mallarmé pousse la négativité du beau jusqu'à la limite où celui-ce (sic) se mue en un sublime dionysiaque qui menace de faire sauter toutes les formes classiques, romantiques et symbolistes – et, avec elles, le sujet en tant que forme, cohérence et unité. » *Ibid.* p. 65.

Nous disons plutôt que Mallarmé liquide vraiment le sujet-créateur-législateur-décideur qui règne à travers un logos poétique. Il ne fait pas que « menacer » de le faire, comme le dit Zima. Même s'il y a une possibilité de relever des traces de l'impuissance, de l'inconsistance et de la suppression du sujet, à l'intérieur même de l'interprétation de Zima²⁴⁷, elles sont très vite écartées pour trouver des éléments qui puissent faire penser à la survivance du sujet. Cela donne un aperçu supplémentaire du caractère vague et indéterminé de la poésie mallarméenne, qui donne lieu à toutes sortes d'interprétations sans être altérée, car ce que ce langage poétique met en avant, c'est précisément le mouvement suggestif de diverses possibilités de représentation et de sens.

Tout est ramené à la puissance cognitive du poète en tant que subjectivité constituante dans l'argumentation de Zima. A tel point que ce poète est à même de dire ce qui ne peut être dit : l'indicible. L'indicible est, pour Zima, ce qui ne peut être dit dans le poème, mais qui est tout de même révélé par le poète. Il nous semble que, chez Mallarmé, le poète ne peut plus rien dire, encore moins un indicible qui serait caché et qu'il s'agirait de dévoiler. L'indicible est l'envers négatif de l'universel reportage. Tandis que l'universel reportage révèle tout, tandis qu'il dit tout, le langage poétique ne fait ressortir que le fait qu'il est *possible* de dire. L'indicible mallarméen, s'il y en a un, est bien ce mouvement virtuel d'une possibilité de dire. Mais cette possibilité est aussi, en elle-même, une impossibilité, en ce sens où l'objet du dire est suspendu dans un mouvement d'indétermination continu. L'indicible est une composante de la grande virtualité poétique ; ce qui ne peut se *dire*, mais qui se manifeste de manière matérielle et virtuelle à un sujet dans une impossibilité de réduction ou de détermination sur le plan représentationnel. Le langage *est*. Le poète ne fait que contribuer, en jouant le rôle d'un réceptacle, à la manifestation essentielle de ce langage – sa manifestation poétique. Pour Mallarmé, l'essence du langage est, en effet, le langage poétique. Une essence irréductible à quelque représentation déterminée. Les procédés poétiques de la *suggestion* et de l'*allusion* montrent que le poète ne peut pas *révéler* un objet *indicible caché* ; il peut seulement contribuer à un mouvement poétique dans le langage. Cet indicible est donc le mouvement essentiel du langage en tant que poésie, c'est-à-dire mouvement autonome de possibilités.

²⁴⁷ Il y a, chez Zima, l'idée que la poésie de Mallarmé recèle un « indicible », que seul le poète est en mesure de déceler et de révéler. Cet indicible est donc une représentation réduite, puisqu'il s'agit d'une forme de sens unique et déterminée, qui trahit le dynamisme du langage poétique chez Mallarmé.

« La nouvelle tâche du poète que Proust n'a pas reconnue dans sa critique indirecte de Mallarmé est située bien au-delà de la capacité d'énonciation subjective : il s'agit de dire l'indicible. » *Ibid.* p. 68.

L'indicible est une marque de la fiction virtuelle, dont le poète est exclu en tant que sujet cognitif. Le langage poétique a ses propres lois, sa propre autonomie. Il affecte et détermine un sujet passif en en faisant un réceptacle du mouvement poétique²⁴⁸. En ce sens, le mot n'a pas de sens originaire unique. Il présente plusieurs différentes possibilités de sens. La fiction poétique est la toile sur laquelle se nouent de multiples rapports différentiels entre plusieurs possibilités de sens.

Quand Mallarmé évoque l'absence, c'est la représentation qui est visée en tant que réduction mentale schématique de l'être. Une réduction qui efface toutes les possibilités qui constituent les portions d'être de la chose dans l'espace et dans le temps. Les mots suggèrent plusieurs représentations à la fois. En choisir une plutôt qu'une autre compromet le mouvement virtuel du langage poétique. Le langage poétique mallarméen est tel que la détermination représentationnelle se noie complètement dans un fatras de plusieurs représentations, et cet entremêlement se produit de manière continue. C'est ce mouvement infini que Mallarmé a mis en avant dans ses écrits critiques, en réfléchissant sur la poésie. Un mouvement qui nécessite la disparition du sujet constituant, mais que pourtant les arguments de Zima tentent de restaurer chez Mallarmé²⁴⁹. Dans une approche similaire, Pascal Durand perçoit à travers la pensée de Mallarmé une forme d'idéalisme et de goût à la spéculation²⁵⁰.

²⁴⁸ C'est dans ce sens que Foucault parle du langage en littérature

« [...] c'est parce qu'il [le langage] n'a pas cessé de parler en deçà de lui-même, parce que des valeurs inépuisables le pénètrent aussi loin qu'on peut l'atteindre, que nous pouvons parler en lui dans ce murmure à l'infini où se noue la littérature. » Michel Foucault, *Les mots et les choses*, éditions Gallimard, 1966, p. 119.

²⁴⁹ « [...] l'écriture mallarméenne se cantonne dans une négativité sémantique qui vise à exclure le réel. Loin d'être un geste élitaire, comme a l'air de le penser Kristeva, elle est un mécanisme d'autodéfense : "Vers enfin suprême qui n'a pas lieu en tant que moule d'aucun objet qui existe (...)" Cette exclusion du réel ne saurait être comprise uniquement comme une réaction du sujet poétique à une situation littéraire, sociale et linguistique ; elle est en même temps une réaction psychique d'un sujet narcissique replié sur lui-même.

Dans le cas d'un auteur comme Mallarmé, il semble essentiel de tenir compte de l'homologie entre l'utopie psychique d'un sujet narcissique et l'utopie linguistique et sociale du Poète qui est en même temps un narcissiste. Dans ces trois contextes – social, linguistique et psychique – le mot *utopie* doit être pris au pied de la lettre et lu comme : *ou topos*, aucun lieu. Cela signifie que la réalisation du désir révolutionnaire, érotique ou esthétique n'aura peut-être pas lieu. Selon Mallarmé, le Poète doit travailler "avec mystère en vue de plus tard ou de jamais". C'est bien ce que suggère le poème *Prose (pour des Esseintes)* au niveau topographique : "Que ce pays n'exista pas." » Michel Foucault, *Op.cit.* p. 78

²⁵⁰ A propos du *Livre* mallarméen, il dit : « [...], le Livre tel qu'il est défini en 1885 continue-t-il d'assumer, en tant que *concept unificateur*, le *désir de synthèse* dialectique toujours et partout saillant chez Mallarmé – mais un *désir* qui s'ébranche cependant moins aux sources d'un hégélianisme vulgarisé qu'il ne s'y forme et s'y aiguise, chez lui et nombre de ses contemporains, comme une sorte de *jouissance* à la spéculation, passant du reste par une résistance toute dilettante à l'apprentissage effectif de ses outils conceptuels. » *Mallarmé ou l'obscurité*

Mais, chez Mallarmé, le silence, l'absence, la vacance, sont des termes à comprendre dans le sens d'une négation radicale de toute intervention psychique constituante de la part d'un sujet. Ils ont un effet directement négatif sur le sujet. A un « tout passe par le sujet » romantique, Mallarmé oppose un « rien ne passe plus que par la poésie elle-même ». La révolution poétique de Mallarmé a aussi une portée anthropologique et esthétique : elle montre le décentrement de l'homme dans une nouvelle société, et dans un nouveau rapport avec la production artistique. C'est cette perspective que la critique postmoderne met en avant chez Mallarmé : le langage comme impossibilité de détermination sur le plan de la représentation et de la connaissance. Un décentrement qui commence dans le rapport entre le sujet et le langage poétique.

1.4. La poésie ou le texte comme impossible lieu

C'est dans la perspective précise du décentrement de l'homme, de son expulsion du langage poétique, que nous allons, dans cette partie, nous intéresser essentiellement aux thèses de Blanchot, de Deleuze et de Derrida, qui soutiennent l'idée que le langage est un *locus* impossible pour le sujet constituant. Nous nous concentrerons sur cette notion de lieu : est-ce que le langage est le lieu d'une parole subjective et d'une pensée subjective ? Cela nous conduira à considérer plusieurs points. Parmi eux : le statut du *Livre* mallarméen et de son impossible fin à travers la notion de *désœuvrement* dans la lecture de Blanchot, le refus de Derrida face à tout exercice d'interprétation et face au *logos* en littérature, à travers l'évocation métaphorique de l'« hymen » et du « pli » chez Mallarmé pour en faire des concepts de déconstruction, et aussi l'impossible rapport entre la littérature et la notion de territoire à travers le concept de *déterritorialisation* chez Deleuze.

1.4.1. Désœuvrement

L'écriture mallarméenne s'inscrit en effet, pour Blanchot, Derrida, Deleuze et Kristeva, dans une absence du *locus* entendu comme lieu fixe ou siège. Le mot *locus* peut sembler apparaître dans « la disparition *élocutoire* du poète ». Cette disparition touche directement ce qui s'apparente dans la forme à un *locus* de la parole et de la pensée. Le siège du sujet constituant disparaît, tout comme la stabilité d'une unicité sémantique et référentielle à partir du langage. Le terme de *désœuvrement*²⁵¹, que Blanchot emploie pour faire allusion à

²⁵¹« 5. – Ecrire se rapporte à l'absence d'œuvre, mais s'investit dans l'Œuvre sous forme de livre. La folie d'écrire – *le jeu insensé* –, c'est le rapport d'écriture, rapport qui ne s'établit pas entre l'écriture et la production du livre, mais, par la production du livre, entre écrire et l'absence d'œuvre.

la littérature, prend à contrepied la notion de lieu en tant qu'abri d'une essence transcendante, ou en tant que siège de la parole et de la pensée. L'écriture mallarméenne ne vise aucune fixité sur le plan de la représentation, que cette représentation participe d'une idéalité objective et essentialiste, ou qu'elle soit opérée par un sujet agent constituant dans le langage poétique. Le *désœuvrement*, avant d'être la ruine de l'élévation à un absolu, est aussi l'abolition de la soumission du langage à la pensée. C'est dans ce sens que Blanchot parle également de « destruction du langage ». L'écriture mallarméenne opère la destruction d'une ancienne idée du langage, qu'elle remplace par un langage poétique autonome expulsant toute subjectivité constituante. Le *Livre* mallarméen, quant à lui, est le lieu de l'annulation de l'écriture par elle-même²⁵², dans la mesure où elle ne renvoie qu'à elle-même. La « transcendance du langage » dont parle Blanchot désigne une inaccessibilité du langage à quelque réduction représentationnelle. Le poète ne dit pas l'être, parce qu'il n'est pas en mesure de déterminer l'être contingent par représentation. Le langage poétique est l'être non-représenté et irréductible à une représentation unique et déterminée. C'est ce que Blanchot désigne par l'être indéterminé et impensable, et qui exige la nécessaire condition de l'expulsion du sujet et de sa conscience. L'exercice de l'écriture, chez Mallarmé, conduit à l'impossibilité d'atteindre l'œuvre ; il est *désœuvre* et *désœuvrement*. L'« annulation de l'écriture » est aussi à comprendre en tant que destruction d'indices d'univocité sémantique et référentielle. La nouvelle forme poétique ne dépend ni de la finalité de l'œuvre ni de la fonctionnalité représentationnelle du langage. Alors apparaît le langage poétique en tant que « transcendant », inaccessible parce que contingent et irréductible, et qui exige la disparition de toute représentation et agent de représentation. Cette disparition entraîne aussi, nécessairement, l'effacement du sujet. L'écriture devient la forme du langage poétique qui se construit dans un dehors²⁵³ de la pensée et de la connaissance.

Ces propos, dit Blanchot, sont à relier également à l'histoire et à la tradition philologique : la notion d'œuvre est fondée sur une pérennisation de l'écriture, dont le modèle

Ecrire, c'est produire l'absence d'œuvre (le désœuvrement). Ou encore : écrire, c'est l'absence d'œuvre telle qu'elle *se produit* à travers l'œuvre et la traversant. » Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *Op.cit.* – XVIII « *L'Absence de livre* », p. 621 – 622.

²⁵² « [...] Le livre : passage d'un mouvement infini, allant de l'écriture comme opération à l'écriture comme désœuvrement. [...] Par le livre passe l'écriture qui s'y accomplit tout en y disparaissant ; toutefois, on n'écrit pas pour le livre. Le livre : ruse par laquelle l'écriture va vers *l'absence de livre*. » *Ibidem*.

²⁵³ « L'écriture, (pure) extériorité, étrangère à toute relation de présence, comme à toute légalité [...] » *Ibid.* p. 632.

premier reste la Bible. L'œuvre biblique est considérée comme archive et monument archéothéologiques ; l'écriture dite sainte est vulgarisée sur le mode d'une transmission séculaire. L'écriture mallarméenne, elle, dit Blanchot, est l'exact contraire d'une inscription dont le mode de transmission dépend du temps et de la finitude de l'œuvre. Elle est le déroulement d'un exercice d'errance, dont aucune fin n'est perçue²⁵⁴. L'écriture, depuis Mallarmé, n'élit plus domicile dans l'œuvre, et encore moins dans le livre. Elle constitue un tournoiement « insensé ». L'écriture erre, ne commence ni ne finit²⁵⁵. Essayons de voir de plus près, à présent, les notions qui se dégagent autour de l'écriture ainsi comprise par Blanchot. Comment s'écrivent, par exemple, le *livre* et l'*œuvre* ?

1.4.2. Le *Livre* et l'*Œuvre*

Le livre et l'œuvre désignent un espace total, délimité et fini. Cette finitude suppose un principe qui opère une délimitation. Une fonction remplie par le sujet agent cognitif. C'est lui qui produit le livre et l'œuvre, et cette production subjective se comprend à l'intérieur des limites qui partent d'un début pour aboutir à une fin. Or, pour Blanchot, l'idée d'une telle production n'opère plus chez Mallarmé. Dans *l'Entretien Infini*, Blanchot définit le livre comme étant la totalité des rapports conduisant à une autonomie du langage. Cette autonomie dépasse toute délimitation subjective. Les notions de début et de fin ne peuvent plus opérer, puisqu'elles procèdent d'une conscience subjective. Le langage poétique est dans un mouvement infini, en dehors de toute représentation confinée imposée par la conscience d'un sujet. Blanchot soutient la thèse d'une réflexivité et d'une dispersion du langage. Cette notion de « dispersion » est centrale. Il ne s'agit plus du *logos* antique et romantique qui se recueille en une unité qui serait le *locus* dont nous avons parlé plus haut, qui rendrait compte d'une

²⁵⁴ « 7. – Ecrire n'a pas sa fin dans le livre ou dans l'œuvre. Ecrivant l'œuvre, nous sommes sous l'attrait de l'absence d'œuvre. Manquant nécessairement l'œuvre, nous ne sommes pas pour autant, par ce défaut, sous la nécessité de l'absence d'œuvre. » *Ibid.* p. 624.

²⁵⁵ « 15. – L'écriture est absente du Livre, [...]. De cette écriture absente du livre et cependant en rapport d'altérité avec lui, on peut dire qu'elle reste étrangère à la lisibilité, illisible pour autant que lire, c'est nécessairement entrer par le regard en relation de sens ou de non-sens avec une présence. Il y aurait donc une écriture extérieure au savoir qui s'obtient par la lecture, extérieure aussi à la forme ou à l'exigence de la Loi. » *Ibid.* p. 631 – 632.

essence transcendante et d'une pensée. Le langage mallarméen échappe à la maîtrise de toute subjectivité constituante, dans la mesure où cette dernière ne parvient pas à le réduire à une unique représentation déterminée, et à le délimiter à l'intérieur d'un livre ou d'une œuvre. Le *Livre* mallarméen est sous-tendu par cette notion de dispersion qui représente un désastre pour la conscience et la rationalité. Le langage poétique est dans un état de dispersion pour toute subjectivité constituante car il est en mouvement sans fin. Le *Livre* est alors, lui-même, errance sans fin, désœuvrement²⁵⁶ et inachèvement. L'extension gnoséologique, culturelle et historique dans laquelle s'inscrit le livre en tant qu'espace de savoir absolu et en tant que manifestation de l'Esprit absolu – idée que l'on trouve chez Hegel, dit Blanchot – devient obsolète chez Mallarmé²⁵⁷. Le livre et l'œuvre, et à travers eux la pensée plus précisément, buttent sur une impossibilité de réalisation par la conscience subjective. L'effacement de ces symboles de clôture était la disparition du poète. Un poète qui n'arrive plus à signer l'œuvre pour la faire sienne. Le rapport intimiste, présent chez Hegel, est aboli chez Mallarmé. Le nom, sceau de l'individualité et de l'auctorialité, est supprimé. Cette œuvre-là, qui est marquée par la présence de l'individu sujet, devient impossible. Blanchot introduit une distinction entre l'Œuvre de Mallarmé et le livre. La première est inaccessible en ce qu'elle est aspirée par le désastre qui dépasse l'auteur : le *désœuvrement* propre au langage poétique et au hasard qui s'est insinué en lui. Le *Livre* mallarméen correspond à un même processus infini. Il s'inscrit dans une suspension de l'achèvement. Le livre traditionnel, lui, est défini par

²⁵⁶ « [...] le livre comme livre n'est jamais seulement empirique. Le livre est l'a priori du savoir. On ne saurait rien si n'existait toujours par avance la mémoire impersonnelle du livre et, plus essentiellement, l'aptitude préalable à écrire et à lire que détient tout livre et qui ne s'affirme qu'en lui. L'absolu du livre est alors l'isolement d'une possibilité prétendant ne prendre origine dans aucune autre antériorité. Absolu qui ensuite tendra chez les romantiques (Novalis), puis plus rigoureusement chez Hegel, puis plus radicalement, mais d'une manière autre chez Mallarmé, à s'affirmer comme la totalité des rapports (le savoir absolu ou l'Œuvre), où s'accomplirait soit la conscience qui se sait elle-même et revient à elle-même, après s'être extériorisée en toutes ses figures dialectiquement liées, soit le langage refermé sur sa propre affirmation et déjà dispersé. » Maurice Blanchot, *Entretien Infini*, *Op.cit.* p. 621.

²⁵⁷ « Comme le Livre reçoit le nom de Hegel, l'œuvre, dans son anonymat plus essentiel (plus incertain), reçoit le nom de Mallarmé, avec cette différence que Mallarmé non seulement sait l'anonymat de l'Œuvre comme son trait et l'indication de son lieu, non seulement se retire en cette manière d'être anonyme, mais ne se dit pas l'auteur de l'Œuvre, se proposant tout au plus, hyperboliquement, comme le pouvoir – pouvoir jamais unique, jamais unifiable – de lire l'Œuvre non présente, soit le pouvoir de répondre, par son absence, à l'œuvre toujours encore absente (l'œuvre absente n'étant pas *l'absence d'œuvre*, en étant même séparée par une coupure radicale). » *Ibid.* p. 628.

la finalité de l'achèvement, de la réussite assignée au nom. Le livre est associé à Hegel, et l'Œuvre à Mallarmé²⁵⁸.

Voilà pourquoi le livre implique, chez Mallarmé, l'absence de livre. L'Œuvre et le Livre²⁵⁹ mallarméens contiennent en eux-mêmes à la fois leur possibilité et leur impossibilité car ils se nient et se produisent dans le mouvement autonome du langage poétique en tant que suspension de l'achèvement du langage et de l'écriture, le *désœuvrement*. Ils s'affirment tout en niant l'achèvement de leur réalisation finie. Il n'y a pas de fin, car toute finalité qui tendrait à constituer une totalité achevée échoue. Le Livre mallarméen est le lieu où prend effet l'annulation du langage en tant qu'empreinte d'une pensée subjective déterminante, soit le lieu où s'opère une sortie de l'ancien *Logos* en tant que représentation idéale déterminée de l'être dans le langage. Un nouveau langage prend forme à travers les notions de livre et de l'œuvre mallarméennes, qui dépasse toute délimitation imposée par la conscience subjective.

²⁵⁸ « En ce sens, il y a déjà une distance décisive entre le livre de Hegel et l'œuvre de Mallarmé, différence attestée par la manière différente d'être anonyme dans la nomination ou la signature de l'ouvrage. Hegel ne meurt pas, même s'il se désavoue dans le déplacement ou le retournement du Système : tout système le nomme encore, Hegel n'est jamais tout à fait sans nom. Mallarmé et l'œuvre sont sans rapport, et ce défaut de rapport se joue dans l'Œuvre, établissant l'œuvre comme ce qui serait interdit aussi bien à ce Mallarmé-ci qu'à tout autre porteur de ce nom, interdit enfin à l'œuvre considérée dans le pouvoir de s'accomplir elle-même et par elle-même. L'Œuvre n'est pas libérée du nom, parce qu'elle pourrait se produire sans quelqu'un qui la produise, mais parce que l'anonyme l'affirme toujours déjà hors de ce qui pourrait nommer. Le livre est le tout, quelle que soit la forme de cette totalité, que la structure de la totalité soit ou non tout autre que celle qu'une lecture attardée assigne à Hegel. L'Œuvre n'est pas le tout, est déjà hors du tout, mais, dans sa résignation, se désigne encore absolue. L'Œuvre ne se lie pas comme le livre à la réussite (à l'achèvement), mais au désastre : le désastre est cependant encore une affirmation de l'absolu.

Disons brièvement que le livre peut toujours être signé, il reste indifférent à qui le signe ; l'œuvre – la Fête comme désastre – exige la résignation, exige que celui qui prétend l'écrire renonce à soi et cesse de se résigner.

Pourquoi donc signons-nous nos livres ? Par modestie, pour dire : ce ne sont encore que des livres, indifférents à la signature. » *Ibid.* p. 628 – 629.

²⁵⁹ « [...] Mallarmé transperce [...], par la force propre de son expérience, le livre pour désigner (dangereusement) l'Œuvre dont le centre d'attrait – le centre toujours décentré – serait l'écriture. Écrire, *le jeu insensé*. Mais écrire a rapport, rapport d'altérité, avec l'absence d'Œuvre, et c'est bien parce qu'il a le pressentiment de cette radicale mutation qui vient à l'écriture et par l'écriture avec l'absence d'Œuvre que Mallarmé peut nommer le Livre, le nommant comme ce qui donne sens au devenir en lui proposant un lieu et un temps : concept premier et dernier. Seulement, Mallarmé ne nomme pas encore l'absence de livre ou il ne reconnaît en elle qu'une manière de penser l'Œuvre, l'Œuvre comme échec ou impossibilité. » *Ibid.* p. 630.

L'absence de finalité, l'impossibilité de réalisation de l'œuvre accomplie et achevée, sont symbolisées par le « Livre » mallarméen, selon Blanchot. La lettre majuscule différencie le projet mallarméen de l'entreprise hégélienne.

Un langage qui transcende toute subjectivité constituante. Le *Livre* mallarméen se manifeste dans l'absence du livre hégélien²⁶⁰.

1.4.3. L'absence de livre

Les écrits critiques de Blanchot soulèvent de nouveaux questionnements chez quelques philosophes contemporains²⁶¹ qui s'intéressent à la littérature. Mallarmé devient très vite un personnage conceptuel. Nous avons vu, plus haut, les implications du livre, chez Hegel, et chez Mallarmé respectivement. *L'absence de livre* est la négation du livre traditionnel, le dépassement d'un espace délimité par la spéculation subjective. La conséquence de cette transformation en est, alors, que toute la tradition gnoséologique et historique qui se cache derrière le concept de livre, ainsi que les présupposés qui y sont contenus, sont remis en question. La relation déterminée à une instance extérieure – qu'elle soit présence pleine phénoménale ou transcendance idéale – disparaît complètement²⁶². Blanchot soutient que l'absence de livre, de même que l'absence d'œuvre, ne sont pas des « événements », mais une suspension de l'événement, ce qui conduit à l'annulation de tout argument d'« apparition » chez Mallarmé, pour favoriser l'argument de *l'impossibilité d'apparition*²⁶³.

²⁶⁰ « L'absence de livre : la détérioration antérieure du livre, son jeu de dissidence par rapport à l'espace où il s'inscrit ; le mourir préalable du livre. Ecrire, le rapport à l'*autre* de tout livre, à ce qui dans le livre serait description, exigence scripturaire hors discours, hors langage. » *Ibid.* p. 626.

²⁶¹ Comme le rapporte Thierry Roger dans sa thèse :

« En 1967, lors d'un entretien, Foucault proclame, non sans emphase : "c'est Blanchot qui a rendu possible tout discours sur la littérature" [Ch. Bident, *Maurice Blanchot, Partenaire invisible*, p. 454]. L'auteur de *L'espace littéraire* fait ainsi figure de maître de la Nouvelle Critique, et devient pour cette génération une sorte de grand "penseur transcendantal de la littérature" [*Ibidem*]. » Thierry Roger, *L'archive du Coup de dés. Étude critique de la réception de Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, éditions Classiques Garnier, « 1. Penser Mallarmé, penser la littérature », p. 689.

²⁶² « *L'absence de livre* révoque toute continuité de présence, comme elle échappe à l'interrogation que porte le livre. Elle n'est pas l'intériorité du livre, ni son Sens toujours éludé. Elle est plutôt en dehors de lui, pourtant enfermée en lui, moins son extérieur que la référence à un dehors qui ne le concerne pas. » Maurice Blanchot, *L'entretien infini – XVIII « L'Absence de livre »*, *Op.cit.* p. 621 – 622.

²⁶³ « Plus l'Œuvre prend de sens et d'ambition, retenant en elle non seulement toutes les œuvres, mais toutes les formes et tous les pouvoirs du discours, plus l'absence d'œuvre semble près de se proposer, sans toutefois jamais

Nous soutiendrons quant à nous, dans la seconde partie de cette étude, que l'absence de détermination et de finalité fait elle-même événement chez Mallarmé, dans la mesure où le langage poétique se manifeste sur le plan empirique et virtuel à la fois. Blanchot maintient toutefois l'écriture mallarméenne dans une forme d'abstraction où il est difficile de trouver quelque ancrage dans le réel²⁶⁴, le langage demeurant dans une autoréflexivité stricte. Le langage mallarméen ne peut plus alors faire référence au réel matériel. Une ancienne écriture est remplacée par une nouvelle, ouverte à l'infini sur elle-même. Elle ne renvoie plus désormais qu'à elle-même, affranchie d'une longue dépendance instrumentale. Selon Thierry Roger, à partir d'une certaine lecture de Mallarmé, Blanchot fonde la nouvelle critique, dans le sens où l'analyse de Blanchot fait apparaître un nouveau Mallarmé, en inaugurant une nouvelle manière de le comprendre²⁶⁵.

Nous voyons pourtant, à plusieurs reprises, que la référence à une matérialité réelle est bien présente, comme certains écrits nous le montrent²⁶⁶, même si cette référence, au même titre que le sens, est éclatée en une pluralité virtuelle. Elle est rendue indéterminable²⁶⁷. La

se laisser désigner. Cela arrive à Mallarmé. Avec Mallarmé, l'Œuvre prend conscience d'elle-même et par là se saisit comme ce qui coïnciderait avec l'absence d'œuvre, celle-ci la détournant alors de jamais coïncider avec elle-même et la destinant à l'impossibilité. Mouvement de détour où l'œuvre disparaît dans l'absence d'œuvre, mais où l'absence d'œuvre échappe toujours davantage en se réduisant à n'être que l'Œuvre toujours déjà disparue. » *Ibidem*.

²⁶⁴ « I. "Ce jeu insensé d'écrire." Par ces mots, les plus simples, Mallarmé ouvre l'écriture à l'écriture. Mots très simples, mais aussi tels qu'il faudra beaucoup de temps – [...] – pour que l'on commence à comprendre quelle décision se prépare à partir de cette fin de l'écriture qu'annonce son avènement. » Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *Op.cit.* p. 620.

²⁶⁵ Au sujet de *L'Espace littéraire* de Blanchot, Thierry Roger écrit : « On sait que Blanchot forge en partie son "concept" d'"espace littéraire" à partir d'une certaine lecture de Mallarmé. Le chapitre inaugural du livre, intitulé "la solitude essentielle", qui pose de manière musicale les grand [sic] motifs de l'ouvrage à partir de la grande thèse de l'intransitivité de l'œuvre – l'impersonnel et l'anonymat, l'interminable et l'incessant, le neutre et le dehors, l'œuvre et la mort – peuvent se lire comme des variations mallarméennes, avant même que le nom du poète ne soit écrit. » Thierry Roger, *L'archive du coup de dés*, *Op.cit.* p. 689.

²⁶⁶ « Je te lance mon pied vers l'aine

Facteur, si tu ne vas où c'est

Que rêve mon ami Verlaine

Ru' Didot, Hôpital Broussais. »

« Récréations postales », dans Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance*, *Œuvres Complètes*, tome I, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, éditions Gallimard, 1998, p. 265.

²⁶⁷ Cela se produit par le fait que la détermination est, en quelque sorte, rongée dans le langage poétique mallarméen. Il y a comme un procédé de monstration de la suspension de la détermination. C'est en cela que les

dimension de la détermination sémantique et référentielle se comprend par la disjonction de la fonction représentationnelle du langage. Mais, dans la continuité des commentaires de Blanchot, d'autres lecteurs de Mallarmé postulent une autoréflexivité et une autoréférentialité absolues dans le langage de Mallarmé. La littérature en tant que langage autoréférentiel, et lieu de *non-sens*, ou *non-lieu* du sens, devient un *topos* épistémologique dans la réception des écrits de Mallarmé faite par la pensée contemporaine. C'est la lecture que Derrida propose du langage poétique de Mallarmé en tant qu'espace d'annulation du sens. C'est dans la continuité de cela qu'il critique toute démarche d'interprétation en littérature.

1.4.4. Derrida contre l'interprétation en littérature

La nouvelle critique initiée par Blanchot tend à rompre avec la critique sartrienne de l'immédiate après-guerre, qui adoptait une approche herméneutique pour appréhender la littérature. Les analyses de Blanchot se distinguent nettement de cette approche²⁶⁸, et servent de point de départ dans les travaux transversaux de Deleuze et de Derrida. La lecture de la littérature faite par Sartre tend à tirer l'œuvre vers la biographie de l'auteur. Elle vise à décrypter un sens universel et dominant à partir de l'existence de l'auteur. Dans la lignée de Blanchot, Derrida emploie, quant à lui, la « méthode déconstructive »²⁶⁹. L'approche

potentialités sémantiques et référentielles sont indéterminées, non pas dans le sens où il y aurait une absence totale de sens et de référence.

²⁶⁸ Charles Ramond relève les divergences qui séparent l'école herméneutique de Sartre et la déconstruction de Derrida, à l'appui d'un texte rédigé par ce dernier : *Glas*, commentaire de l'écriture de Jean Genet.

²⁶⁹ Charles Ramond et Yves Charles Zarka, « Déconstruction et littérature (*Glas*, un guide de lecture) », dans *Derrida la déconstruction, Op.cit.* C'est dans *Glas*, dit Charles Ramond, que Derrida définit vraiment son approche de la littérature, allant jusqu'à prendre la forme d'un « manifeste » de la méthode déconstructive en littérature. Méthode nouvelle introduite pour résoudre les difficultés que peut occasionner la rencontre entre littérature et philosophie, et qui se profile en se dissociant clairement de la méthode philosophico-littéraire sartrienne, qui se résorbe en une sorte de biographisme littéraire. La citation de Derrida à propos de l'approche de Sartre est explicite : il s'agit d'un résumé de « l'homme-et-l'œuvre complète » (Cf. *Ibid.* p. 102). Le reproche que Derrida adresse à Sartre, du point de vue de la critique littéraire, est essentiellement celui-ci : « l'écrivain Genet disparaît derrière la personne ». En d'autres mots, Sartre s'intéresse bien plus à la morale et à l'éthique individuelle de l'écrivain qu'à l'œuvre littéraire. A partir de cet axiome méthodologique, la conclusion de la critique tout entière est tronquée, puisqu'il suffit de ramener le style et les mots vers l'unique sens existentiel dominant qui articule le tout.

derridienne consiste à démolir tout système fondé sur le présupposé d'un sens déterminant, c'est-à-dire la fonction significative du langage. Sens existentiel, sociologique, historique, ou métaphysique. Pour ce faire, il faut séparer l'œuvre de la vie de son auteur. Il faut, pour le dire avec Barthes et Blanchot, « tuer » l'auteur, liquider la présence de la subjectivité en tant qu'agent constituant du sens dans le langage, en maintenant les mots du texte dans un « paradoxe de la présence-absence ». L'être ne peut plus avoir le sens d'une présence pleine, d'une révélation, d'une manifestation, mais celui d'un paradoxe, d'une incertitude opaque, voire obscure. Ainsi, les diverses combinaisons et échos référentiels, mobilisés autour des mots, entretiennent l'immense *dissémination* polyphonique opérée par la déconstruction. La lecture derridienne laisse résonner le texte ; elle congédie toute tentative de le fixer sur l'unicité d'un sens révélateur²⁷⁰. Le son remplace le sens ; la sonorité/musicalité, ou signifiant, se substitue au concept ou au signifié.

L'entreprise de la déconstruction se tourne vers le texte et vers les outils qu'il offre. Elle se garde d'avoir recours à quelque sens extérieur. Ce faisant, elle opère un déplacement dans ce qui représente la possibilité de vérité d'un texte littéraire. Car il s'agit toujours d'inventer un nouveau texte à partir du texte. Tout commentaire ne consiste-t-il pas en cela ? Ainsi, c'est non pas révéler un sens unique ou un système de sens unifié, mais inventer de nouvelles possibilités de sens²⁷¹. Mais ce qui paraît intéressant, c'est que la lecture de Derrida ouvre la possibilité d'une pluralité d'autres sens. En critiquant un type de lecture qui prétend révéler un sens unique et dominant, elle ouvre le sens sur de nouvelles différentes perspectives. Ainsi, par exemple, la permutation opérée entre le sens et le son. Cette

²⁷⁰ « La “déconstruction” consistera donc ici, tout à l’opposé d’une “interprétation”, ou d’une “traduction”, à laisser sonner – dans le geste délibérément contradictoire d’une intervention non intervenante – le texte de Genet, à le laisser résonner, à nous le faire entendre plutôt que de le mettre en lumière sous nos yeux – à produire ou à laisser se produire en nous cette résonance à l’origine indistincte et confuse, mais d’autant plus prenante, que produit le glas – [...] » *Ibid.* p. 112.

²⁷¹ « La lecture d’un texte littéraire ne consistera donc pas à le découper en morceaux que l’on recoudrait ensuite selon une logique qui vous serait propre (c’est ce que fait Sartre, aux yeux de Derrida, et c’est ce qu’il lui reproche si vivement, comme nous l’avons vu) : car, à terme (et c’est bien ce qui se produit chez Sartre), le texte disparaît “sans reste” dans un tel type de lecture [...] Derrida ne peut éviter de décrire sa propre activité en termes de “découpe” et de “couture”, puisque la “déconstruction” elle-même se définit comme ce geste double (découper un morceau de tissu, c’est à la fois le “détruire” et en “construire” un nouveau : le “déconstruire”). Mais le projet derridien serait d’obtenir une découpe aussi naturelle et imperceptible que possible, de telle sorte que, comme un bon maquillage met le visage en valeur sans apparaître lui-même, l’interprétation déconstructrice fasse entendre le texte de Genet tel qu’il sonne vraiment. » *Ibid.* p. 112 – 113. Charles Ramond relève le paradoxe de la déconstruction derridienne qui consiste à réduire les possibilités de sens. En critiquant tout discours qui réduit le sens en une unité déterminée dans le langage poétique mallarméen, la lecture déconstructrice propose, en même temps, un autre sens, tout aussi réduit que celui qu’elle critique. La lecture antimétaphysique de Derrida peut, elle aussi, donner lieu à une lecture métaphysique.

permutation, en elle seule, constitue un important changement. La lecture des philosophes contemporains tend à se recentrer sur l'expression littéraire elle-même, c'est-à-dire sur ce qui pourrait être considéré comme son « plan d'immanence », pour parler avec Deleuze. C'est dans cette mesure que, dans *Glas*, comme nous l'explique Charles Ramond²⁷², Derrida analyse l'ensemble de l'œuvre littéraire de Genet à partir de la présence matérielle et répétitive du son *GL* dans l'écriture de Genet. Son difficile à prononcer. Cette difficulté désigne une certaine impossibilité de constitution du discours, du logos traditionnel. Derrida répertorie, alors, toutes les combinaisons possibles de ce son, pour expliquer une contamination de tout le texte par ce son qui représente l'impossibilité de constitution du sens. Sa dissémination. Nous soulignerons que le *Glas* résonne également chez Mallarmé, dans un poème de 1887, que cite Derrida : *Aumône*. Le philosophe place volontairement ses travaux sous la tutelle mallarméenne, faisant du poète non seulement la figure de proue de la poésie avant-gardiste en France, mais encore celui qui a su intégrer dans sa poésie, l'acte philosophique d'une rupture avec la tradition métaphysique. Par le procédé de la dissémination du sens par l'excédent phonique à travers la répétition du son « gl »²⁷³ dans *Glas*, Derrida évoque Mallarmé. Le phénomène de répétition et de saturation acoustique que l'on retrouve dans des poèmes comme le *sonnet en yx* sert de prétexte philosophique à Derrida pour expliquer, dans le langage poétique, l'évacuation du *logos*.

La répétition « sonore » fait se résonner entre eux, du point de vue acoustique, le « bibelot d'inanité [...] » et le « Néant », et semble procéder par réflexion, par jeux de miroir, comme si chaque syllabe en contenait d'autres, ce qui entérine le motif des « plis » – *ptyx* en grec. Toutes les syllabes finissent par désamorcer toute tentative de détermination sémantique du langage, en remplaçant cette tentative par une certaine obsession du son. Ce n'est pas une sémantique qui détermine la répétition de certains vocables, voire l'accumulation de mots qui se ressemblent, mais une acoustique²⁷⁴. C'est, dans ce cas, par homophonie que se met en

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ « [...] “gl” serait une syllabe remarquable, en ce que, sans doute par sa structure intérieure même (l'arrêt sur le “g”, la fluidité du “l”), elle se prêterait particulièrement [...] à un traitement toujours *double* : un peu comme un battant d'une cloche, qui va usuellement d'une paroi à l'autre, et qui, dans le “glas”, procède par tintements simples sans doute, mais *dont la répétition lancinante fait qu'on ne sait jamais si le son qu'on entend n'est pas l'écho, la répétition, toujours déjà le redoublement du précédent* [...] [nous soulignons] » *Ibid.* p. 121.

²⁷⁴ « Le texte littéraire, en ce qu'il est par excellence le texte écrit, apporte [...] à Derrida la preuve de l'existence de rapports qui ne sont pas gouvernés par la logique (n'y “vient” que ce qui “revient”), surtout pas par la logique sans reste du “clair” et du “distinct” – la preuve de l'existence d'un monde peuplé d'êtres essentiellement doubles (les énoncés), clivés, paradoxaux, différant non tant des autres que d'abord d'eux-

place la *dissémination* opérée par la déconstruction de Derrida. Il y a encore une autre façon par laquelle elle s'illustre : la manipulation de la polysémie. C'est dans un fatras ludique, mêlant sonorité et saturation d'images poétiques, que le texte laisse apparaître des possibilités de lecture. Et l'écrivain, alors, ne fait office que de figurant. C'est en cela que Derrida s'oppose à Sartre. Ainsi, « Genet », avant d'être le nom propre de l'écrivain, renvoie d'abord, dans l'œuvre littéraire, à une construction par intrication d'images et de sons. Les mots qui se ressemblent mobilisent plusieurs sens confondus à la fois. Cette confusion conduit à une multitude d'images hétérogènes. « Genet » est aussi, par exemple, le nom d'une fleur – clin d'œil à *Notre-Dame-des-Fleurs*²⁷⁵. Jean Genet déclare, d'ailleurs, « que les fleurs “sont de <sa> famille” »²⁷⁶.

Qu'est-ce à dire ? Que l'écrivain s'identifie à l'espèce florale ? Cela peut très bien expliquer les images à connotations sexuelles doubles qui abondent dans son œuvre, à l'image de Divine – le personnage travesti de *Notre-Dame-des-Fleurs*. Tout comme la fleur dispose d'un double système de reproduction : mâle et femelle, Divine – un travesti – se situe dans cette même ambivalence. Elle est *florale*, tout comme Genet lui-même. « Être fleur », ainsi, ne renvoie pas à une identité définie, mais à une ellipse, à une confusion et à l'annulation d'une identité figée et unilatéralement déterminée. « Être fleur » renvoie, par ailleurs, à la production littéraire elle-même, aux techniques poétiques que l'écrivain mobilise pour se jouer du sens et produire l'œuvre littéraire. Tout le jeu de Derrida, autour de l'« anthérection », par exemple, désigne l'impossibilité de la constitution d'un sens unique – unisexe, ici. L'ambiguïté sexuelle, en d'autres mots, introduit une confusion et une indécidabilité, assurant ainsi l'opération de la dissémination dans le langage poétique. Le caractère de la duplicité empêche d'imposer une identité catégorique déterminée. Toute tentative d'interprétation qui vise à dévoiler un sens unique est ainsi nulle²⁷⁷. Et, de manière

mêmes dans la mesure où ils sont toujours déjà la répétition ou la citation (sonore) d'eux-mêmes malgré l'opposition des registres et des “thèmes” (par exemple, “glorieux”/“glorieux”). » *Ibid.* p. 121.

²⁷⁵ Roman de Jean Genet paru en 1943.

²⁷⁶ Charles Ramond et Yves Zarka, *Op.cit.* p. 125.

²⁷⁷ « [...] Derrida renvoie dos à dos les critiques thématiques (suivre le thème de la fleur, faire des relevés, puis les classer, etc.), les pourvoyeurs de sens (philosophes, herméneutes, sémioticiens, psychanalystes), les “interprètes” de “morceaux choisis” [...], mais aussi [...] les derridiens qui seraient prêts à tout (combinaisons secrètes, sens différé, signatures cachées, kabbalisteries), et même le “textualisme formaliste”, toujours trop pressé de croire que la littérature ne parle jamais que du texte. Tout cela reste en effet inutile à ses yeux devant un texte à ce point double, disséminé, qu'il reste toujours “en puissance”, jamais suffisamment défini ou actualisé pour qu'on puisse en dire “ceci est cela” [...] » *Ibid.* p. 131.

simultanée, la fleur suggère l'action d' « ériger » - présente dans « anthérection » - mais aussi, par ambiguïté toujours, la « couronne de fleurs » : le trépas, la mort, le tombeau de l'auteur. *Eros* et *Thanatos*. La pulsion de vie alliée à la pulsion de mort. Cela marque la neutralité du langage disséminé. Le texte littéraire et poétique est donc toujours dans cet entre-deux interstitiel ; dans l'intervalle du pli. Le nom propre « Genet » disparaît derrière les intrications métaphoriques auxquelles le mot donne lieu²⁷⁸. Le *propre* se perd dans les espaces intervallaires de la métaphore, ce qui ne manque pas de provoquer l'évacuation, non seulement du sens déterminé, du sujet et de la pensée par laquelle ce dernier instaure un sens déterminé, mais aussi de la symbolique idéelle du *propre* originaire. L'annulation de la pensée entraîne la disparition de toute détermination conceptuelle. La caractéristique essentielle de la littérature, pour Derrida, est l'indécidabilité qui ruine toute réduction du sens. C'est le cas dans l'écriture de Mallarmé, dans celle de Genet et dans celle d'Artaud²⁷⁹ également. Une écriture qui renverse la place prépondérante de la rationalité subjective. L'œuvre n'est plus tributaire d'un sujet cognitif constituant. C'est au contraire ce sujet lui-même qui est pris dans l'entrelacs virtuel de l'écriture. La formule rimbaldienne « Je est un autre » annonce cela en 1871²⁸⁰. La critique littéraire et philosophique contemporaine s'inscrit dans la continuité de cette formule. L'œuvre est devenue cet autre qui affecte le sujet et le met en péril, c'est-à-dire qui lui est extérieur, qui échappe à sa raison, à sa conscience, à sa pensée spéculative et qui, de fait, menace sa propre identité en tant que pensée constituante. L'œuvre littéraire apparaît dans la *différence* empirique externe du langage. La pensée du sujet-poète se perd dans l'étrangeté et l'altérité²⁸¹ de cette extériorité. C'est dans cette mesure que la folie devient une

²⁷⁸ « Le “glas du nom propre”, qui n'est pour Derrida que l'une des formes du glas du “propre”, cœur battant de toute sa philosophie, justifie donc la co-signature : sans “propre” en effet, pas de “propriété”, donc pas “d'auteur”, et donc pas de “signature” unique. » *Ibid.* p. 138

²⁷⁹ « [...] si Artaud sollicite cette métaphysique du propre, c'est d'abord pour “l'ébranler” en dénonçant la contradiction dans laquelle elle est entrée historiquement avec elle-même en “[mettant] pour condition au phénomène du propre qu'on se départisse proprement de son propre” dans l'œuvre. » *Ibid.* p. 73.

²⁸⁰ Lettres du 13 mai 1871 à Georges Izambard et du 15 mai à Paul Demeny. Cf. Arthur Rimbaud, *ŒUVRES COMPLETES*, *Op.cit.* p. 236-243.

²⁸¹ Même si, chez Artaud, « l'œuvre » est perçue comme une métaphore de « moi-même ». Car, la folie est bien évidemment l'expression de la perte d'un *propre*, ce qui renvoie à l'oubli heideggerien de l'être. Mais, l'évocation même d'un *propre* et d'un *dérivé*, dit Derrida, suffit à voir, chez Artaud, la réhabilitation de la métaphysique qu'il veut pourtant détruire, même si cette réhabilitation est destinée, par la contradiction du *propre* dans l'œuvre, à engendrer une autodestruction de la métaphysique. Le « propre », chez Artaud, est l'équivalent de la subjectivité autarcique pure. Il est, dans l'analyse derridienne, le moment pré-différentiel. La folie consiste en une aliénation du *propre* : objectivation de la subjectivité dans l'œuvre. Objectivation qui renvoie à la *différance*. La déconstruction procède par les moyens de l'oubli de l'être par saturation différentielle qu'opère le mouvement de la *différance*. Transposée dans le *logos* et dans l'écriture, la *différance* est ce que

fonction poétique chez Foucault, puisqu'elle est écart de la norme que représente la raison ; écart productif. Foucault conceptualise une tendance critique contemporaine : le langage n'est pas le lieu ou le territoire d'une pensée subjective et d'une parole subjective, mais ce qui échappe à toute territorialisation, à toute tentative d'appropriation ou d'accaparement par la pensée. Cette autonomisation du langage passe par la littérature, par l'écriture poétique.

1.4.5. Littérature et territoire

La pensée constituante a tendance à faire d'un objet son territoire représentationnel. Si la littérature annule cette capacité essentielle de la pensée constituante de fonder un territoire représentationnel déterminé, alors la littérature procède à une sorte de déterritorialisation de tout lieu représentationnel fixe et déterminé dans le langage. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre le concept deleuzien de *déterritorialisation*²⁸², qui peut nous aider à comprendre le langage poétique mallarméen. De sa lecture d'Artaud, Deleuze tire le concept de « corps sans organes » pour désigner l'absence de *définition* en tant qu'absence de forme. La forme est une abstraction imposée à l'être qui maintient une opposition entre le réel empirique et l'idée ou la représentation abstraite. L'expérience réelle est simultanée, immanente au mouvement virtuel de la répétition intensive pour Deleuze. Et nous pensons qu'il en va de même dans le langage poétique mallarméen. Le mouvement virtuel ne peut être arrêté par une démarche de fixation abstraite. De même que le dehors empirique agit comme force *déterritorisante* pour la pensée chez Deleuze, l'extériorité du langage poétique

Derrida appelle *archi-écriture* : l'écriture de la trace, de la différence, c'est-à-dire ce qui remplace, *supplée* l'origine perdue du *logos* et de la présence pleine de l'être, ce qui entraîne une *dislocation* du logocentrisme. L'euristique de Derrida se met en place autour de ces grandes notions de la déconstruction.

« Selon Derrida, l'œuvre se laisse déterminer chez Artaud comme “dépôt”, comme “cette partie de moi [qui] tombe loin de mon corps”, “l'excrément, la scorie, [la] valeur annulée de n'être pas retenue et qui peut devenir, comme on sait, une arme persécutrice, éventuellement contre moi-même”. » Jean-Christophe Goddard, « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », dans Charles Ramond et Yves Charles Zarka, *Derrida la déconstruction*, Presses Universitaires de France, 2005, p. 72.

²⁸² En outre, cet emprunt respecte l'intérêt que Deleuze porte pour la littérature. Antonin Artaud, Lewis Carroll, Marcel Proust, Léopold Sacher-Masoch, Herman Melville, Franz Kafka l'ont principalement interpellé. Pour consulter ces travaux, Cf. *Critique et clinique*, éditions de Minuit, 1993.

expulse toute subjectivité cognitive. Or, toute déterritorialisation implique une reterritorialisation²⁸³. L'expulsion du sujet cognitif entraîne l'intégration du sujet empirique.

Le concept de déterritorialisation apparaît, d'ailleurs, dans l'intérêt que Deleuze porte à la littérature, notamment dans le traitement de la métamorphose kafkaïenne²⁸⁴, ou encore à travers l'opération de la symbiose, empruntée à Proust²⁸⁵, entre insecte et fleur : *guêpe/bourdon – orchidée*. L'idée d'un mouvement, comme dans la métamorphose kafkaïenne ou dans la symbiose proustienne, paraît donner la solution à adopter pour sortir de toute représentation fixiste de l'être. C'est pourquoi l'idée d'un lieu représentationnel fixé par la pensée dans le langage fait place à l'idée d'une dynamique incontrôlable, irréductible à une représentation pleine et déterminée. L'être et le langage ne peuvent plus se résorber dans la pensée. Ils sont immaîtrisables. Ils sont éclatés et irréductibles à quelque représentation déterminée²⁸⁶. C'est, du moins, la position de Deleuze dans sa philosophie. L'un des points sur lesquels Deleuze, Foucault et Derrida se rejoignent concernant Mallarmé, c'est l'impossibilité du *locus* en tant que lieu fixe d'activité mentale d'un sujet constituant dans le langage poétique. Kristeva travaille également dans ce sens sur le langage poétique de Mallarmé.

²⁸³ La culture, par exemple, est dans ce même sens la ligne de fuite incontrôlable par laquelle le flux mouvant du dehors empirique agit. Elle est ce qui bascule, abîme et exile l'homme dans un *no man's land*, ayant relégué toutes les habitudes antérieures à travers lesquelles s'entendait la notion d'*humanité*. L'humanité ne signifie plus une « sortie » de l'*animalité* par les voies de la technique. Elle constitue celle d'*animal déterritorialisé* avant d'impliquer, dans un second mouvement du devenir – le revenir par l'éternel retour nietzschéen – l'*animal reterritorialisé*. Or, quel est ce second mouvement ? L'homme, animal reterritorialisé, réinvente.

« La main, patte déterritorialisée, se reterritorialise sur la branche, en même temps que la branche se déterritorialise en bâton ; la bouche, gueule déterritorialisée, avec ses muqueuses retroussées à l'extérieur[es] [sic] (lèvres), se reterritorialise sur les mots et le sens au lieu de s'en tenir aux bruits et aliments »

Anne Sauvagnargues, « Deleuze. De l'animal à l'art », dans *La philosophie de Deleuze, Op.cit.* p. 189.

²⁸⁴ « Il n'y a plus ni homme ni animal, puisque chacun déterritorialise l'autre, dans une conjonction de flux, dans un continuum d'intensités réversibles. Il s'agit d'un devenir qui comprend au contraire le maximum de différence comme différence d'intensité ». Gilles Deleuze, *Kafka. Pour une littérature mineure* (avec Félix Guattari), éditions de minuit, 1975, p. 40.

²⁸⁵ Cf. Anne Sauvagnargues, « Deleuze. De l'animal à l'art », dans *La philosophie de Deleuze, Op.cit.*

²⁸⁶ C'est pourquoi Deleuze procède, dans sa philosophie, à la « substitution du ET au EST ; ou, ce qui revient au même, substitution du devenir à l'être » [François Zourabichvili, « Introduction inédite (2004) : l'ontologie et le transcendantal », dans « Deleuze. Une philosophie de l'événement », François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues, Paola Marrati, dans *La philosophie de Deleuze, Op.cit.*, « Introduction », p. 7]. Il s'agit de passer d'une logique de *l'être* et du *sens* classique, à une logique de la relation et de la croyance contemporaine [*Ibid.*, p. 9]. Il n'est pas question de délaisser complètement l'ontologie – et c'est sur ce point que Deleuze se distingue de ses contemporains – il s'agit de la reconstruire par la double dimension, simultanément didactique et heuristique, de sa philosophie.

1.4.6. Disparition du lieu

Tout comme Deleuze et Derrida, Kristeva²⁸⁷ remet aussi en question la notion traditionnelle du langage comme « lieu » de sens, de signification et de représentation. Le langage n'est plus le lieu où s'exerce une conscience subjective, ni un lieu qui dépend d'un critère transcendant externe. Le texte qui contient le langage est travaillé par un mouvement sémiotique. Le mouvement sémiotique n'a pas la fonction de signifier. C'est une dynamique pulsionnelle, au sens où elle ne peut être contenue. Kristeva évoque, en ce sens, la notion de *chora sémiotique*. Le terme de *chora* est emprunté au *Timée* de Platon. Il apparaît également chez Heidegger²⁸⁸, toujours en référence à Platon. Heidegger y voit la préfiguration du rationalisme cartésien. Chez Kristeva, la *chora* renvoie à un lieu indéterminé dans le langage. Plus précisément, pourrait-on dire, elle voit le langage comme lieu indéterminable. De même, la *chora sémiotique*, chez Kristeva, est un espace où le texte ne produit aucun signifiant ni signifié. Elle échappe à toute identification.

En plaçant le texte du côté de cette *chora*, de ce lieu indéterminé, Kristeva permet d'appréhender le langage à partir d'une logique d'ouverture indéterminée, de mouvement ou de processus. C'est ce mouvement que définit le « procès de la signifiante » qui représente la préformation du sens et la pré-constitution d'une subjectivité. Il est ainsi irréductible à un système fondé sur la finalité du sens et la primauté de la conscience subjective. Kristeva aborde la question de la révolution du langage poétique chez Mallarmé à partir d'une lecture psychanalytique qui postule la sortie du modèle rationaliste de l'ego cartésien. Le langage est un « procès » qui non seulement précède la constitution de la conscience subjective mais agit sur une subjectivité à son insu. Cette dernière le subit de manière *inconsciente*. Le modèle de l'ego cartésien à la conscience transparente fait ainsi place à un sujet devenu réceptacle passif et confronté à une activité qui le dépasse : le langage. Ainsi, prenant appui sur « la disparition élocutoire du poète » de Mallarmé, Kristeva procède à une théorisation de la subjectivation du

²⁸⁷ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *Op.cit.*

²⁸⁸ Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, éditions Gallimard, 1967.

langage. Elle le fait en congédiant la figure d'un sujet constituant anciennement maître de sa conscience et de sa volonté et en faisant du langage une subjectivation, c'est-à-dire un procès par lequel le sujet est subjectivé. L'apport de Mallarmé en littérature est tout simplement révolutionnaire, pense Kristeva, puisqu'à partir de la poésie mallarméenne, le sujet devient un simple champ passif. Cette passivité, objet d'une interprétation psychanalytique²⁸⁹, est l'héritage que Mallarmé pourrait avoir laissé à sa postérité. Le travail de Mallarmé entraîne une dissection de l'usage habituel de la langue, et sa transformation en un nouveau type de langage²⁹⁰ : le langage poétique. Cette transformation correspond à une « crise de vers ». Il s'agit, pour ce langage poétique, de retrouver son « rythme essentiel »²⁹¹ - sa musicalité. Le rythme devient alors le nouveau sens central du langage poétique. Un sens virtuel, non-arrêté, non-idéal, non-représentationnel, et non-référentiel puisque, pour Kristeva, le langage poétique précède la constitution du sens et de la référence. Cette idée d'une virtualité en mouvement, Kristeva la trouve dans la notion de *procès*²⁹², qui désigne un mouvement indéterminé précédant la formation du sens et la constitution d'une subjectivité dans le langage.

La lecture de Kristeva procède de la psychanalyse freudienne, en tant qu'elle ouvre sur une dynamique constitutive du sujet, tout comme Freud conçoit le conditionnement du moi par l'inconscient, c'est-à-dire par un mouvement qui *précède* la conscience subjective sans concevoir l'effacement de celle-ci. De même, Kristeva propose de scinder le texte : d'un côté il y aurait un « génotexte », champ des pulsions inconscientes, propres au langage et

²⁸⁹ « [...], le rythme allitératif – ce rythme de “timbre” – branche le sujet sur le *procès pulsionnel inconscient*. La voie est ainsi ouverte à ce qui sera une “écriture automatique” et aux recherches actuelles d'une syntaxe nouvelle portée par un rythme de “timbre” vocaliques et consonantiques. » [Nous soulignons]. » Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, éditions du Seuil, 1974, p. 212.

²⁹⁰ « Division du sens, de la proposition, du mot ; perte de leur identité au profit d'un rythme, d'une musique, d'une mélodie – ainsi se dégage, des écrits théoriques de Mallarmé, le principe conducteur de sa pratique. [...] cette “science des lois linguistiques” est immanente au vers depuis toujours, mais [...] elle se manifeste plus encore, après Hugo, à travers la “crise de vers”. Car en fait, la crise dont il s'agit se résume en la suppression des conventions métriques ou prosodiques, culturellement acceptées pour restructurer “artificiellement” la pulvérisation de la signification, de la proposition, du mot [...] » *Ibidem*.

²⁹¹ « La poésie est l'expression par le langage humain ramené à son *rythme essentiel*, du sens mystérieux des aspects de l'existence [...] » [nous soulignons] dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, *Op.cit.* Lettre « A Léo D'Orfer » datée du 27 Juin 1884, p. 572.

²⁹² « [...] à la place des contraintes syntaxiques [...] les contraintes rythmiques interviennent pour refaire une identité de sens (et de sujet) fictive, fictionnelle, en procès. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *Op.cit.* p. 213

indépendantes de toute conscience subjective et de tout système symbolique, c'est-à-dire de tout système qui introduit un sens idéal dans le langage, et de l'autre côté, un « phénotexte », lieu idéal où se constitue précisément le sens symbolique, c'est-à-dire dans lequel un sens idéal est introduit et informé dans le langage. Le premier conditionne le second chez Kristeva. C'est l'inconscient qui agit et conditionne le conscient. Le *génotexte* précède et conditionne le *phénotexte*. La lecture de Kristeva subordonne la syntaxe et la sémantique à la dimension phonologique sonore et rythmique²⁹³. L'univocité sémantique fait place à la sonorité plurielle des mots²⁹⁴. C'est dans ce sens que Kristeva évoque le phénomène de « polymorphisme sémantique ». La priorité est donnée à la dimension rythmique, sensible et empirique du langage. Cette priorité finit par prendre une ampleur radicale, puisqu'il n'est plus question que du langage autonome et indépendant. Le sujet devient une détermination de la langue. Aussi, c'est le nouveau « dispositif sémiotique », où la syntaxe et la sémantique sont subordonnées au rythme, qui devient la condition de sa détermination par l'expérience qu'il lui fait subir²⁹⁵. Pour Kristeva, l'opération linguistique de la poésie mallarméenne est transgressive dans la mesure où elle rompt avec une certaine conception traditionnelle du langage pour ouvrir ce dernier sur le champ d'un nouveau possible, avec des combinaisons et des relations complexes. Cela conduit à une transgression particulière de la langue chez Mallarmé. Une transgression qui procède par éclatement atomistique des unités²⁹⁶ de la langue disposées en

²⁹³ *Ibid.* p. 216.

²⁹⁴ « Comme nous le verrons dans “Prose” de Mallarmé [...], des *suppressions* de divers constituants syntaxiques sont compensées par la *répétition* de phonèmes ou de groupes phoniques qui remplacent la proposition agrammaticale ou discutable par un “rythme” – un dispositif sémiotique – fonctionnant comme une nouvelle “unité” sémiotique, non-phrastique. En même temps, les déplacements et les condensations qui s'opèrent à partir de ces phonèmes ou groupes phoniques vers d'autres lexèmes du même texte ou d'autres textes, remplace *l'univocité du sens* propre, théoriquement, à la phrase grammaticale, par une *ambiguïté* chargée qui atteint un *polymorphisme sémantique*.

Plus encore, - et il se distingue par là de ce qui se passe dans la versification classique -, le texte tolère une *génération phrastique illimitée*. Non seulement il n'y a pas de limite aux adjonctions des syntagmes verbaux et des syntagmes nominaux (des “phrases verbales” et des “phrases nominales”), mais leur jonction en une proposition (SN-SV) peut se trouver perturbée à la suite de suppressions non-recouvrables. L'absence de contrainte métrique classique empêche donc que la génération infinie se boucle obligatoirement en une suite *finie*, phrase ou figure (parallélisme, chiasme, etc.) correspondant à l'élocution “normale” communicative. Ce sont alors de nouveau les ressources pulsionnelles propres au système morphophonémique et phonétique de la langue qui reconstituent une *totalité ouverte*, à signification plurielle, voire *infinie*. A partir de Mallarmé, à ces ressources proprement vocaliques se joignent les *procédés graphiques* » *Ibid.* p. 219

²⁹⁵ *Ibid.* p. 218.

²⁹⁶ « Chez Mallarmé, cette préciosité se marque dans l'utilisation d'archaïsmes latinisants, d'inversions, de nombreuses ellipses provoquant de fréquentes appositions d'adjectifs, mais surtout au niveau sémantique, par la profusion de sémèmes dénotant des parties du corps, des objets d'habillement, d'ameublement et d'ornement. » *Ibid.* p. 220

de nouvelles configurations inédites, recourant à ce que Kristeva appelle une certaine « préciosité » et un « archaïsme » qui implique l'emploi fréquent de plusieurs ellipses²⁹⁷. Cette ouverture est corrélative d'une disjonction des unités traditionnelles du langage, comme par exemple la relation, soulignée par Kristeva, entre syntagme nominal et syntagme verbal, ou entre un sujet et un verbe, ce qui conduit à un repositionnement et à une nouvelle conception du rôle du sujet dans la langue poétique. Un rôle passif, dans la mesure où un texte, chez Mallarmé, suscite une expérience esthétique et sensible avant tout. Non seulement l'écriture sollicite l'ouïe par une sonorité étrange parce qu'inhabituelle, travaillée par des jeux de répétitions et d'ellipses, d'appositions et d'inversions, ainsi que le note Kristeva, mais elle convoque également la vue, car elle prend souvent des dispositions typographiques²⁹⁸ particulières. Ainsi, dès le premier contact empirique avec le texte, le lecteur l'aborde d'une manière autre qu'en se concentrant sur la sémantique et la syntaxe. Il ne peut pas ignorer cette profusion d'éléments matériels qu'il reçoit dans la lecture qu'il fait du texte. C'est dans ce sens que Mallarmé évoque la « pratique » de la lecture, en tant qu'expérience où le lecteur subit empiriquement le texte. Cette première approche est ensuite jumelée, au fil de la lecture d'une deuxième qui consiste en l'émission de plusieurs hypothèses. C'est-à-dire que le lecteur se trouve devant une multitude d'hypothèses de lecture au niveau syntaxique et sémantique.

Cela dit, la subjectivité est incorporée à la langue elle-même chez Kristeva. La langue est subjectivée. Elle devient anthropomorphe. La subjectivité, bien qu'elle désigne une entité vague et indéterminée dans son assimilation au corps impersonnel de la langue, survit dans la langue et ses déterminations. La langue est devenue une énorme matrice ayant avalé les caractéristiques psychologiques d'une individualité humaine pour s'en nourrir. Cette subjectivité de la langue, scindée en deux plans, apparaît clairement dans la dimension psychologique qui la définit en profondeur. Elle est structurée par des pulsions inconscientes, sur un premier plan – le phonétique/acoustique/signifiant (la sonorité). Ensuite se structure le second plan, successif au premier, le syntaxique-sémantique/le symbolique/signifié (le sens), par où la dimension sémantique prend forme sur le mode d'un pluralisme, du fait de la

²⁹⁷ Ainsi l'exemple que nous rencontrerons plus loin : « le hasard vaincu mot par mot », cf. p. 197.

²⁹⁸ Certains textes sont plus centrés que d'autres sur la typographie. Cf. *Un Coup de dés*. Ou encore *Les loisirs de la poste*, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, tome I, « Vers de circonstance » ; « Les loisirs de la poste », édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, éditions Gallimard, 1998 ; des textes empreints d'humour que Mallarmé adresse à ses amis, disant avoir trouvé une adéquation formelle entre la disposition du quatrain et le format des enveloppes utilitaires de l'époque.

différentielle pulsionnelle du premier plan. La cohabitation de ces deux plans dans la langue pousse même Kristeva à évoquer une certaine schizophrénie, c'est-à-dire le débordement de l'inconscient dans le conscient de la langue. L'effacement de la subjectivité humaine passe ainsi pour Kristeva²⁹⁹ par une transposition de cette subjectivité dans la langue. Celle-ci devient le nouveau sujet et se manifeste par pulsions inconscientes. Le plan inconscient de la langue, c'est la *chora* sémiotique. C'est lui qui conditionne la sphère symbolique en formation, en procès. Le « timbre » mallarméen est, pour Kristeva, une valeur propre à la *chora* sémiotique sous-jacente, et le principe sur lequel s'organise la nouvelle rythmicité textuelle³⁰⁰.

Ce qui semble se produire de manière unanime dans les lectures de Deleuze, de Foucault, de Derrida et de Kristeva, c'est un procédé de dislocation, c'est-à-dire soit la perte, soit le déplacement d'un *locus* au sein du langage. Le langage n'est plus un espace déterminé par une pensée subjective. Le « lieu » du langage ne se recueille plus à travers le *logos*. Chez Deleuze et chez Foucault, le langage poétique de la littérature dissipe le territoire de la pensée constituante d'un sujet cognitif pour faire place à un nouveau territoire matériel, physiologique et clinique. Un territoire empirique. On trouve, chez Deleuze, à travers la notion de la *déterritorialisation*, cette thèse d'une perte de la déterminabilité du langage par la pensée. Chez Kristeva, ce lieu est quasiment transposé en entier dans la langue elle-même, cette *chora* sémiotique indéterminée qui constitue le sujet de l'énonciation. Chez Derrida, le langage en tant que lieu de détermination constitutive par représentation mentale disparaît pour faire place à un lieu autonome qui échappe à toute rationalité. Les jeux de miroirs de la langue sont internes au langage lui-même. Les opérations de la langue sont enfermées dans la langue elle-même, sans aucune communication avec l'esprit de quelque sujet. Le langage mallarméen devient un lieu abstrait mais inaccessible par abstraction mentale d'un sujet. C'est pourquoi ce langage ne peut qu'être autoréférentiel, et radicalement autoréflexive pour Derrida. La dissémination, par exemple, signifie la diffusion du sens dans le langage en tant qu'espace clos autoréflexif.

²⁹⁹ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *Op.cit.* p. 226 – 227.

³⁰⁰ « Le Verbe » fait référence, dans la lecture de Kristeva, à la structure matricielle sémiotique de la *chora*, autodéterminée et dépassant le moi anthropique au point d'abolir toute conceptualisation du monde et les principes de rationalité du sujet constituant. Un dépassement qui passe par une intériorisation de la subjectivité constituante dans la langue. La détermination de la constitution du sens symbolique de la langue passe par la *chora* pulsionnelle et inconsciente, tout comme le sens idéal dépendait de la pensée d'une subjectivité constituante.

1.4.7. Derrida et la poétique mallarméenne

La *dissémination* provient probablement du participe passé du même mot « *disséminée* », qui apparaît dans *Le Mystère dans les lettres* de Mallarmé, texte cité par Derrida dans *la double séance*³⁰¹. L'adjectif « double » renvoie aux thèses de Saussure quant à la nature de l'écriture, exposées, critiquées et radicalisées dans *De la Grammatologie*³⁰². Selon Derrida, les thèses de Saussure sont encore trop marquées par la pensée platonicienne – la dualité poison-remède du *pharmakon*, en l'occurrence. L'écriture est « double ». Double du *logos* – de la langue et de la pensée. Elle est *image dérivée*. Le dehors en tant que reflet déformé d'un dedans préservé. Cette dualité historique de l'écriture est acceptée. L'emploi du terme « simulacre » par Derrida va dans ce sens. Il s'agit, non pas de contester ou de confirmer cette thèse historique, mais de l'éloigner, comme on écarte un outil usé. Il sera plutôt question, en complicité poétique de Mallarmé, de concevoir l'écriture à partir d'elle-même et pour elle-même, sans rapport hiérarchique externe. La dualité de l'écriture n'est plus une caractéristique morale dans une catégorisation hiérarchique. Elle devient une caractéristique qualitative et fonctionnelle. Il est aussi important de souligner que, souvent, la dualité de l'écriture ouvre sur des procédés de superposition et de répétitivité. Ainsi, les notions d' « archi-écriture » ou encore de « supplément ».

La revendication de l'autoréflexivité du langage est faite avec l'appui des écrits de Mallarmé. Le poète intervient comme nouveau personnage conceptuel à la fin du règne philosophique de Hegel. Le Livre total et le savoir absolu sont des avatars d'une ambition encyclopédique révolue. La notion de finalité dans l'histoire ne marche plus. La période contemporaine est caractéristique de l'avènement d'une vision orphique en littérature. *Le* savoir s'effrite. Il ne s'établit dans aucune stabilité durable. Le sens et l'Idée se sont envolés. La poésie s'est refermée au-dedans de son écriin. Elle s'est faite « mystère » hermétique avec Mallarmé. Depuis, il n'est plus question d'essayer de dépasser ou de renverser ce mystère,

³⁰¹ Cf. Jacques Derrida, *La dissémination*, éditions du Seuil, 1972.

³⁰² Cf. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, les éditions de minuit, collection « critique », 1967.

mais de reconnaître son autonomie. La vérité s'est évaporée dans les fumées d'un ésotérisme qui se veut, non pas magie ou occultisme, mais impuissance du *logos* et de l'optimisme rationnel. Les commentaires qui prennent pour objet le changement du statut du « livre », ou de l'écriture et de la poésie, sont également des gloses extrapolées sur d'autres champs d'action, qui y sont directement attachés. Il s'agit aussi, bien sûr, du langage : fin du règne de la fonction représentationnelle du langage. Ce dernier n'est plus soumis à la pensée.

Pourtant, si « le jeu insensé d'écrire » signifie renoncer à toute ambition de trouver du sens déterminé dans le langage, il n'en est pas moins formellement réglé. Il ne s'agit pas simplement d'écrire en « improvisant »³⁰³, comme le dit Derrida lui-même. Il est question d'une conciliation entre la notion du « jeu » et de l'indétermination, et la notion de « règle ». L'agencement formel mais aléatoire du *Coup de Dés* apparaît dans la dimension d'une indétermination qui échappe à toute rationalité conceptuelle et qui se manifeste dans la « Nature » inéluctable : la formule « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas »³⁰⁴ en atteste. Hasard devenu nécessité matérielle et virtuelle dans l'écriture, voilà la suprême conjonction qui s'exprime dans la Nature, et nous ne pouvons aller au-delà. Nous ne pouvons même penser et dire cette conjonction de manière exacte³⁰⁵. La seule chose que puisse faire le poète, c'est de tenter de faire acte de cette conjonction dans l'écriture³⁰⁶ en renonçant à la conceptualisation de cette indétermination à travers le langage. Autrement dit, en renonçant à la réduction représentationnelle du monde par la pensée dans le langage. C'est également dans

³⁰³ « L'excès aventureux d'une écriture qui n'est plus dirigée par un savoir ne s'abandonne pas à l'improvisation. Le hasard ou le coup de dés qui "ouvrent" un tel texte ne contredisent pas la nécessité rigoureuse de son agencement formel. Le jeu est ici l'unité du hasard et de la règle, du programme et de son reste ou de son surplus [...] » Jacques Derrida, *De la dissémination*, *Op.cit.* « Hors Livre », p. 71.

³⁰⁴ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* « La Musique et les Lettres », p. 376.

³⁰⁵ La règle formelle n'intervient donc que comme illusion, comme fiction, comme structure aléatoire probable. L'indétermination du langage poétique fait le reste. Par conséquent, la règle n'est pas axiomatique. Elle n'est pas un principe de construction, mais une simple tentative impuissante par laquelle le poète contribue à l'essor du mouvement virtuel du langage poétique ; un coup de dés, soit un coup aléatoire qui exclut toute connaissance et toute rationalité constructive.

³⁰⁶ « 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 – [...] » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* « Le Mystère dans les lettres », p. 287 – 288.

ce sens que, chez Mallarmé, « le titre » est tenu au silence. Il ne doit rien *révéler*. Ainsi, aussi, l'idée de *mystère* – le propre de l'écriture selon le poète. Selon Derrida, on peut voir dans le langage poétique mallarméen une contestation de ce que le premier appelle le logocentrisme – présence pleine du sens dans le texte. La littérature mallarméenne, pour Derrida, « *sort* » du livre, dans la mesure où elle se construit à l'écart de l'ambition de « totalité ». Si le *Livre* est évoqué dans une lettre à Verlaine³⁰⁷, il ne remplit que la fonction de simulacre³⁰⁸, de mirage formel inaccessible, il n'est qu'une image dérivée, « métaphore » ou « trace », dirait Derrida. Simulacre perdu dans une pluralité de diverses possibilités formelles, qui ne peuvent renvoyer à aucun modèle originaire. Dans la même lettre, Mallarmé explique aussi le « mot condamatoire d'*Album* » : le statut de *Livre* a éclaté en celui de pièce composée qu'est l'*Album* où « le Texte » parle « de lui-même et sans voix d'auteur »³⁰⁹. Mallarmé l'avoue à Verlaine : le projet du *Grand Œuvre*, du *Livre*, est à la fois dépassé et simplement inaccessible. Mais il peut en donner un échantillon, un fragment. Le *Livre* n'est qu'une finalité idéelle, un leurre formel. Cela explique la notion de *Fiction* – fonction essentielle de la littérature : inventer des virtualités n'assurant aucun retour vers quelque *origine*, et qui suggèrent des possibilités externes sans aucune décidabilité déterminée. Ces possibilités restent vagues. Le hasard opère une dissémination et ruine la présomption du logos. Tout est mis en place, dans le texte mallarméen, pour « suspendre le titre », comme le dit Derrida, et plus encore, pour tenir en échec l'ambition totale du *Livre*. A l'eidétique métaphysique du logos universel et transcendant, Mallarmé substitue le rythme – *ruthmos*, « impersonnel et

³⁰⁷ « 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 (*sic*), 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 [...] 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. » [p. 585 – 586] (nous soulignons). Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, *Op.cit.* Lettre du 16 nov. 1885, p. 583 – 589.

³⁰⁸ « Le Livre de Mallarmé est issu du Livre. On y discerne sans doute les traits de la plus visible filiation qui le fait descendre de la bible. Epure, au moins, de celle de Novalis. Mais par simulacre affirmé et mise en scène théâtrale, par effraction de la remarque, il en est *issu* : lui échappe sans retour, ne lui renvoie plus son image, n'est plus un objet fini et *posé*, reposant dans l'espace de la *bibliothèque*. » Jacques Derrida, *De la dissémination*, *Op.cit.* p. 72.

³⁰⁹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, *Op.cit.* p. 587.

vivant »³¹⁰, autorégulé et irréductible à aucune forme de transcendance. L'approche rythmique entérine la notion de dissémination dans le texte – suspension de la détermination du sens, non par effacement, mais par « espacement » neutralisant. Cet espacement s'effectue par la ponctuation et le blanc dans le texte. La dissémination, ainsi que nous le fait remarquer Derrida dans *Hors livre*, apporte un « rien », pour suppléer le « tout » : ainsi est assurée la fonction du titre chez Mallarmé. Face à la détermination du sens, le titre introduit, de par sa nature suspensive, une nouvelle approche qui introduit une indétermination sémantique. Le « devoir du poète » et le « jeu littéraire par excellence », qu'il confie à Paul Verlaine, se condensent en cette suspension. Suspension du sceau de l'auteur, qui implique aussi la disparition du logos eidétique, pour imprimer une seule loi : la fiction. L'indécision du logos est le coup irréversible porté par la fiction.

En choisissant des titres qui sont dans une large mesure de neutralité référentielle, Mallarmé assigne au texte tout entier une esthétique d'indécision³¹¹. Le lieu même du titre est stratégique de sa fonction : il est comme un pli protégeant ce qu'il referme – la virginité du texte. C'est pourquoi, dans un entretien avec Maurice Guillemot, Mallarmé fait allusion au « vide qu'il marque en haut de page »³¹², expression par laquelle il désigne le titre. Le titre est déjà, en quelque sorte, le texte lui-même, puisqu'il entame l'action poétique. Rythmique et éphectique, il nous introduit au cœur du caractère *syntaxier* de la fiction poétique : tout le projet de l'écriture mallarméenne. C'est dans cette esthétique de fiction suspensive, marquée par l'indécision, qu'apparaît l'emblème de l'hymen et ce qu'il cache : l'« hystère », du grec ancien *hustera*, qui veut dire la matrice, l'utérus – « qui ne s'expose que par transfert et simulacre, par mimique »³¹³. L'hymen remplit une fonction poético-philosophique d'importance chez Mallarmé, selon Derrida.

³¹⁰ « 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 (nous soulignons). » *Ibid.* p. 586.

³¹¹ Cela ne veut pas dire que le sens et la référence sont abolis. Ils sont maintenus dans cette indécision. Cet état d'indécision est le résultat de l'*ephexis* qu'opère le langage poétique mallarméen, c'est-à-dire une suspension de toute détermination au niveau de la représentation, qu'elle soit d'ordre sémantique ou référentiel. L'*ephexis*, ou l'*epokhê*, sont des procédés qui désignent, dans le scepticisme antique, une suspension de tout jugement représentationnel portant sur le monde physique. Cf. *Grand dictionnaire de la philosophie* sous la direction de Michel Blay, Larousse et CNRS, Paris, 2003, <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39020257j> ; date de mise en ligne : 13/02/2013.

³¹² Jacques Derrida, *La dissémination*, *Op.cit.* « La double séance », p. 222.

³¹³ *Ibid.* note de bas de page, p. 225.

La dissémination, par ailleurs, prend toute son importance dans la connotation sexuelle qu'elle ne peut réprimer : *virginité* du texte, protégée par l'*hymen* de l'écriture mallarméenne ; dissémination du sens à travers le texte, et *impuissance* du *logos* mâle à constituer le sens. Il est intéressant de noter, sur ce point, que le lecteur mallarméen est souvent féminin, que cette lectrice est dans une passivité poétique³¹⁴. Le sujet lecteur est devenu passif. Il passe par un processus de féminisation, car le symbole viril du langage – le *logos* ordonnateur – a été désactivé. Ce dernier étant en panne, seul le symbole féminin du langage demeure actif – l'affect, l'« état d'âme », soit le moyen de recevoir la poéticité de manière totalement passive. L'affect est une mise à disposition de soi-même comme réceptacle, comme ce qui accepte en prenant, non ce qui ordonne en imposant. La femme est aussi « voleuse » ; se parant « indûment » de pierreries poétiques – car elle ne les « crée » pas, et n'en « sait pas » le sens caché³¹⁵.

En filigrane des emblèmes de voile que la lecture de Derrida met en lumière et qui suggèrent la féminité dans le langage poétique, on trouve des objets virtuels : la mimique et le simulacre, inventés par l'opération poétique de l'écriture mallarméenne – rythme et répétition, errance et jeu. En évoquant le texte *Mimique* de Mallarmé, Derrida ne pouvait se garder de mentionner la *Mimesis* platonicienne. Et la déconstruction derridienne prend précisément tout son sens, nous le savons, dans le déplacement qu'elle opère de la *Mimesis*. L'analyse de Derrida différencie l'opération poétique fictionnelle de Mallarmé de la métaphysique platonicienne. Littérature et vérité ne font pas bon ménage, ni pour Mallarmé ni pour Platon. Pour ce dernier, ceci s'explique par le fait que l'art ne peut révéler la vérité métaphysique de l'Idée, alors que pour le premier, il n'y a pas de critère transcendant qui renferme quelque vérité métaphysique que ce soit. Par conséquent, la *Mimesis* de Platon opère à partir d'un *criterion* transcendant de la vérité, alors que *Mimique* désavoue tout *criterion*. C'est pourquoi

³¹⁴ La série des éventails nous montre la lectrice mallarméenne : *Eventail de Madame Mallarmé, Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé* et *Eventail de Méry Laurent*, dans Stéphane Mallarmé, *Poésies, Op.cit.* p. 47, 48 et 162 respectivement. Cf. « 2.1.2. La potentialité ».

³¹⁵ « La poésie consistant à *créer*, il faut prendre dans l'âme humaine des états, des lueurs d'une pureté si absolue que, bien chantés et bien mis en lumière, cela constitue en effet les bijoux de l'homme : là, il y a symbole, il y a création, et le mot poésie a ici son sens : c'est, en somme, la seule création humaine possible. Et si, véritablement, les pierres précieuses dont on se pare ne manifestent pas un état d'âme, c'est indûment qu'on s'en pare... La femme, par exemple, cette éternelle voleuse...

[...] ce qu'il y a d'admirable dans les magasins de nouveautés, c'est, quelquefois, de nous avoir révélé, par le commissaire de police, que la femme se parait indûment de ce dont elle ne savait pas le sens caché, et qui ne lui appartenait par conséquent pas... » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés, Op.cit.* « Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire », p. 408.

Mallarmé va jusqu'à faire du *mensonge* l'acte poétique par excellence : le jeu de la fiction littéraire. Ce, parce qu'un déplacement de la valeur esthétique et philosophique de l'art et du langage a lieu. Ce déplacement, la nouvelle direction que Mallarmé impulse à son écriture en prend acte, de même que la nouvelle heuristique de la déconstruction derridienne s'approprie la dualité davantage comme acte de redoublement que comme ambiguïté et synthèse entre deux oppositions, tel l'exemple du *pharmakon* platonicien. C'est toute l'histoire de la valeur et de la fonction de la littérature que Derrida analyse de Platon à Mallarmé³¹⁶. Mais plus en profondeur, c'est le concept même d'histoire qui est questionné et mis à l'épreuve³¹⁷. *La double séance* montre la confrontation entre Platon et Mallarmé, le déplacement de la pensée qui se dessine. Chez Platon, la *différence* est réglée sur un critère idéal qui distingue l'être véritable et originaire de la copie secondaire. Avec Mallarmé, la *différence* se manifeste sur le mode de la pluralité virtuelle dans la fiction poétique. Elle ne s'ordonne plus à aucune catégorie idéelle supérieure, et n'est plus réglée sur une *aletheia* – il n'y a plus de vérité à dévoiler. La différence, dans le langage poétique mallarméen, dit Derrida, ne renvoie qu'à elle-même. Elle est interne au langage poétique. Se renvoyant à elle-même, elle ne peut que se redoubler. C'est alors qu'on obtient ce que Deleuze appelle une « différence de différences », ou encore le processus de la différence infinie qui, au lieu d'établir l'unicité d'une identité représentationnelle – sémantique et référentielle – dominante à partir de la différence, perd celle-ci dans un amas intriqué et confus de différences irréductibles à quelque identité. C'est dans cette pensée du multiple, de la confusion, de l'impossibilité de l'unicité du sens que le nouveau concept de *différence* émerge chez Deleuze et chez Derrida. C'est pourquoi celui-ci juge nécessaire de préciser, en reprenant les propos de Jean Hyppolite, qu'il est question, chez Mallarmé, de « matérialisme de l'idée », et non de « doctrine philosophique »³¹⁸, car il s'agit de rompre avec le *logos*.

La virtualité poétique s'inscrit dans cette matérialité. Et c'est dans cette filiation précise que la différence prend tout son sens, chez Deleuze, au sein d'une expérience

³¹⁶ « Entre Platon et Mallarmé, [...] une histoire a eu lieu. Cette histoire fut aussi une histoire de la littérature, si l'on admet que la littérature y est née et en est morte [...] ». Jacques Derrida, *La dissémination*, *Op.cit.* « La double séance », p. 225.

³¹⁷ « [...] le concept d'histoire n'a vécu que de la possibilité du sens, de la présence passée, présente ou promise du sens, de sa vérité. Hors de ce système on ne peut recourir au concept d'histoire qu'en le réinscrivant ailleurs, selon une stratégie spécifique et systématique. » *Ibid.* p. 226.

³¹⁸ *Ibid.* p. 256, note de bas de page.

matérielle de l'être et, chez Derrida, dans le processus abstrait de la dissémination du sens et de sa dispersion dans une multiplicité de copies au sein de l'écriture. Avec Mallarmé, l'écriture cesse d'être comprise à partir de la logique hiérarchique qui faisait de la pensée et de la voix les premiers maillons de la chaîne du langage. Elle cesse d'être imitation, comme « double de la voix vivante et du *logos* présent »³¹⁹. Le redoublement du langage et de la fiction poétique, chez Mallarmé, ne fonctionne pas par *mimesis* hiérarchisée, alors que chez Platon, oui : l'écriture est l'imitation d'une copie originaire – le *logos*, la voix, et la pensée qui restitue la forme originaire de l'*eidos*, principe idéal de l'être, par un premier mouvement mimétique. Il y a, chez Platon, la prédominance d'un *archè*, d'une origine, de telle sorte que la *mimesis*, bien que pouvant se répéter et s'étendre à l'infini par effets de miroir, se rapporte toujours, en premier lieu, à une origine. Cette origine, c'est l'*eidos*, la transcendance de l'idée, le principe déterminant du *logos*, qui organise et informe le réel. L'idéalisme, chez Platon, régit la production mimétique de copies dans le monde sensible et phénoménal.

Par le recours à la virtualité poétique mallarméenne qui n'ordonne plus de redoublement à une transcendance idéale, et qui rejette toute hiérarchie archéologique pour ne se tourner que vers les possibilités plurielles du redoublement, de ce qui se répète sans fin dans une confusion indéterminée, Derrida opère une désactivation du processus de l'*aletheia*. Il ne peut plus être question de *dévoilement* ou de *présentation* de la vérité, puisque toutes les caractéristiques de la vérité ont été dissipées. Le futur antérieur entérine le processus du redoublement fictionnel : le coup de dés et le lieu poétique dans son ensemble existent par ce processus de redoublement. Ils ne peuvent que renvoyer à ce qui a toujours déjà été. Cela annule toute idée de modèle originaire. L'écriture mallarméenne, dit Derrida, à l'instar de *Mimique*, devient ainsi un processus de « dis-location », comme nous l'avons mentionné plus tôt³²⁰, par des opérations concrètes et formelles dans le texte³²¹.

³¹⁹ *Ibid.* p. 228.

³²⁰ Cf. « 1.4.6. Disparition du lieu » p. 139.

³²¹ « Chaque fois la *mimesis* doit suivre le procès de la vérité. Sa norme, son ordre, sa loi, c'est la présence du présent. C'est au nom de la vérité, sa seule référence – *la référence* – qu'elle est jugée, proscrite ou prescrite selon une alternance réglée.

Le trait invariant de cette référence dessine la clôture de la métaphysique : non pas comme une bordure entourant un espace homogène mais selon une figure non-circulaire, tout autre. Or cette référence est discrètement mais absolument déplacée dans l'opération d'une certaine syntaxe, quand une écriture marque et redouble la marque d'un trait indécidable. Cette double marque se soustrait à la pertinence ou à l'autorité de la vérité : sans la renverser mais en l'inscrivant dans son jeu comme une pièce ou une fonction. Ce déplacement n'a pas lieu, n'a

L'écriture et le langage, en général, ne constituent plus le lieu où la pensée peut trouver ou montrer la vérité. Le « Mime » lui-même, bien que chargé du sens de son nom, « n'imité rien »³²². C'est ainsi qu'il faut comprendre le mutisme : le « soliloque muet » désigne très précisément l'impuissance de la voix, de la parole, donc du *logos*. Tout est redoublement, dans *Mimique*, redoublement sans modèle imité. Le geste du Mime, en cela, renvoie à lui-même. L'écriture dont il s'agit est gestuelle, écriture du corps, comme la danse chez Mallarmé. Elle n'obéit à aucune détermination sur le plan de la représentation. Il y a, alors, un effet de miroir entre le blanc de la page et la gestuelle muette du Mime. Autre détail qu'apporte Derrida : « le Mime n'est assujéti à l'autorité d'aucun livre : cette précision de Mallarmé est d'autant plus étrange que le texte *Mimique* est d'abord la réaction à une lecture »³²³. L'esthétique dégagée par Derrida, dans *Mimique*, s'inscrit donc dans l'impossibilité de la totalité de la pensée – dans un refus du *logos*, se distinguant du dessein d'un *livre* total. Derrida montre que cette impossibilité se manifeste dans plusieurs aspects de l'écriture mallarméenne. Cela comprend la fonction *hors livre* que remplit la préface du livret. Elle ne « commande » pas le mimodrame, mais le réfléchit par un « effet de miroir »³²⁴. Mimodrame où il est question de *Pierrot assassin de sa femme*. Pierrot mime toute une série de redoublements : il est à la fois lui-même et Colombine, sa femme, dans un présent fictionnel – à la fois présent et passé. Et surtout, ce qu'il mime, ce n'est pas seulement l'exécution de sa femme par le rire, mais aussi l'acte sexuel : le chatouillement provoque un « spasme suprême » - l'orgasme. Donc Pierrot est aussi, non seulement lui-même et sa femme, mais encore l'amant de sa femme. Ce qui se dessine alors, dans le voile de fond de *Mimique*, c'est un processus de répétition : il y a des procédés de redoublement, mais ces procédés produisent, à chaque fois, des singularités propres. En d'autres mots, il se produit une réinvention poétique singulière à l'infini. C'est dans ce sens qu'il nous faut comprendre l'« hymen » - l'anagramme de « hymne » - mot qui apparaît dans les écrits de Mallarmé, autour de figures symétriques, mais confondues dans une « chaîne [...] Théâtre-Ideé-Mime-

pas eu lieu une fois, comme un *événement*. Il n'a pas de lieu simple. Il n'a pas lieu *dans* une écriture. Cette dislocation (est ce qui s') écrit. » Jacques Derrida, *La dissémination*, *Op.cit.* « La double séance », p. 238.

³²² *Ibid.* p. 239.

³²³ *Ibid.* p. 240 – 241.

³²⁴ « [...] : un mimodrame « a lieu », écriture gestuelle sans livret, une préface est projetée puis écrite *après* l'« événement » pour précéder un livret écrit *après coup*, réfléchissant le mimodrame au lieu de le commander. Cette Préface est remplacée quatre ans plus tard par une Notice de l'« auteur » lui-même, sorte de hors-livre flottant. » *Ibid.* p. 245 – 246.

Drame »³²⁵, comme « Théâtre » - qui répond à « Héros » et « mime », figures qui se confondent avec « Idée », « Hymne » et « danse ». Le « Théâtre » de la poésie ou du texte met en scène la fiction d'un Héros, qui mime sans imiter. Et le tout textuel correspond à la disposition d'une « Idée », c'est-à-dire d'une cohésion d'ensemble autodéterminée par le texte lui-même, autour d'un « Hymne », c'est à dire dans un exercice gestuel libéré de toute emprise logocentrique. C'est ce que produit la « danse ». Et dans l'intervalle de cette relation, le « Drame ». C'est ce dernier qui permet au mimodrame de se mettre en place, en quelque sorte. La relation entre le théâtre et l'idée, entre le héros et l'hymne, entre le mime et la danse, c'est le drame lui-même. Outre le contexte thanato-érotique d'accouplement, d'exécution et de redoublement entre Pierrot, sa femme et l'amant de celle-ci, il y a aussi le mouvement même de la confusion et de la répétition. L'hymen renvoie également au blanc virginal de la page qui toujours revient, tenant en échec la tentative d'*insémination* du texte par le *logos*. Cet échec est assuré par la confusion matérielle d'ensemble entre les mots et les sons. Cette confusion remplace l'ordre du sens unique, déterminé et déterminant, et produit la *dissémination*. Mais la fonction de l'hymen qui conserve la virginité du texte peut s'étendre au-delà de la neutralisation de toute détermination représentationnelle du langage. Elle entraîne aussi des redoublements du texte par des effets de miroir. Nous obtenons alors des réécritures, ou une *archi-écriture*. La déconstruction derridienne, après avoir conduit à la *dissémination*, c'est-à-dire au rejet du *logos* métaphysique dans l'écriture, s'achemine vers l'*archi-écriture*. Ce terme ne renvoie à la notion d'*origine* ni de *principe* – ce n'est pas l'écriture d'un *archè*. Nous l'avons dit, la logique de l'*archè* est complètement désamorcée par la déconstruction. Il s'agit plutôt de plusieurs écritures répétées, superposées. L'écriture *archi-écrite* rencontre un nouvel état : celui de la saturation. Le préfixe « *archi-* » suggère, en effet, une saturation de l'écriture par un mouvement de répétition plurielle. Non pas répétition du même, mais répétition de *différences*³²⁶. Dans la déconstruction, ces différences entraînent une saturation de l'écriture, une confusion dissipant tout régime d'unicité représentationnelle. Ces différences ne renvoient qu'à elles-mêmes, à l'infini, se perdant dans un mouvement de renvoi ou d'« effets de miroir » continu, où l'origine est toujours, à jamais, perdue. On retrouve ce type de mouvement dans l'analyse derridienne du mimodrame de *Mimique*, où il ne s'agit pas de mimer un modèle, mais de redoubler en inventant de nouvelles

³²⁵ *Ibid.* p. 257 – 258.

³²⁶ Nous avons vu ce point précédemment, cf. « 1.2. Identité et différence », p. 66-109.

copies/différences. Une action passée mais redoublée donne une nouvelle action – non pas une reproduction de l'action passée. Pierrot mimant le meurtre de sa femme réécrit un autre mimodrame, où d'autres effets de miroir apparaissent. Ce mouvement va se répétant. L'écriture de *Mimique* se renvoie à elle-même et au processus de réécriture par lequel elle a été produite. Elle renvoie donc aussi à d'autres écritures, par effets de miroir et de renvois³²⁷.

Kristeva partage le point de vue de Derrida sur la question du mouvement virtuel autonome des différences dans l'écriture. La notion d'*archi-écriture* de Derrida peut être rapprochée de celle d'*intertextualité* de Kristeva, bien que la notion d'*intertextualité* soit déjà autre chose que la notion d'*archi-écriture*. L'intertextualité propose la sortie du texte en tant qu'ensemble autoréflexif. Pour Derrida, une différence renvoie à d'autres, mais au sein d'un même ensemble, la langue et le texte étant perçus comme des structures autonomes et autoréflexives. La pluralité de textes dans un même texte ne conduit pas à la sortie du texte, mais à un mouvement infini d'ouverture de plusieurs différentes écritures sur d'autres, c'est-à-dire à la mise en marche d'une différence textuelle. Ainsi *Mimique*. La réécriture du pantomime de Paul Margueritte, *Pierrot assassin de sa femme*, publié en 1882. Cette inter-scripturalité répond à l'*archi-écriture*, mais ne débouche pas sur l'échange ouvert entre plusieurs différents ensembles que propose l'*intertextualité*. Celle-ci permet de transposer l'écriture dans d'autres sphères : le social et le politique. Ce type d'ouverture compromet la notion d'autoréflexivité. L'*archi-écriture* derridienne, en tant qu'elle postule cette autoréflexivité, ne peut que se différencier du type d'ouverture que propose l'*intertextualité*. Chez Derrida, l'écriture plurielle suppose le mouvement répétitif et différencié de la différence. Il est vrai que Derrida critique la notion structuraliste de *structure* close, en relevant les irrégularités et les dysfonctionnements structurels. Il semble défendre la position d'une sortie de la structure close. Mais cette sortie ne peut pas se faire par le principe de l'intertextualité, puisqu'elle doit rester un mouvement interne en suspens pour Derrida. Les écritures, en tant que différences, sont superposées les unes aux autres et empêchent toute fixation d'un système fermé. Chaque nouvelle écriture présente la virgine blancheur d'un hymen préservé de toute violence inséminatoire du *logos* – l'écriture n'est fondatrice d'aucune vérité – de telle sorte que le texte, immense combinatoire de différences, est toujours en mouvement, présentant une infinité de possibilités différentielles. Le texte subit

³²⁷ « [...] *Mimique* est aussi hantée par le fantôme ou entée sur l'arborescence d'un autre texte. Dont *Mimique* explique qu'il décrit une écriture gestuelle qui n'est dictée par rien et ne fait signe que vers sa propre initialité, etc. » Jacques Derrida, *La dissémination*, *Op.cit.* « La double séance », p. 249.

des mouvements différentiels de manière incessante. La communication des différences et des écritures entre elles conduit aussi à l'évocation de la figure fonctionnelle de la *greffe*. L'analogie de la superposition est extrapolée : à partir de l' « hymen » suggérant une communication entre des différences dans un même ensemble, la déconstruction envisage une fonction d'hyperlien par la « greffe », par une démultiplication virtuelle de différences au sein d'un même ensemble textuel. Ainsi, par exemple, le *Pierrot posthume* de Théophile Gautier³²⁸ fait office d'une autre référence textuelle, que Derrida donne de *Mimique* et qui résonne avec la thèse structuraliste de l'intertextualité en tant que réseau sans fin reliant une multitude d'écritures

« La greffe » entérine le « processus de renvoi »³²⁹, de telle sorte que seul se produit, dans l'écriture, ce mouvement de renvoi et d'hyperlien de la différance. Cette dynamique, infinie et irréductible, désactive toute dialectique aléthique et toute hiérarchie ontologique. Il ne peut plus y avoir d'archéologie ontologique, d'opposition qualitative entre deux modes d'être, entre un dedans et un dehors, ni non plus de constitution esthétique de l'être et de la vérité par l'opération spéculative d'une conscience subjective³³⁰. Le texte ne se « constitue » plus par une sorte de voyage métaphysique éclairant, par une élévation idéale, mais par lien et hyperlien virtuels entre les différences textuelles. *Mimique* est le résultat d'un tel type de relation complexe de renvois et de redoublements. Les liens sont tellement intriqués qu'il en devient méconnaissable d'identifier une quelconque première source du texte. Le mimodrame ne peut donc pas être attribué à un auteur en particulier. C'est par ce processus de redoublement de « simulacres » sans modèle que Derrida aborde l'écriture de Mallarmé. « Miroir de miroir ». On sort complètement du paradigme platonicien, dans la mesure où la *mimesis* mallarméenne s'effectue en dehors de tout modèle idéal premier. L'écriture mallarméenne ne « réfléchit aucune réalité »³³¹ ; elle est purement abstraite ou virtuelle pour Derrida³³². L'objectif de Derrida est de montrer la rupture avec la pensée platonicienne qui

³²⁸ *Ibid.* p. 251.

³²⁹ *Ibid.* p. 253.

³³⁰ « L'investigation bibliographique, la recherche des sources, l'archéologie des Pierrots seraient à la fois interminables et inutiles, du moins pour ce qui nous intéresse ici, puisque le processus de renvoi et de greffe est *remarqué dans* le texte de Mallarmé, qui n'a donc pas plus de dedans qu'il n'est proprement de Mallarmé. » *Ibidem.*

³³¹ *Ibid.* p. 254.

³³² Nous nuancions cette position dans notre étude, proposant de voir la suspension d'une détermination au niveau de la représentation, sur le plan sémantique et sur le plan référentiel, plutôt que d'avancer l'argument radical

s'opère chez Mallarmé. Une rupture qui passe par un renversement de la *mimesis* platonicienne et par une nouvelle conception de l'écriture. Celle-ci n'est plus l'imitation d'une parole ou d'un *logos*. Elle est mouvement autonome affranchi de tout *logos* et de toute origine. Elle n'existe plus en fonction de quelque principe transcendant.

1.4.8. L'écriture comme perte du *logos*

La conception d'un principe transcendant jouant le rôle d'une origine est éclatée dans l'écriture poétique de Mallarmé, selon Derrida. Il n'y a plus lieu de penser quelque « fondement »³³³ métaphysique de l'écriture. Le mouvement virtuel de la langue n'est plus assuré, par ailleurs, par une unicité idéale déterminée, mais par la matérialité sensible du langage : la sonorité, le signifiant. Là encore, Mallarmé sert de personnage conceptuel. La rupture du primat métaphysique de l'intelligible héritée de Nietzsche constitue l'objectif épistémologique des philosophes contemporains qui se mettent à la lecture des écrits de Mallarmé. Derrida en fait partie. Il essaie de trouver, dans la poétique mallarméenne, un écho retentissant de cet objectif. En d'autres mots, le langage poétique de Mallarmé est employé comme prétexte théorique. Le poète devient l'un des précurseurs, avec Nietzsche, de la nouvelle pensée de la différence. *La double séance*³³⁴, par exemple, montre un Mallarmé dont le travail poétique concorde parfaitement avec les thèses du dédoublement-redoublement de l'archi-écriture de la différence. Le « dépassement de la métaphysique par son *renversement*,

d'une autoréflexivité abstraite pure dans l'écriture de Mallarmé, ce que fait Derrida. Cf. « 2. Poétique de l'effacement : l'absence hyperbole de la pensée ».

³³³ Michel Haar, *La philosophie française entre phénoménologie et métaphysique*, Presses Universitaires de France, 1999, Préface « La phénoménologie française et la persistance de la métaphysique », p. 7. C'est pourquoi le mot « origine » est souvent employé entre guillemets chez Derrida. Pour ce dernier, s'il y a quelque origine, elle se définit comme « le mouvement de jeu qui produit les différences » [citation tirée de Jacques Derrida, *POSITIONS*, les éditions de Minuit, « Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta », Paris, 1972]. La nouvelle origine dont parle Derrida, c'est la différence. Elle n'est pas l'Un fixe, mais le multiple dynamique.

³³⁴ Jacques Derrida, *La Dissémination*, éditions du Seuil, 1972.

chez Derrida, [...] opéré par la revendication du sensible, du multiple, du signifiant »³³⁵, est alors indiqué, à la fois à travers la matérialité poétique mallarméenne, et la philosophie à coups de marteau de Nietzsche. Tous deux se rejoignent chez Derrida, comme dans un élan de chasser les « anciennes chimères ». Et cette convergence entre Nietzsche et Mallarmé se bâtit, chez Derrida, dans le refus de « la pensée de l'être »³³⁶, et dans l'affirmation de la *différence*. Cette affirmation, comme l'indique Michel Haar, a lieu au sein de l'écriture. C'est là que la philosophie a toujours cherché à établir une hiérarchie dialectique entre des opposés. Par exemple, chez Platon, « [...] l'opposition entre l'*eidos* et son autre »³³⁷. Or, ce système de différence qu'est l'écriture elle-même, la philosophie l'a toujours considéré, depuis Platon, comme dérivé, ultérieur à la parole, au *logos*. La position de Derrida consiste à affirmer la perte de toute idée d'origine pure. Il n'y a que des simulacres, pas de modèle premier³³⁸.

³³⁵ Michel Haar, *Op.cit.* p. 7.

³³⁶ « La pensée de l'être, suggère Derrida, serait encore dépendante d'une sujétion platonicienne à l'un et à l'être comme unité transcendantale. » *Ibid.* p. 8.

³³⁷ *Ibidem.*

³³⁸ « Il y a certes une philosophie nietzschéenne de l'écriture, mais elle n'est pas exactement celle que lui attribue Derrida. Car le style tel que le définit Nietzsche ne renvoie pas à un "jeu" totalement intra-linguistique [...], et surtout ne renvoie pas à une absence d'origine et à une absence de fond. Le monde pour Nietzsche n'est pas un échiquier *sans fond*. Le *chaos des forces*, autre nom de la *phusis* cryptée, porte et soutient l'homme. Le langage pour Nietzsche n'est pas un horizon suprêmement englobant et indéfiniment reporté, ni un jeu producteur des oppositions métaphysiques. Il n'y a pas non plus pour lui de "préoriginnaire" qui soit "inscrit", qui soit textuel, en quelque sens qu'on l'entende. », « Le jeu de Nietzsche dans Derrida » dans *Ibid.* p. 93.

Alors qu'il montre un intérêt marquant pour Nietzsche et pour Mallarmé qu'il réinvente dans la perspective de la déconstruction, Derrida se doit de prendre ses distances avec une certaine dimension de la pensée de Nietzsche. La notion d'« origine » et surtout d'« absence d'origine », en tant qu'« absence de fond » n'apparaît pas chez Nietzsche. Nous les devons à l'heuristique derridienne. Derrida semble prendre conscience de la complexité du projet qui consiste à « renverser » les oppositions métaphysiques. Tout en restant dans le sillage épistémique de Nietzsche, il va tenter de s'éloigner complètement de tout procédé métaphysique, qu'il pense être encore partiellement présent chez le philosophe de Sils Maria, comme le pensait également son mentor, Heidegger. L'emprunt que Derrida fait de Nietzsche et l'extrapolation qu'il lui fait subir dans ses propres thèses, Michel Haar le désigne comme une « stratégie hypernietzschéenne » [*Ibid.*]. Poussée à l'extrême et impliquant une double opération poético-linguistique, la position derridienne a pour conséquences : 1. Le *renversement* des oppositions métaphysiques au niveau du sens dans le langage d'un côté ; et 2. L'introduction d'une *dureté* ou d'une *cruauté* par une complexe intrication métalinguistique de l'autre. C'est ainsi qu'opère le brouillage du sens par la sonorité, par exemple, dans *Glas*. Pour éviter la dialectique métaphysique traditionnelle, le « renversement » des oppositions métaphysiques ne doit pas être « frontal » :

« Renverser de front, ce serait répéter l'opération manquée du renversement du platonisme. Pour renverser la métaphysique comme "système d'oppositions" (âme/corps, bien/mal, intelligible/sensible, parole/écriture), il ne suffit pas de l'inverser, ce qui conserve intact l'ensemble de la structure oppositionnelle. [...] il ne faut pas non plus tenter naïvement d'opposer le métaphysique comme un tout à du non-métaphysique. [...] Derrida souligne à juste titre qu'il n'y a pas de concepts qui soient *en eux-mêmes* métaphysiques, c'est-à-dire hors du tissu textuel dans lequel et grâce auquel ils sont opérants. » *Ibid.* p. 97 – 98.

Derrida pousse loin l'entreprise nietzschéenne. Il renverse le platonisme en déplaçant la relation fondamentale du système platonicien : la relation de l'origine et du dérivé. Cette relation existe, d'abord et avant tout, entre la parole (*logos*) et l'écriture. L'écriture n'est qu'un *logos* dérivé et secondaire pour Platon. C'est pourquoi elle se voit attribuer, par le mot *pharmakon*, une double nature : poison-remède. Dualité dont nous avons, un peu plus haut, eu un aperçu avec *Eros* et *Thanatos* : pulsion de vie/pulsion de mort. Quant à la dualité du *pharmakon*, elle réside dans le fait que l'écriture peut remplir la fonction d'un remède quand elle aide à restituer et à réactiver une idée dans la mémoire. Quand elle supplée, pour ainsi dire, la parole vive : le *logos*. En revanche, elle peut agir comme poison quand elle détourne l'idée originnaire et la transforme, trahissant ainsi la vérité du discours pour en faire une supercherie ou une *fiction*. Selon Michel Haar, le concept d'écriture chez Derrida prend une dimension métaphysique. Il est présenté comme une *matrice* antérieure à la différance. Il est le lieu pré-originnaire et pré-dialectique des différences dans le langage et dans la pensée³³⁹. On trouve cette idée de pré-originarité dans la chôra sémiotique de Kristeva – un lieu qui précède toute opposition métaphysique.

C'est à partir du signifiant que la dissémination derridienne prend appui sur l'écriture poétique de Mallarmé. Tout comme la sonorité et les images remplacent peu à peu le système du sens dans le langage poétique mallarméen, la dissémination évoque une propagation de mots en tant que signifiants purs. La dissémination est un jeu d'errance du langage, sans recours à une forme transcendante externe. C'est une confusion immanente dans un continuum de signes qui empêche l'arrêt des mots par un signifié déterminé : mobilité permanente du medium, le texte par exemple, et abolition de systèmes de fixation, le sens et la

Il faut donc éviter l'inversion, qui conserverait la dialectique métaphysique. Il faut pouvoir, selon Derrida, « opposer sans recréer une opposition terme à terme », *Ibid.* p. 98. C'est-à-dire qu'il faut « renverser *obliquement* ». La déconstruction derridienne procède donc dans cette obliquité :

« La déconstruction *inscrit* de préférence du loxique (*loxos* veut dire oblique, mais aussi équivoque) [...] », *Ibidem*.

Renverser en déplaçant. Déplacer la prétendue *origine* eidétique et ontologique jusqu'à la perdre dans une confusion méta-originnaire. Il s'agit d'excentrer et de décentrer cette « origine », par et dans le langage, pour venir à bout du système de hiérarchisation ontologique de la dialectique métaphysique :

« Déconstruire, c'est d'abord *renverser un ordre hiérarchique*, l'ordre de ce qui commande (le principe, l'*archè*) et de ce qui obéit (la conséquence) ; c'est montrer quel est le vrai maître du jeu. Mais de son propre jeu, qui, ou quoi, sinon la langue elle-même, est-il maître – dans cette pensée ? », *Ibid.* p. 99.

³³⁹ « L'écriture pharmacienne serait le “fonds sans fond”, sans profondeur fondamentale – fonds “plus vieux” que les opposés – où *la dialectique vient puiser ses philosophèmes*. » *Ibid.* p. 100.

référence déterminés par exemple. Mais il nous faut garder à l'esprit, tout au long de cette partie, que la déconstruction derridienne puise son inspiration du côté de « la philosophie à coups de marteau » de Nietzsche. C'est-à-dire qu'il s'agit de briser les anciennes « tables de vérité ».

Derrida tente de trouver un nouveau concept pour l'écriture, à partir d'un principe de jeux de transition et de renvois multiples³⁴⁰, de sorte que le *texte* ou le *tissu* devient un immense champ de signes pluriels qui communiquent sans arrêt, se renvoyant les uns aux autres, et empêchant la constitution d'un référent transcendant externe au texte. Le *signe* prend ainsi un autre sens, beaucoup plus large que simplement « phonologiste »³⁴¹, grâce à l'émancipation qu'il subit dans l'étude de la *Grammatologie*. C'est ainsi que l'écriture en général, et l'écriture poétique de Mallarmé en particulier, deviennent des opérateurs de la perte effective du *locus* de la représentation dans le langage. C'est ainsi que Derrida et Kristeva le perçoivent.

L'Idée platonicienne est le principe abstrait qui participe à l'essence de la chose réelle. L'idéalité précède et domine la matérialité sensible chez Platon³⁴². Il en va de même du

³⁴⁰ « [...] il ne s'agit pas de recourir au même concept d'écriture [...] Il s'agit de produire un nouveau concept d'écriture. On peut l'appeler *gramme* ou *différance*. Le jeu des différences suppose en effet des synthèses et des renvois qui interdisent qu'à aucun moment, en aucun sens, un élément simple soit *présent* en lui-même et ne renvoie qu'à lui-même. » Jacques Derrida, *POSITIONS*, les éditions de Minuit, « Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta », Paris, 1972 : *Sémiologie et grammatologie – entretien avec Julia Kristeva*, p. 37.

³⁴¹ « Que ce soit dans l'ordre du discours parlé ou du discours écrit, aucun élément ne peut fonctionner comme signe sans renvoyer à un autre élément qui lui-même n'est pas simplement présent. Cet enchaînement fait que chaque "élément" – phonème ou graphème – se constitue à partir de la trace en lui des autres éléments de la chaîne ou du système. Cet enchaînement, ce tissu, est le *texte* qui ne se produit que dans la transformation d'un autre texte. Rien, ni dans les éléments ni dans le système, n'est nulle part ni jamais simplement présent ou absent. Il n'y a, de part en part, que des différences et des traces de traces. Le gramme est alors le concept le plus général de la sémiologie – qui devient ainsi grammatologie – et il convient non seulement au champ de l'écriture au sens étroit et classique mais à celui de la linguistique. L'avantage de ce concept – pourvu qu'il soit entouré d'un certain contexte interprétatif car, non plus qu'aucun autre élément conceptuel, il ne signifie et ne se suffit à lui seul –, c'est qu'il neutralise au principe la propension phonologiste du "signe" et l'*équilibre en fait* par la libération de tout le champ scientifique de la "substance graphique" (histoire et système des écritures au-delà de l'aire occidentale) dont l'intérêt n'est pas moindre et qu'on a laissé jusqu'ici dans l'ombre ou dans l'indignité.

Le gramme comme différence, c'est alors une structure et un mouvement qui ne se laissent plus penser à partir de l'opposition présence/absence. La différence, c'est le jeu systématique des différences, des traces de différences, de l'*espacement* par lequel les éléments se rapportent les uns aux autres. » *Ibid.* p. 37 – 38.

³⁴² « [...] la théorie phonétique de Platon découle de sa théorie du sens, [...] elle est d'abord sémantique [...] » Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu – une initiation à la linguistique*, « Deuxième partie : Le langage dans l'histoire ; La Grèce logique », éditions du Seuil, 1981, p. 105 – 118 ; p. 112.

L'écriture mallarméenne, pour Derrida et Kristeva, s'éloigne de la conception platonicienne dans laquelle elle n'avait qu'une fonction seconde à l'égard de l'idée et du logos. S'inspirant, en grande partie de la synonymique

langage. Le *logos* prend forme dans une étroite connexion avec l'idée. Il en est l'imitation. L'écriture, quant à elle, est l'imitation de ce *logos*. Elle est donc deux fois plus éloignée de l'idée que ne l'est le *logos* vivant – la parole. Aristote poursuit la théorisation de l'idéalité d'un rapport entre le réel et le mot en mettant en lumière le rapport métaphysique entre l'essence d'une chose – et même son essentialité, c'est-à-dire ce qui fait qu'elle est ce qu'elle est – et le sens par lequel cette chose est désignée dans le langage. Tout système de détermination du sens, en tant que structure sémantique et représentationnelle, est fondé sur ce rapport entre le sens linguistique et l'essence. Il faut attendre la linguistique moderne pour pouvoir envisager une autonomie complète de la langue.

Pour rompre avec la métaphysique du *logos* en tant que détermination idéale du langage, Derrida soutient que l'écriture ne peut plus être pensée comme simple « supplément », position que défendait Rousseau³⁴³. Elle est la mise en place d'un jeu autoréflexif de différences virtuelles qui écarte tout rapport d'adéquation et de détermination idéale entre un mot et une chose ; elle ruine toute tentative d'identification par le mot. Comme le souligne Kristeva³⁴⁴, les travaux de Derrida s'inscrivent dans la continuité des avancées de la linguistique moderne, dépassant les thèses de Saussure. Dans les années 1960 un changement épistémologique a commencé et il touche tous les domaines de la réflexion critique. S'inscrivant dans la mouvance de ce changement, Derrida affirme que l'écriture ne peut plus être pensée comme simple instrument secondaire d'une parole première, comme « supplément » d'une vérité originaire contenue dans la pensée (*logos*). Elle doit être pensée comme « matrice productrice » indépendante de la corrélation métaphysique traditionnelle entre le *logos* et la *phonè* : la pensée/le discours et le son, soit le sujet constituant et le langage. Chez Kristeva, cette sortie de l'emprise du *logos* passe par un renversement du sujet

de Prodicos, le Socrate de Platon fonde le langage sur un rapport d'adéquation avec le réel. Le dialogue et la dialectique, en tant que forme et méthode philosophique du discours, seront fondés sur le sens et la signification pour rendre compte du rapport existant entre le langage et le réel. Le langage occupe alors une fonction symbolique ; il est second par rapport à l'intermédiaire de l'Idée qui entérine la séparation du réel et du symbole.

³⁴³ « Tout se passe comme si le concept occidental de langage (en ce qui, par-delà sa plurivocité et par-delà l'opposition étroite et problématique de la parole et de la langue, le lie *en général* à la production phonématique ou glossématique, à la langue, à la voix, à l'ouïe, au son, et au souffle, à la parole) se révélait aujourd'hui comme la guise ou le déguisement d'une écriture première : plus fondamentale que celle qui, avant cette conversion, passait pour le simple "supplément à la parole" (Rousseau). Ou bien l'écriture n'a jamais été un simple "supplément", ou bien il est urgent de construire une nouvelle logique du "supplément" [...] » Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, *Op.cit.* p. 16 – 17.

³⁴⁴ Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu – une initiation à la linguistique*, *Op.cit.* « Première partie : Introduction à la linguistique ; 2. Le signe linguistique », p. 23.

constituant. Ce, à travers une forme d'expression dialectique inconsciente, moyen par lequel la subjectivité active « je » laisse la place à la subjectivité effacée du personnage « il ». Le sujet se perd dans une pluralité de modalités d'énonciation. C'est ce que Kristeva appelle une « fluctuation du sujet de l'énonciation »³⁴⁵, propre à la fiction poétique où la pulsion fait irruption pour ruiner le domaine symbolique. Kristeva postule une rupture historique de la « logométrie »³⁴⁶ et du système sémantico-idéal dans la langue poétique de l'avant-garde. Selon elle, l'avant-garde française, dont Mallarmé fait partie, s'emploierait à opérer une rupture de la logométrie en recourant au « rythme allitératif » qui tend à occulter la fonction sémantique de la langue par le biais de ses propriétés matérielles sonores : mélodie et musicalité. La « crise » qu'évoque Mallarmé dans « Crise de vers », dit Kristeva, désigne l'abandon des conventions métriques et prosodiques qui tendaient à plier la langue vers la constitution de l'unicité d'un sens transcendant. La langue poétique, à partir de l'avant-garde, se construit dans un procès signifiant, en recourant à ses particularités matérielles³⁴⁷. Le nouveau sens introduit au sein du langage et de l'écriture est un sens qui se dégage d'un jeu sonore, de « différentielles phoniques et signifiantes »³⁴⁸. Le langage est ainsi réduit à une dimension seulement matérielle chez Kristeva. Le sujet apparaît comme produit de cette pure matérialité. Abandonnant les contraintes métriques si déterminantes dans le fonctionnement symbolique de la langue, l'avant-garde mettrait en place de nouvelles contraintes rythmiques qui font ressortir, cette fois, des différences sémiotiques et sonores que Kristeva désigne comme inconscientes. Différences qui ne sont pas déterminées par un sens transcendant conceptualisable ou idéal ; elles ne fonctionnent pas en dégageant un sens ou une signification déterminés qui les dépasseraient. C'est, au contraire, à partir d'elles qu'un nouveau réseau de sens indéterminé se construit³⁴⁹. Et cette construction, c'est précisément le procès de la signifiante, qui représente une dialectique entre le *sémiotique* et le *symbolique*, entre le procès pulsionnel inconscient et la conscience déterminante et instauratrice d'une signification. Ce

³⁴⁵ Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, *Op.cit.* « Le dispositif sémiotique du texte ; Instances du discours et altération du sujet », p. 316.

³⁴⁶ « Contrainte rythmique et contrainte syntaxique », dans *Ibid.* p. 210-220.

³⁴⁷ « [...] la crise dont il s'agit [crise de vers] se résume en la suppression des conventions métriques ou prosodiques. », *Ibid.* p. 212.

³⁴⁸ *Ibid.* p. 213.

³⁴⁹ « [...] les contraintes rythmiques interviennent pour refaire une identité de sens (et de sujet) fictive, fictionnelle, en procès. » *Ibidem.*

procès, tel qu'il est présenté dans les thèses de Kristeva, précède l'apparition du sujet, il le conditionne. Ainsi, ce n'est pas le langage qui découle d'un sujet, ou d'un ego transcendantal. C'est l'inverse. En ayant recours à la psychanalyse, Kristeva parvient à montrer le caractère antérieur du procès pulsionnel dans la constitution du sujet. Ce faisant, elle définit la langue comme un conditionnement pulsionnel et inconscient du symbolique et du conscient.

La position de Kristeva pose problème, dans la mesure où elle annihile la dimension virtuelle des potentialités représentationnelles dans le langage poétique mallarméen. Celui-ci ne devient plus qu'un phénomène acoustique. Le rythme mallarméen est, d'ailleurs, réduit à une pure matérialité acoustique. Or, la syntaxe n'est pas abolie chez Mallarmé. Nous verrons, un peu plus loin, comment l'organisation syntaxique est présente pour être parasitée par le blanc dans *Un Coup de dés*³⁵⁰. La métrique et la prosodie ne sont pas annulées non plus. Elles servent d'appui et de matière première pour le travail d'un nouveau vers. L'ancien vers et la prosodie ne sont pas rejetés, mais utilisés pour être démantelés³⁵¹. Elles sont déjouées par un langage poétique qui s'en émancipe³⁵², et qui allie à la fois matérialité et virtualité. L'ancien alexandrin régulier est neutralisé et rendu indifférencié chez Mallarmé : « Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous

³⁵⁰ Cf. « 2.3.2. Un coup de dés », p. 280-308.

³⁵¹ « Tout ce qui formait le soubassement de l'ancienne pratique prosodique tend à se rompre, et avec le rythme classique c'est l'espérance ou la piété du poète qui se trouve menacée. Mallarmé s'éprouve donc malade, atteint dans l'organe même de la parole, et il commence d'envisager une manière de cure. Il s'agira de restaurer les conditions de possibilité de la poésie, quand le poète ne peut plus que "chanter en désespéré" : préserver le chant malgré l'impiété, malgré l'obligation, désormais, de renoncer au rêve d'une élévation de l'âme vers le ciel. » Sylvie Thorel-Cailleteau, *Mallarmé la grammaire et le grimoire*, éditions Droz, 2005, p. 48.

Nous retrouvons encore l'idée d'une sauvegarde et d'une retrempe de l'alexandrin chez Brigitte Buffard-Moret : « Mallarmé, comme Hugo, comme Banville, critique la "cadence nationale" de l'alexandrin régulier, "dont l'emploi, ainsi que du drapeau, doit demeurer exceptionnel". Mais, comme l'indique la fin de sa phrase, il ne doit pas être totalement banni, mais réservé à des moments-clés du poème [...] A côté de cet alexandrin traditionnel, Mallarmé conçoit un autre type d'alexandrin "solennel" auquel il fait allusion plusieurs fois. » Brigitte Buffard-Moret, « Le vers de Mallarmé, un instrument au service du sens » dans *L'Information Grammaticale*, N. 81, 1999, p. 45-49 ; p. 46.

³⁵² « Mallarmé a "creusé le vers", repensant de fond en comble le rapport entre mot, vers et phrase, sans mettre en question pour autant le cadre métrique hérité de la tradition, et dont il fait dès le premier *Parnasse contemporain* un usage riche et audacieux [...] Dans les vers de Coppée en revanche, les mots "vivent un peu trop de leur propre vie comme les pierreries d'une mosaïque de joyaux". La conception qui se formule ici est déjà celle du vers comme "mot total". Elle prend appui sur la structure du vers métrique ; mais elle pourra conduire à s'en émanciper. » Michel Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé Un recommencement de la poésie*, « Chronique du témoin », éditions Belin, Paris, 2005, p. 39-40.

rythmes. »³⁵³ La disparition élocutoire se fait à l'intérieur du nouvel alexandrin rendu neutre par son indifférenciation.

Les années 1960 sont marquées par les débuts de l'ère de la cybernétique – champ matriciel sémiotique saturé qui résonne avec l'archi-écriture³⁵⁴. La cybernétique est une structure sémiotique où il n'est plus question de sens transcendant, de vérité de l'être originaire, mais de superstructures sémiotiques, de traces se superposant les unes aux autres. En traitant de la cybernétique en tant que structure sémiotique, ou écriture disséminée, ainsi qu'elle est définie dans *Hors Livre*³⁵⁵, Derrida inscrit sa réflexion dans l'ère socioculturelle de son temps. Les positions de Derrida ne peuvent manquer de résonner avec le coup de dés avant-gardiste de Mallarmé. Ainsi, la question de l'« ici » qui résonne avec la question du « lieu » dans le poème mallarméen : du « lieu », mais aussi de l'« avoir-lieu », c'est-à-dire de l'idéalité impossible de la constitution du lieu, dans le langage, de l'impossibilité de toute fondation par la pensée. Tout ce qui *est*, a toujours *déjà eu lieu*. Derrida s'inspire de la pratique mallarméenne de l'écriture pour avancer l'impossibilité d'un lieu déterminé par la pensée. Le lieu dans le *Coup de dés* peut être compris comme présence matérielle échappant à toute détermination représentationnelle, comme récurrence ou répétition de ce qui *a toujours déjà été* mais irréductible à une unité idéale.

³⁵³ Stéphane Mallarmé, « Réponses à des enquêtes sur l'évolution littéraire » dans *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 403.

³⁵⁴ « [...], tout le champ couvert par le *programme* cybernétique sera champ d'écriture. A supposer que la théorie de la cybernétique puisse déloger en elle tous les concepts métaphysiques – et jusqu'à ceux d'âme, de vie, de valeur, de choix, de mémoire – qui servaient naguère à opposer la machine à l'homme, elle devra conserver, jusqu'à ce que son appartenance historico-métaphysique se dénonce aussi, la notion d'écriture, de trace, de gramme ou de graphème. Avant même d'être déterminé comme humain (avec tous les caractères distinctifs qu'on a toujours attribués à l'homme et tout le système de significations qu'ils impliquent) ou comme an-humain, le *gramme* – ou le *graphème* – nommerait ainsi l'élément. Élément sans simplicité. Élément, qu'on l'entende comme le milieu ou l'atome irréductible, de l'archi-synthèse en général, de ce qu'on devrait s'interdire de définir à l'intérieur du système d'oppositions de la métaphysique, de ce que par conséquent on ne devrait même pas appeler l'*expérience* en général, voire l'origine du *sens* en général. » Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, p. 19 – 20.

³⁵⁵ « [...] l'écriture ne tient en aucun de ces temps (présent, passé ou futur en tant que présents modifiés) ; non seulement parce qu'elle se limiterait à des effets discursifs de vouloir-dire mais parce qu'elle annulerait, à en dégager un seul noyau thématique ou une seule thèse directrice, le déplacement textuel qui s'engage "ici". (Ici ? où ? La question de l'ici se trouve explicitement mise en scène dans la dissémination.) Si l'on était en effet justifié à le faire, il faudrait, dès maintenant, avancer que l'une des thèses – [...] inscrites dans la dissémination, c'est justement l'impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème. [...] la résistance – nous dirons la *restance* – d'une écriture qui ne s'y fait pas plus qu'elle ne se laisse faire. », « Hors Livre » dans Jacques Derrida, *La Dissémination*, Editions du Seuil, 1972, p. 14.

La déconstruction derridienne se veut rupture de la métaphysique. La « rationalité » pose problème. Tout ce qui est englobé dans ce concept s'estompe. La linguistique, elle-même, repose sur cette chaîne métaphysique qui fait remonter du plus dérivé – l'écriture – au plus originaire – la forme idéelle, l'eidos platonicien. Une forme accessible à l'âme ou à la psyché. Le *logos* est le pont qui assure la liaison entre l'âme et l'eidos. Ce *logos* est profondément lié à la *voix* en tant qu'émettrice d'une *phonè* – un son soumis à un sens idéal accessible à l'âme. La voix est le premier appareil par lequel l'homme fait signe vers l'*eidos* – le principe idéal de l'être. La voix est le souffle du signe premier de l'idéalité de l'être. Comme la dialectique métaphysique platonicienne établit un mouvement d'élévation vers un niveau supérieur à partir d'un niveau inférieur, le *dépassement* d'une dichotomie contradictoire, il s'agit d'identifier une progression entre ces deux niveaux, une hiérarchie d'ordre phono-logocentrique qui postule que l'écriture ne peut que découler du premier signe qu'est la *voix*. Derrida fait remarquer qu'au sujet de la primauté de la *phonè* sur le *graphein*, les thèses n'évoluent pas vraiment, déjà entre Platon et Aristote³⁵⁶ et, par la suite, à travers le moyen âge et le siècle classique.

La rupture que Derrida veut opérer se situe, dans un premier temps, au niveau de l'histoire de la métaphysique. Histoire qu'il récuse en montrant l'arbitraire du parti-pris pour la *phonè* et pour le *logos*. Il veut renverser cette tendance. Il s'agit alors de partir de cette soi-disant nature « dérivée » qu'est l'écriture, non pas pour remonter à une origine chronologiquement antérieure et qualitativement supérieure, mais pour rester dans le dérivé lui-même. L'écriture ne doit plus renvoyer qu'à elle-même, et non pas à un système de sens externe. Le projet de Derrida, dans son approche littéraire et philosophique, repose sur l'abandon de tout concept métaphysique d'origine, de présence et d'antériorité de l'être, d'idéalité et du sens premier.

³⁵⁶ « Si, pour Aristote, par exemple, « les sons émis par la voix (τὰ ἐν τῇ φωνῇ) sont les symboles des états de l'âme (πατέματα τῶν ψυχῶν) et les mots écrits les symboles des mots émis par la voix. » (*De l'interprétation* 1, 16 a 3), c'est que la voix, productrice des *premiers symboles*, a un rapport de proximité essentielle et immédiate avec l'âme. Productrice du premier signifiant, elle n'est pas un simple signifiant parmi d'autres. Elle signifie l'« état d'âme » qui lui-même reflète ou réfléchit les choses par ressemblance naturelle. Entre l'être et l'âme, les choses et les affections, il y aurait un rapport de traduction ou de signification naturelle ; entre l'âme et le *logos*, un rapport de symbolisation conventionnelle. Et la *première* convention, celle qui se rapporterait immédiatement à l'ordre de la signification naturelle et universelle, se produirait comme langage parlé. Le langage écrit fixerait des conventions liant entre elles d'autres conventions. » Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, *Op.cit.* p. 21 – 22.

L'ennui, c'est qu'en allant dans ce sens, en empêchant quelque lien entre l'être et le langage poétique mallarméen, Derrida fait de ce dernier une pure abstraction formelle. Il en devient, semble-t-il difficile de rendre compte d'une disparition effective de la subjectivité constituante du poète et d'une réelle autonomie de l'écriture. Car, si cette forme abstraite qu'est l'écriture n'est pas rendue possible par un réalisme empirique de l'être, ni par l'idée transcendante, alors nous retombons dans l'éventualité de l'intervention d'un sujet pour expliquer la virtualité de l'écriture. La subjectivité constituante ne peut pas être simplement suspendue à travers l'écriture abstraite³⁵⁷.

1.4.9. Le ptyx mallarméen : entre « pli » et « hymen »

A travers la virtualité autonome de l'écriture, Derrida justifie la perte du sens comme détermination idéelle du langage, et de tout lien avec l'être de manière générale. Le texte devient alors autoréflexif, clos sur lui-même. Les notions de pli et d'hymen, proviennent de la conception de l'autoréflexivité abstraite de l'écriture chez Derrida. Les deux deviennent des métaphores de l'autoréflexivité absolue du langage. Le « pli » est évocateur à la fois de l'enfermement et du redoublement du texte sur lui-même. Il rend compte de la clôture et du redoublement du texte dans la déconstruction derridienne. Comme les textes de Mallarmé déploient une infinité de possibilités de lecture, le « pli » donne lieu à un autre type de lecture. Une lecture qui convoque, à la fois, le littéraire et le philosophique. Ainsi, celle de Jean-Pierre Richard, dans laquelle le pli signifie une idéalisation par l'intériorisation de la poésie en la conscience subjective du poète. Le critique met pourtant le doigt sur ce que Derrida met en avant dans sa propre lecture : la poésie en tant que lieu vide et autoréflexif³⁵⁸.

³⁵⁷ Il faut trouver le moyen de la faire disparaître de manière effective et permanente. Ce moyen se présente dans l'intégration de l'indétermination de l'être sensible et empirique dans le langage. Nous verrons ce point plus en détail dans la seconde partie de cette étude, Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé ».

³⁵⁸ « Voici donc provisoirement éclairé un lieu nocturne : “décor de l'absence”, espace tout virtuel et tout mental, qui tire son existence d'une attente. » Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, éditions du Seuil, 1961, p. 169.

Mais ce lieu vide, chez Richard, n'est pas indépendant d'un autre mouvement, « intérieur », à savoir celui de la constitution d'une conscience réflexive, ce que nous ne retrouvons pas chez Derrida. Richard met en relation la dimension de la « chambre close » de la structure poétique mallarméenne avec la dimension psychologique du poète. Ce serait un point particulièrement illustré dans *Igitur*, le *Sonnet en Yx* et *Triptyque*. Le principe poétique mallarméen, en ce sens, trouverait son commencement dans une forme d'auto-intuition fichtéenne. Pour Richard, en effet, il y a un double mouvement dialectique dans la poésie mallarméenne. Le premier, datant d'avant 1866, consistait à s'ancrer dans une référence au monde extérieur – il constituait ce qu'on pourrait appeler une extériorisation référentielle, car il se résumait en une tension vers l'être matériel du dehors. Le deuxième mouvement, quant à lui, est un élan idéaliste consistant à appeler à l'introspection et à en faire le principe d'une création poétique : la poésie se retourne au-dedans, non pas d'elle-même, mais à l'aide d'une intimité psychologique qui constitue son principe expressif. Il y a même un troisième mouvement qui prend forme en la synthèse des deux premiers, à savoir la trouvaille d'un mode d'expression poétique qui puise son principe dans l'intimité psychologique, et qui vise une essence transcendante intériorisée. Ce troisième mouvement rejoint le principe suprême auquel aboutit l'idéalisme fichtéen et hégélien. La clôture de la poésie mallarméenne, selon Richard, ne se définit qu'en fonction d'une conscience qui s'auto-intuitionne, et qui finit par jouer le rôle de principe du langage et de l'être à travers l'expression poétique. Nous ne sommes pas du tout, dans le schéma que nous trouvons chez Richard, en face d'une ouverture autonome de la poésie mallarméenne à des possibilités infinies. Bien au contraire, la structure poétique est déterminée par le prisme d'une subjectivité réfléchie chez Richard.³⁵⁹

Richard rend compte de « la disparition du poète » chez Mallarmé par un procédé idéaliste et solipsiste : le moi se voit, non pas comme (objet) vu, mais comme (acte de) voir, et cette auto-intuition détermine l'être qu'il connaît et qu'il perçoit. C'est donc le moi en tant qu' « objet vu » qui disparaît chez Mallarmé, selon Richard, pour apparaître comme principe de l'activité et du processus de « voir » par la psyché, de « penser ». La disparition élocutoire est donc, en ce sens, l'exact reflet de l'idéalisme allemand. Pour Richard, la crise produit un événement décisif chez Mallarmé, dans la mesure où elle provoque la perte de l'illusion en un azur, et, par conséquent, un repli de la subjectivité du poète en son intimité et pour y retrouver

³⁵⁹ « Dans l'indéfini de la nuit l'esprit borne un espace ; il découpe un lieu fermé à l'intérieur duquel il cherche abri [...] A partir de 1866 Mallarmé, on l'a souvent remarqué, cesse de chercher inspiration dans les paysages extérieurs, pour enfermer ses créations dans une chambre close. » *Ibid.* p. 169.

une transcendance intériorisée³⁶⁰. C'est pourquoi « le pli » représente une forme essentielle, selon Richard, dans la poétique mallarméenne. Il est la marque de l'intériorité psychique du poète³⁶¹.

Si le pli assure une subjectivité constituante en poésie, le repli assure, quant à lui, une objectivité métaphysique de l'être. L'un est corrélatif de l'autre. L'objectivité se décline sous la fonction d'une réflexivité de la conscience subjective³⁶². Le pli se décline sous le mode d'une identification subjective par introspection. C'est la découverte de l'identité de « soi à soi » à travers la conscience subjective. Cette réflexivité domine la production poétique en tant que principe de création. Une production poétique qui, pour Richard, consiste en un dépassement abstrait de l'être matériel. L'identité de moi à moi détermine toute chose³⁶³. Le pli est le résultat d'un mouvement réflexif dans l'intériorité psychique pour Richard. Le pli est un outil d'amplification et d'intensification du pouvoir psychique constituant du moi³⁶⁴. Le pli apporte un équilibre dialectique entre le moi et ce qu'il conditionne par la pensée à travers la poésie. Si l'équilibre du pli est rompu, la clôture s'étire et « l'intimité se dissipe »³⁶⁵, « le sens

³⁶⁰ « [...] la saisie réflexive de lui-même demeure pour Mallarmé intimement liée à l'anéantissement du monde et à la mort de l'être azuréen. C'est sur fond de nuit et de néant qu'il se réfléchit et se possède [...] la disparition de l'être extérieur oblige l'élan personnel à se heurter imaginativement au négatif, à rebondir contre la viduité noire du monde, à revenir sur soi, et à réoccuper sa source. », *Ibid.* p. 176.

³⁶¹ « Une forme vitale incarne heureusement en elle l'instinct d'une réflexion pudique : c'est le *pli*. Réfléchir intellectuellement, c'est déjà se replier. On trouvera par exemple la solution d'un problème en "repliant sa pensée sur tout ce qui a été dit". », *Ibid.* p. 177.

³⁶² « Mais le repli protège aussi une dimension secrète de l'objet, il réserve un dedans de l'être. Le livre, ainsi, est pour Mallarmé "une superposition de pages comme un coffret, défendant contre le brutal espace une *délicatesse reployée* infinie et intime de l'être en soi-même." On ne saurait mieux dire la double fonction du repliement : créer d'abord une sécurité intérieure, provoquer ensuite en cet espace rassuré une mise en relation de soi à soi. », *Ibid.* p. 177 – 178.

³⁶³ « Le miroir est [...] une surface abyssale, mais close : à la fois écran et gouffre, il retourne vers moi la profondeur. [...] J'y poursuis [...] bien un être transcendant, mais cette transcendance ne joue plus désormais qu'en moi. », *Ibid.* p. 176.

³⁶⁴ « [...] les deux parois de l'objet replié possèdent une seule existence continue. Le pli constitue la charnière à partir de laquelle cette paroi unique pourra se diviser faussement et se rabattre, afin de coïncider pleinement avec elle-même. Chaque plan de l'objet replié épouse alors absolument le plan qui lui fait face, et qui en même temps le continue. Le pliage établit ainsi, d'une paroi à l'autre, un contact sans intermédiaire. Le moi non seulement s'y réfléchit lui-même, mais il s'y touche, s'y fond avec lui-même en une adhérence parfaite. Dans l'objet replié – livre, lit, aile d'oiseau, - l'espace intime s'annule en somme à force d'intimité : aucune distance n'y sépare plus, comme dans le miroir, le moi de son image ; la vie alternative du regard s'y arrête en un point immobile, ou plutôt s'y étale en une double surface palpitante. Chaque face du pli est à la fois un moi et un miroir du moi, un *même* différent qui adhère immédiatement au même, à lui-même. Dans l'intériorité intimisée le pliage de la conscience réalise donc les conditions d'une sorte d'auto-connaissance concrète et "sans chemin", d'une intuition à la fois médiate et immédiate de soi-même. », *Ibid.* p. 178

³⁶⁵ *Ibid.* p. 179.

s'envole »³⁶⁶ et l'écriture poétique est compromise. Car, pour Richard, comme pour Poulet, l'acte poétique n'est possible que dans une perspective cartésienne³⁶⁷. Le livre en tant que projet final dépend de l'intimité psychologique pour ne pas se perdre dans la vulgarité de l'universel reportage. La « conscience de soi » joue, pour Richard comme pour Poulet, un rôle central dans l'activité poétique. Chez le premier, il y a une opposition entre être du dehors et conscience du dedans, dont la solution dialectique réside dans la synthèse idéaliste de la pensée³⁶⁸. La pensée du sujet qui procède à partir du *cogito* postule, dans son langage poétique, qu'il y a bien quelque chose au lieu de rien, mais c'est par la pensée que l'être est envisagé. La suprématie de la pensée dans la lecture de Richard est telle que ce dernier va jusqu'à envisager, chez Mallarmé, une négation de l'être à partir d'un approfondissement de la conscience subjective³⁶⁹.

Le pli, contrairement à ce qu'il représente dans les thèses de Deleuze et de Derrida, représente pour Richard le repli de la conscience sur elle-même en vue de poser une base fondatrice de l'écriture et de l'être qu'elle recèle, qu'elle détermine et qu'elle conditionne. Donc, tout néant et toute négation de l'être est à comprendre comme procédant de

³⁶⁶ *Ibidem.*

³⁶⁷ « Si tout est mort autour de moi, si je dois douter de tout, une seule chose échappera toujours à ce doute, et c'est l'existence de la pensée qui me permet de me retourner ainsi vers moi et de poser le monde entier comme douteux. En quelques paragraphes admirables, Georges Poulet a montré l'origine cartésienne de ce retournement : dans le même mouvement qui la fait renoncer au monde, la pensée se découvre alors maîtresse d'elle-même et reine imaginaire de ce monde. », *Ibid.* p. 181.

³⁶⁸ « L'opposition de ces deux êtres, l'être ancien du dehors, et le nouvel être intime du dedans, se dramatise donc, comme il est fréquent chez Mallarmé, en une antithèse lumineuse. L'être de la conscience, c'est la Terre, "astre" qui s'éclaire soudain au centre de notre monde ; l'être extérieur aboli ce sont les étoiles qui pâlisent dans le lointain du ciel. La flamme intérieure, mystérieusement allumée par le mouvement réflexif de l'aile repliée, fait donc reculer de son éclat l'épaisseur vide de la nuit. Espace et temps sont peuplés peu à peu par l'expansion d'une pensée toute lumineuse et toute humaine. Le néant se trouve sinon vaincu, du moins "fixé" et refoulé. », *Ibid.* p. 182.

³⁶⁹ « Si l'espace est dit pareil à soi, c'est qu'à la différence de la pensée il est incapable de produire en lui la plus petite altération d'existence. La conscience en effet se modifie radicalement, devient autre en se réfléchissant sur soi, elle se métamorphose en elle-même en passant par son propre centre ; mais ni organiquement, ni dialectiquement, "qu'il s'accroisse ou se nie", l'espace du dehors ne peut transformer quoi que ce soit, ni produire en lui-même le moindre changement. La *monotonie*, ancien attribut de l'être, sert dès lors à qualifier la neutralité de la matière, elle devient pour Mallarmé l'*ennui*. Et la conscience peut alors refuser cet ennui, le récuser, ou même le *nier*, comme le fera plus tard le cygne. Mais elle peut aussi le réutiliser de façon positive : s'en servir par exemple pour découvrir en dehors d'elle cette preuve seconde de soi qu'elle recherche. De ces feux "vils", désacralisés, elle fait les miroirs de son triomphe. Et cette gloire enfin vérifiée, assurée d'elle-même, peut alors éclater dans les trois substantifs terminaux du poème : *astre, fête, génie*. La *fête*, c'est toujours chez Mallarmé le moment où s'allume une flamme, spirituelle ou amoureuse, où se célèbre donc un avènement d'être. L'*astre*, c'est le champ cosmique de la fête. Le *génie*, c'est la mystérieuse puissance intérieure qui s'allumant au plus perdu de notre solitude, parvient à la peupler, à l'animer, à lui conférer un centre et un sens. » *Ibid.* p. 182 – 183.

l'approfondissement, de l'amplification de la pensée et de la conscience subjective. C'est dans ce sens que Richard interprète l'*Elbehnon d'Igitur* : *I'll be none*. Le sujet perd de sa matière seulement pour gagner en profondeur réflexive³⁷⁰. La matière laisse place à l'idéalité, l'être matériel est supplanté par l'être idéal.

³⁷⁰ Certaines analyses de Richard, au sujet du vide réflexif [Cf. *Ibid.* p. 188 – 189] relèvent avec justesse la présence récurrente de certaines matières : la glace et le diamant, par exemple. Tous deux sont des médiums de réflexion vides. Il s'agit de réflexions par diffraction. C'est-à-dire que la glace et le diamant dévient tous deux une source de sa trajectoire linéaire et initiale, pouvant ainsi symboliser la poésie mallarméenne en tant qu'ils procèdent à une forme de dissémination de la lumière et agissent en tant que miroirs déformants donnant lieu à une réflexivité contingente. De même, la poésie mallarméenne n'est pas centralisée sur un système de sens unifié. Richard fait ressortir, d'ailleurs, le lien entre la caractéristique réflexive du diamant et l'« initiative au mot » mallarméenne : retrouver « le pur pouvoir de recommencement » du langage. Le voir comme indépendant à toute prédétermination, et comme producteur d'une multitude de possibilités infinies, divergentes les unes des autres, mais cohabitant dans un même milieu : le texte. De ce point de vue, nous pourrions associer le pli mallarméen aux rayons déviés en sortant du diamant et de la glace. Nous obtiendrions une tout autre version du pli que celle que nous propose Richard. Il serait alors une façon de produire, dans le langage, une réflexivité déviée et disséminée, dépassant toute unification systémique et toute réduction à une unilatéralité représentationnelle, mais produisant néanmoins un réseau articulé où les possibilités – les divers rayons divergents – coexistent. A la notion de réflexivité indéterminée vient se greffer celle d'interrelation. La métaphore du diamant épouse alors celle de la toile arachnéenne, pour produire l'image d'un réseau de relations se tissant entre les possibilités en mouvement dans le langage poétique. Ces relations ne sont déterminées par aucune « intimité », contrairement à ce que prétendent Richard et Poulet. Si c'était le cas, il n'y aurait, pour Mallarmé, qu'un unique sens déterminant dans le langage. Et ce dernier ne ferait qu'indiquer la piste à suivre pour le déceler. Or, le langage poétique se produit par le tissage interrelationnel de possibilités divergentes, qui sont introduites par la fiction. C'est par l'intermédiaire d'une flexibilité fictionnelle que le poète, à travers le néologisme, trouve le moyen d'inventer de nouveaux mots, non pas pour célébrer son pouvoir démiurgique, mais pour occasionner de nouvelles possibilités de langage et pour en revendiquer l'autonomie vis-à-vis du poète en tant que sujet constituant. La fiction dénote l'absence de la fonction référentielle et sémantique dans le langage et suggère sa dimension autoréflexive et indéterminée. Ce phénomène d'invention intervient, le plus souvent, dans l'exercice critique, chez Mallarmé. Ce qui donne lieu à des mots tels que « élocutoire », ou encore « immémorialité ». Tout cela concourt à dire que la critique n'a pas pour fonction, chez Mallarmé, de dégager un sens, ou une référence, unique, ou de « dévoiler » une vérité. Au contraire, elle a pour tâche de redoubler, de réfléchir la fiction poétique. C'est le moyen par lequel la poésie retourne à elle-même – la réception qui fait acte d'une lecture, mais aussi d'un processus poétique d'invention. Phénomène de redoublement poétique que suit l'interrelation des possibilités dans le langage, auquel répond « le pli » deleuzien et derridien et qui renvoie à un mouvement indéterminé et autonome, pour autant qu'il est détaché de l'ego et du moi. Chez Richard, en revanche, l'interrelation « organise circulairement l'intimité » du poète [Cf. *Ibid.* p. 190]. C'est donc un principe organisateur, mais c'est aussi, par la même circularité solipsiste, une organisation qui se fait à partir de l'introspection du moi. La pensée intime est l'ultime pli, pour Richard, qui soit au départ et à l'arrivée de la réflexivité déterminant l'organisation interrelationnelle qui permettra la création poétique. Le moi du poète ne disparaît pas ici. Comme chez Hegel, il est question de négativité, ce par quoi la disparition du sujet constituant devient objet idéal saisissable et l'intimité regagne en transcendance idéaliste :

« Ce qu'en effet je vise au fond de mon miroir, ce n'est plus moi, mais "l'Ombre" négative de moi, c'est mon mirage, ou mon absence [...] Chaque fois qu'un miroir me renvoie un reflet de moi-même, je résorbe et je détruis ma propre image négative. Niant ma négation, je me récupère en somme moi-même à l'étage de la synthèse. Mais cette synthèse se brise bientôt en de nouveaux reflets, qu'il me faut encore poursuivre, puis détruire. Le regard qui me relie à mon miroir fait ainsi sans arrêt circuler entre lui et moi comme un courant alternatif de négativité. », *Ibid.* p. 191 – 192.

Ces thèses sont, par ailleurs, anthropocentriques :

« Le monde s'apprivoise, s'intimise, il s'imprègne physiquement d'humanité. », *Ibid.* p. 288.

Le pli derridien³⁷¹, quant à lui, est un jeu de miroirs, et surtout la perte de la conscience subjective. Pour Deleuze également, le pli rend compte des différenciations et des répétitions qui relèguent le sujet à une fonction dérisoire de sujet passif. Pour Deleuze et Derrida, le pli opère un dédoublement tout en évoquant une sorte de scission différentielle et une disparition de la subjectivité constituante, une sortie de toute intimité psychique et une aliénation du *cogito*. Le milieu où il opère, c'est le texte. La différence remplace toute notion

« La disparition du poète » n'évoque, pour Richard, qu'une « mort spirituelle » métaphorique. En vérité, cette mort est une renaissance par laquelle la conscience parvient à se réfléchir et à constituer ensuite le poème à partir de cette auto-intuition. Richard identifie l'esthétique de la génialité romantique chez Mallarmé. L'intimité est comme un brillant joyau dont le rayonnement s'extériorise, dans un élan créateur, à l'extérieur, l'imprégnant de son énergie et de sa forme. C'est par anthropocentrisme que Richard et Poulet voient le cogito ou l'intimité mallarméens comme un principe de dévoilement de la vérité essentielle. Et ce dévoilement peut se manifester de plusieurs manières, à travers plusieurs objets et phénomènes lumineux. L'un de ceux-là, pour Richard, est le rayonnement aurifère. Au sujet de l'or chez Mallarmé, Richard identifiera la même ambiguïté que celle dans laquelle l'existence du poète est plongée : à la fois une puissance rare et une banalité quotidienne et matérielle :

« Mais, de tous les phénomènes en qui cette splendeur éclate, il en est un qui fascine tout spécialement Mallarmé, en raison de sa puissance et de son ambiguïté : c'est l'or. Car voici une matière à la fois originelle dans sa substance, et universelle dans son usage. Nous rêvons l'éclat aurifère comme l'immédiat dévoilement d'un être ; la luisance de l'or prolonge, épanouit heureusement en elle la " gerbe juste initiale " dont Mallarmé se plaît à retrouver désormais l'élan en tout objet de rêverie. », *Ibid.* p. 288 – 289.

³⁷¹ Le pli, l'hymen mallarméen, ou encore la copie textuelle deviennent des figures de symétrie duplicative qui produisent des copies différenciées. Les notions de duplicité, au sens où la fiction est un mensonge, et de dédoublement, en tant que renvoi des copies les unes aux autres, sont formalisées par Derrida dans « La double séance » [Jacques Derrida, *La dissémination*, *Op.cit.* p. 215 – 347], où un autre texte, *Mimique* de Mallarmé, vient se greffer à l'essai sur la pharmacie de Platon, centré sur la notion de *pharmakon*, pour s'y confondre. Dédoublement et détournement de la *mimesis* par la figure du pli, qui marque l'éloignement à l'égard de toute quête métaphysique de la vérité essentielle qu'est la question de l'identité :

« La double séance [...] dont je n'aurai jamais le front ou l'aplomb de dire qu'elle est réservée à la question *qu'est-ce que la littérature*, cette question devant désormais être reçue comme une citation déjà où se laisserait solliciter la place du *qu'est-ce que*, tout autant que l'autorité présumée par laquelle on soumet quoi que ce soit, singulièrement la littérature, à la forme de son inquisition, cette double séance dont je n'aurai jamais l'innocence militante d'annoncer qu'elle est concernée par la question *qu'est-ce que la littérature*, trouvera son coin ENTRE la littérature et la vérité, entre la littérature et ce qu'il faut répondre à la question *qu'est-ce que ?* »

Cette double séance aura elle-même été prise en coin, dans le milieu ou le suspens des deux parties d'un texte, dont l'une seulement est visible, lisible pour avoir du moins été publiée, et dont le tout est enté dans des *Nombres* avec lesquels il faudra compter. Aux yeux de certains, la référence à ce texte à demi-absent sera évidente. Il va de soi en tout cas que la séance et le texte ne sont ni absolument autres ni simplement inséparables.

Le lieu d'intérêt, ce coin entre littérature et vérité, formera donc un certain angle. Il aura la figure d'un repliement, de l'angle assuré par un pli. », *Ibid.* p. 219.

Il s'agit, pour Derrida, d'un déplacement opéré au sein du langage lui-même. Déplacement qui a déjà été marqué par le choix tourné vers l'écriture en tant que forme linguistique plutôt que la langue orale dont le modèle historico-métaphysique est le logos. La littérature écrite est un terrain privilégié incontestable pour désigner un champ où le langage se départit de conventions usuelles et peut jouir d'une liberté infinie pour inventer de nouvelles possibilités poétiques.

d'origine, et le mouvement de production en art³⁷² donne lieu à plusieurs possibilités différentes. Le remplacement de l'identité originaire par la différence virtuelle active, chez Derrida, la notion d'autoréflexivité. L'idée d'un modèle originaire est dissipée. Elle ne peut plus servir d'instrument conceptuel à un *cogito*. La notion d'autoréflexivité du texte apparaît dans ce que Derrida appelle la « pensée du texte ». C'est ce qui l'intéresse chez Mallarmé, une pensée impersonnelle, non-soumise au titre, qui place la signification à l'intérieur de l'espace textuel lui-même. Ainsi, même le blanc signifie quelque chose dans l'écriture de Mallarmé, parce qu'il fait partie de la pensée du texte. La pensée est ainsi intégrée au texte lui-même. L'abstraction de l'écriture est produite par cette pensée impersonnelle et autonome du texte, qui est inaccessible à la pensée personnelle d'un sujet constituant. La pensée du texte est perdue, enfermée dans l'espace du texte. L'*Idée* mallarméenne ne peut donc être ni platonicienne, ni romantique. Elle est inaccessible à la pensée d'un sujet constituant. Ceci explique la thèse derridienne d'une virginité autoréflexive dans l'écriture mallarméenne. La virginité renvoie à une absence d'ensemencement et à une impossibilité de constituer un sens en tant que système déterminé par un sujet cognitif. Ainsi, l'intitulation mallarméenne d'un texte consiste à opérer une libération du langage, en conférant à celui-ci une autonomie radicale, et en suspendant toute détermination sémantique qui lui est nécessairement externe³⁷³. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la lecture derridienne du pli

³⁷² Que nous appellerons le mouvement de poécité dans la seconde partie de cette étude, Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé ».

³⁷³ « Ce qui résiste à l'autorité et à la présomption du titre, à l'aplomb de l'en-tête, ce n'est pas seulement le cul-de-lampe invisible qui, à l'autre extrémité, et suivant sa définition en termes d'imprimerie, "sert à remplir un blanc de page". Ce qui ruine la "*pieuse majuscule*" du titre et travaille à la décollation du texte, c'est l'intervention réglée du blanc, la mesure et l'ordre de la dissémination, la loi de l'espacement, le *rutmos* (cadence et caractère d'écriture), la "*ponctuation qui disposée sur papier blanc, déjà s'y signifie*". Le retour immanquable, la période régulière du blanc dans le texte ("*indéfectiblement le blanc revient...*") se re-marque dans la "*virginité*", la "*candeur*" et les "*preuves nuptiales de l'Idée*". Par ces mots, et la blancheur d'un certain voile interposé ou déchiré, nous avons déjà été introduits, doucement, dans un certain angle auquel nous sommes intéressés.

Suspendre le titre, il le faut donc, compte tenu de ce que le titre domine.

Mais la fonction du titre n'est pas seulement de hiérarchie. Le titre à suspendre est aussi, par sa place, suspendu, en suspens ou en suspension. Au-dessus d'un texte dont il attend et reçoit tout – ou rien. Entre autres rôles, cette suspension se tient donc au lieu où Mallarmé a disposé le *lustre*, les innombrables lustres, sur la scène de ses textes.

L'intitulé n'assigne donc pas la capitale d'une écriture, il en assure le suspens ; et le contour, la bordure, le cadrage. Il donne un premier pli et dessine autour du texte une sorte de blancheur matricielle. D'où non seulement l'extrême minutie apportée au choix des titres (nous en aurons quelques exemples) mais aussi quant à la décollation, le "renversement sémantique" dont nous déterminerons la loi d'indécision. » Jacques Derrida, *La dissémination*, *Op.cit.* p. 221 – 222.

mallarméen : en tant que fonction suspensive de toute détermination sémantique³⁷⁴, et libération de la langue. Derrida perçoit la libération de la langue par la poésie chez Mallarmé comme sortie du logocentrisme, évacuation de la subjectivité et, surtout, autonomisation théâtrale de la langue, c'est-à-dire acquisition de l'espace dans son intégralité. Espace qui incluait, auparavant, l'intériorité de la conscience subjective. L'écriture, la *Mimique* poétique de Mallarmé, dit Derrida, est la perte de l'intériorité psychologique de l'*ego*, ce qui précipite la disparition³⁷⁵ de ce dernier. L'écriture mallarméenne, dit Derrida, est à la fois la marque d'une dislocation et d'un redoublement. Double marque qui suggère le pli abstrait. Le pli derridien de Mallarmé perd le *logos*, mais aussi toute forme d'ontologie. Il nous introduit dans un espace de pure abstraction formelle. Un espace où ont lieu des répétitions et des jeux de miroir interne au langage. Le pli fait perdre le fil de l'origine, qu'il remplace par des copies virtuelles différenciées³⁷⁶. C'est pourquoi l'écriture mallarméenne n'a plus aucun lien, chez Derrida, avec quelque présence matérielle. Elle se répète indéfiniment tout en se différenciant, suggérant de nouvelles différences virtuelles à l'infini.

La pensée de la différence propose autre chose chez Deleuze. La différence, ou l'hétérogène, s'inscrit dans un mouvement d'intégration avec le dehors matériel sensible. La répétition de la différence est, en tant que sortie d'une norme³⁷⁷ figée, un champ empirique où un pluralisme virtuel combine avec un pluralisme matériel. Un pluralisme qu'aucune

³⁷⁴ Cette suspension est précisément ce qui semble se produire dans le langage poétique de Mallarmé, mais elle concerne toute la représentation : pas seulement le sens, mais aussi la référence, et elle ne les annule pas, elle invente de nouvelles possibilités de représentation. Nous verrons cela de plus près dans la seconde partie de cette étude, Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé ».

La distinction mallarméenne entre l'universel reportage, où la langue n'invente plus rien, et la langue poétique qui, elle, est toujours en mouvement, en innovation, est à comprendre en fonction de cette dynamique des nouvelles possibilités de représentation.

³⁷⁵ « L'opération mimée ne résume pas le dehors dans le dedans, elle n'installe pas la scène dans la clôture d'un réduit mental, elle ne réduit pas l'espace à l'imaginaire. *Insérant* au contraire l'espacement dans l'intériorité, elle ne laisse plus celle-ci se refermer sur elle-même, s'identifier à elle-même. » Jacques Derrida, *La dissémination*, *Op.cit.* p. 286.

³⁷⁶ « [Or cette] référence [est] discrètement mais absolument déplacée dans l'opération d'une certaine syntaxe, quand une écriture marque et redouble la marque d'un trait indécidable. Cette double marque se soustrait à la pertinence ou à l'autorité de la vérité : sans la renverser mais en l'inscrivant dans son jeu comme une pièce ou une fonction. Ce déplacement n'a pas lieu, n'a pas eu lieu une fois, comme un *événement*. Il n'a pas de lieu simple. Il n'a pas lieu *dans* une écriture. Cette dis-location (est ce qui s') écrit. De ce redoublement de la marque, qui est en même temps une rupture et une généralisation formelles, *le texte de Mallarmé, et singulièrement, la "feuille" que vous avez sous les yeux, seraient exemplaires* (mais il va de soi que chaque mot de cette dernière proposition doit être du même coup déplacé ou frappé de suspicion). » *Ibid.* p. 238

³⁷⁷ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, éditions de Minuit, coll. « paradoxe », Paris, 1993.

réduction représentationnelle ne peut ramener à une identité unitaire. Le *pli*³⁷⁸ est, chez Deleuze, un effet du mouvement des différences. Il est toujours « double », ambigu, intervallaire. Ce caractère insaisissable de la duplicité et de l'ambiguïté de l'entre-deux empêche tout procédé d'identification d'opérer, évoquant une multiplicité de possibilités plutôt qu'une unité d'actualité. Il y a une fusion, chez Deleuze, entre le virtuel et le divers du réel dans l'expérience sensible, en opposition à l'association de l'actuel et de l'unique dans l'abstraction idéale. C'est ce pli que Deleuze voit « opérer » chez Mallarmé³⁷⁹. Le pli est à la fois poétique, pratique et matériel et sensible. Le pli mallarméen n'est pas un mouvement d'idéalisation, mais un mouvement de poéticité qui se manifeste à travers l'expérience sensible et matérielle en tant qu'objet autonome réel. La virtualité ne marque que l'éloignement de l'*ego* en tant qu'agent rationnel constituant. L'expérience sensible marque la séparation du langage poétique autonome et du sujet. La virtualité et l'expérience de la poésie agissent de concours pour proposer une réception du texte, dans son ensemble, en tant qu'éventail de possibilités matérielles et virtuelles, à travers des sons et des images³⁸⁰. Le sujet subit la langue poétique avant de disparaître dans l'impossibilité de recourir à sa pensée rationnelle pour réduire les virtualités poétiques en une unité de représentation. L'« éventail » de possibilités convoque une multiplicité de signes irréductibles en quelque unicité

³⁷⁸ Gilles Deleuze, *Le pli ; Leibniz et le baroque*, éditions de Minuit, coll. « critique », Paris, 1988.

³⁷⁹ « Le pli est sans doute la notion la plus importante de Mallarmé, non seulement la notion, mais plutôt l'opération, l'acte opératoire qui en fait un grand poète baroque [...] Le pli du monde, c'est l'éventail ou "l'unanime pli". Et tantôt l'éventail ouvert fait descendre et monter tous les grains de matière, cendres et brouillards à travers lesquels on aperçoit le visible comme par les trous d'un voile, suivant les replis qui laissent voir la pierre dans l'échancrure de leurs inflexions, "pli selon pli" révélant la ville, mais aussi bien en révèle l'absence ou le retrait, congoloméat de poussières, collectivités creuses, armées et assemblées hallucinatoires. A la limite, il appartient au côté sensible de l'éventail, il appartient au sensible lui-même de susciter la poussière à travers laquelle on le voit, et qui en dénonce l'inanité. Mais tantôt aussi, de l'autre côté de l'éventail maintenant fermé [...], le pli ne va plus vers une pulvérisation, il se dépasse ou trouve sa finalité dans une inclusion, "tassement en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de l'âme". Le pli est inséparable du vent. Ventilé par l'éventail, le pli n'est plus celui de la matière à travers lequel on voit, mais celui de l'âme dans laquelle on lit, "plis jaunes de la pensée", le Livre ou la monade aux multiples feuillets. Voilà qu'il contient tous les plis, puisque la combinatoire de ses feuillets est infinie ; mais il les inclut dans sa clôture, et toutes ses actions sont internes. Ce ne sont pas deux mondes, pourtant : le pli du journal, poussière ou brume, inanité, est un pli de circonstance qui doit avoir son nouveau mode de correspondance avec le livre, pli de l'Événement, unité qui fait être, multiplicité qui fait inclusion, collectivité devenue consistante. » *Ibid.* p. 43

Ceci nous permet d'entrevoir ce qui, dans la pensée de la différence et du pli de Deleuze, peut nous aider à lire et à analyser le langage poétique de Mallarmé, comme nous le verrons dans la seconde partie de cette étude. Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé ».

³⁸⁰ L'image est, pour Deleuze, à la suite de sa lecture de Hume (Cf. Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité, Op.cit.*), le produit d'une impression dans l'imagination d'un sujet passif et déterminé par l'expérience.

représentationnelle. La subjectivité se perd dans cette multiplicité. Tout en étant ouvert sur l'expérience matérielle et virtuelle, le pli renferme une unité interne³⁸¹.

Deleuze transforme le concept d'être à travers la pensée de l'événement et du pli. L'être n'est pas une idéalité transcendante, ni une réalité physique qui puisse se recueillir en une référence déterminée, et sur laquelle pourrait se fixer le langage. On retrouve la même analyse au sujet de Nietzsche : l'être est un mouvement – en l'occurrence l'éternel retour – imperceptible et irréductible au concept et au fait réel. Deleuze bâtira toute sa philosophie autour de cette idée de retour³⁸², de répétition, non pas du *même* singulier, mais du *différent*³⁸³

³⁸¹ Unité qui peut être perçue, dans le langage poétique de Mallarmé, comme une implication du corps textuel matériel et du mouvement virtuel des possibilités de représentation. Cette implication, cet assemblage pluriel et divers, chez Mallarmé, devient un « tassement » de mots et de possibilités qui empêche l'arrêt du processus de poéticité et la constitution, la fondation ou l'unification réductrice d'un système sémantique. Le pli poétique mallarméen est perçu comme « événement », en tant qu'il « fait être » tout en restant insaisissable. L'événement deleuzien n'apparaît qu'après avoir opéré. Il est, en ce sens, un déjà-eu-lieu. Mais il est, également, dans un futur indéterminé, puisqu'il a toujours une longueur d'avance. Il n'est « perceptible » qu'après coup, étant insaisissable dans le présent. Il rappelle le futur antérieur du coup de dés mallarméen : « rien n'aura eu lieu que le lieu ». C'est lorsqu'il a déjà eu lieu que nous le percevons. Le pli ne dit pas l'identité, il ne dit pas ce *qui* est ou ce *qu'*est telle ou telle chose. Il récuse toute opération de réduction ou de détermination représentationnelle dans le langage. Il *fait* être. Il *opère*.

« L'événement est statique, bien que pur changement, et n'est perceptible qu'après coup – ou durant l'effectuation si celle-ci est longue – dans une attente interminable où le pas-encore et le déjà ne se détachent jamais l'un de l'autre. L'événement en tant que tel ne cesse d'advenir, il est impossible qu'il finisse. » François Zourabichvili, « Introduction inédite : l'ontologique et le transcendantal » dans *Deleuze. Une philosophie de l'événement*, dans *La philosophie de Deleuze, Op.cit.* p. 86.

³⁸² « [...] s'il y a une orientation de la philosophie de Deleuze, c'est bien celle-ci : *extinction du nom d'"être"* et, par là, de l'ontologie. Ceux pour qui commenter un auteur consiste à l'inscrire dans les grilles de la *philosophia perennis* n'en reviennent pas (mais après tout, comme le disait Deleuze, si le retour éternel a un sens, c'est bien celui d'une sélection). Deleuze a pourtant dit et redit en toutes lettres – à la lettre – son programme : substitution du ET au EST ; ou ce qui revient au même, substitution du devenir à l'être. L'introduction de *Mille Plateaux* se termine par ces mots : "Instaurer une logique du ET, renverser l'ontologie." La philosophie contemporaine – Foucault, Derrida, pour ne rien dire des Anglo-Saxons – a délaissé ou dépassé l'ontologie ; quel bonheur, ingénu ou perfide, de vouloir à toute force en retrouver une chez Deleuze ? » *Ibid.* p. 7

³⁸³ « De l'idée de différence en soi, nous sommes passés à sa répétition divergente de différence en différence, et enfin à la répétition de ces différences les unes par les autres (différences qui s'enveloppent mutuellement suivant leurs distances). Ces deux répétitions n'en sont qu'une, car LA différence n'existe que dans les différences qui la différencient, et la répétition n'opère dès lors que de l'une de ces différences à l'autre. Le caractère divergent, décalé, altérant de la répétition débouche sur l'idée d'une implication réciproque. Chez Deleuze, on ne se heurte pas, on s'enveloppe mutuellement, et même inégalement puisque les termes en jeu sont des points de vue hétérogènes. La contradiction est seulement l'effet de la différence des points de vue, le négatif – l'ombre projetée par le signe, et à travers lui par le point de vue hétérogène qui s'annonce ("Autrui").

Cette logique de la multiplicité détruit l'alternative traditionnelle du même et de l'autre. Qu'advient-il en effet quant on supprime l'identité ? Le Même – ou l'Un – se retrouve *après coup* comme l'effet positif de la différence plutôt que le terme commun présupposé pour des différences seulement relatives. Il tient à un jeu de distances positives, où les différences sont toujours comprises sont toujours comprises les unes dans les autres. Sa consistance n'est plus l'identique mais la distance, l'implication réciproque. Il désigne à présent l'*univoque*, ou la possibilité de traiter le divers de ce qui existe comme universelle modification de soi (Nature), chaque être reprenant tous les autres en répondant à sa manière à la différence comme pure question. Et cette question n'est

multiple. La philosophie de Deleuze est une pensée de ce qui est indéterminé, inconstant et, par conséquent, irréductible. C'est à travers cette perspective que le pli mallarméen est vu comme n'étant pas un discours réducteur. Il est retourné au-dedans de lui-même pour suggérer des virtualités représentationnelles, mais il est aussi ouverture sur l'expérience sensible de l'être.

Nous pouvons déjà entrevoir, à partir des travaux de Deleuze et de Derrida, l'idée d'une *virtualisation* et d'une opacification des représentations dans le langage poétique mallarméen. A partir des travaux de Deleuze, nous pouvons trouver des éléments qui peuvent nous aider à expliquer, également, la dimension matérielle du langage chez Mallarmé, sa proximité avec l'être réel sensible, et la présence d'une indétermination à la fois matérielle et virtuelle. Le langage peut être perçu comme une opération virtuelle infinie qui nécessite l'évacuation de la subjectivité constituante, car il ne se produit pas par pure abstraction, mais aussi comme expérience matérielle, car le langage agit également comme un objet externe réel sur le sujet. Le matérialisme réaliste de Mallarmé transparait dans la proportion politique et sociale que prend l'événement de la disparition du sujet constituant : l'impuissance du poète est aussi causée par sa situation économique et sociale. Pourtant, la lecture de Derrida met en avant la dimension abstraite plutôt que matérielle à travers la notion d'autoréflexivité et d'autoréférentialité. Des notions qui apparaissent chez Blanchot, lui aussi faisant attention davantage à la dimension abstraite du langage qu'à sa dimension matérielle et empirique.

certes pas "Qu'est-ce que l'être ?", mais "qui – ou comment – être ?". Chez Deleuze, la différence n'est même pas l'être, puisqu'elle se confond avec le *devenir* ; mais elle ne se réduit pas davantage à l'étant, puisque devenir ne va pas d'un étant à un autre, mais s'accomplit *entre*. Deleuze montre comment l'immanence s'affirme, dans l'histoire de la philosophie, à travers le thème de l'univocité : la différence formelle passe dans l'être et non plus entre des êtres numériquement distincts (*DR*, p. 57). L'être, selon une formule déjà citée, est formellement divers, numériquement un. On comprend dès lors que la différence de qualité ou de nature relève de l'intensité : non pas que tout revienne au Même, les différences n'étant que de degrés ; mais les différents (qualités, espères, modes d'existence) résonnent à distance de toute leur hétérogénéité, se répétant les uns les autres comme les "degrés de la Différence" elle-même. » *Ibid.* p. 79 – 81.

1.5. Le langage, l'écriture et le livre

Dans cette partie, nous verrons comment la lecture de Blanchot défend la thèse d'une abstraction autoréflexive dans le langage poétique mallarméen à travers la dialectique entre l'absence de livre et la pratique de l'écriture. Une dialectique résultant en une autoréflexivité du langage et qui opère à travers l'ambiguïté dans le langage critique de Blanchot lui-même. Si les thèses de Blanchot ne rendent compte d'aucune matérialité du langage poétique mallarméen pris comme objet externe, ni de l'ancrage réaliste de certaines références qui y sont présentes, elles aident toutefois à comprendre la notion d'autonomie de ce langage.

1.5.1. La dialectique par le livre

La lecture de Blanchot fait de l'idée mallarméenne quelque chose de creux, et non la manifestation transcendante de l'universel. L'Idée mallarméenne apparaît plutôt comme la mise en suspens de toute détermination idéale du monde³⁸⁴. L'absence n'est pas la négation de la présence physique, mais la suspension de toute détermination idéale de l'être, la suspension du sens et de la référence déterminés dans le langage. Blanchot parle, à ce sujet, d'une dialectique³⁸⁵ du livre et du langage en tant que séparée ou indépendante de toute intervention cognitive d'un sujet. Le livre, selon Blanchot, est l'espace où le langage s'accomplit en tant que mouvement réflexif. La dialectique, chez Blanchot, ne désigne que la réflexivité. Une réflexivité vidée de toute substance idéale. Dialectique purement formelle. Le langage tourne sur lui-même dans le livre, et ainsi agit sur lui-même, ayant expulsé toute

³⁸⁴ Cette suspension correspond à l'*ephexis*, cf. note 311, p. 147.

³⁸⁵ « 6. – Essayons de mieux comprendre le rapport du livre à l'*absence du livre*.

a) Le livre joue un rôle dialectique. Il est là en quelque sorte pour que s'accomplisse non seulement la dialectique du discours, mais le discours comme dialectique. Le livre est le travail du langage sur lui-même : comme s'il fallait le livre pour que le langage prenne conscience du langage, se saisisse et s'achève de par son inachèvement. » Maurice Blanchot, *L'entretien Infini*, *Op.cit.* p. 623.

intervention cognitive, toute détermination idéale de l'être par un sujet constituant à travers le langage. Le langage apparaît, chez Blanchot comme chez Derrida, comme autoréférentiel, autodéterminant, autoréflexif. La dialectique est le terme par lequel Blanchot désigne la pure forme autoréflexive du langage. Une abstraction autonome du langage. Le langage donne alors, en ce sens, un *inachèvement* de soi, puisqu'il est toujours en mouvement, se renvoyant à lui-même dans un cycle abstrait infini. Inachèvement que Blanchot désigne comme une dynamique d'autodestruction et d'auto-génération du langage. Le langage tourne sur lui-même, se construit mais aussi se détruit, parce qu'il ne renvoie qu'à lui-même. La mention blanchotienne de l'être ou du « transcendant du langage » s'inscrit dans la perspective d'une autonomie absolue du langage, et de son inaccessibilité à la conscience humaine. La notion d'autodestruction du langage met l'accent sur cette autonomie absolue ; le langage s'autodétruit par un mouvement autoréflexif constant séparé d'un sujet constituant, qui commence par une autoproduction et se termine en une dispersion. Ce cycle est infini. L'autoréférentialité abstraite du langage selon Blanchot entraîne une autre notion, la neutralité. Le langage est « neutre » - terme que nous retrouvons chez Barthes – quand il ne rend compte d'aucun être, ni de représentations externes à lui-même. Par conséquent, toute mesure délimitée et finie telle que le « livre », ou l'Œuvre totale, se trouve annulée. C'est dans cette perspective qu'apparaît une autre notion critique de Blanchot : le *désœuvrement*. Les notions de *dialectique*, de *destruction* et de *négation* s'inscrivent dans le mouvement infini de l'autoréflexivité du langage dans le livre, mouvement impossible à arrêter. Ce mouvement correspond à ce que Blanchot appelle le *désastre*. Le désastre évoque un désordre provoqué et maintenu par l'autonomie absolue du langage. Ce désordre signifie l'impossibilité d'instituer un ordre rationnel ou une finalité dans le langage. Il faut bien comprendre la typologie formelle que Blanchot élabore autour du langage, du *Livre* et de l'Œuvre pure chez Mallarmé. Le *Livre* de Mallarmé est désigné, non pas comme une structure fermée et finie, mais comme un mouvement, une dialectique ouverte sur l'infini, puisque travaillée par l'inachèvement et par l'impossibilité de fin. De même pour l'Œuvre pure. Ces deux notions, telles que Blanchot les fait opérer chez Mallarmé, désignent une suspension de la finitude.

Le livre est pourtant une tentative formulée par l'idée de l'œuvre, selon Blanchot. C'est en anticipant la totalité d'une œuvre finale que l'auteur construit le livre. Mais tout le pari du *désœuvrement* réside dans l'impossibilité de cette finalité. L'œuvre reste à jamais

illusoire. Raison pour laquelle Blanchot se refuse aussi de voir, chez Mallarmé, une œuvre essentielle unique. Le *Livre* mallarméen est entre le pluriel et l'unique, inachevé au sens où il est infini ; il est ainsi le lieu parfait de l'indétermination du langage. Il est mouvant, tout comme le processus d'autoréflexivité dialectique du langage. C'est pour préciser la différence qui sépare le *Livre* mallarméen du livre traditionnel que Blanchot parle d'« absence de livre ». De même que l'œuvre traditionnelle est une finalité idéale inaccessible, de même le livre traditionnel reste suspendu par son opposé – l'absence de livre³⁸⁶. C'est dans cette double suspension que le *Livre* mallarméen apparaît pour Blanchot. Le *Livre* mallarméen est donc déjà aussi absence du livre traditionnel, ce dernier étant miné du dedans par le *désœuvrement*.

C'est à travers les notions de désœuvrement et d'absence de livre que Blanchot se débarrasse de l'auteur, car le statut de l'auteur est lié à la notion traditionnelle de l'œuvre finie. L'inaccessibilité de ce modèle traditionnel du livre expulse donc toute notion d'activité et d'autorité de l'auteur en tant qu'agent accédant à une finalité dans le langage et dans l'écriture. C'est ce que Blanchot perçoit dans l'entreprise poétique de Mallarmé, notamment à travers « la disparition élocutoire du poète ». L'absence de livre et le désœuvrement confirment le statut de l'indépendance du langage et de l'écriture. Le livre³⁸⁷, comme le dit

³⁸⁶ « b) Cependant le livre devenu œuvre – tout le processus littéraire, qu'il s'affirme dans la longue chaîne des livres, qu'il se manifeste dans un livre unique ou l'espace qui en tient lieu – est à la fois plus livre que les autres et déjà hors du livre, hors de sa catégorie et hors de sa dialectique. *Plus* livre : un livre de savoir n'existe presque pas comme livre, volume déroulé ; l'œuvre au contraire prétend à une singularité : unique, irremplaçable, c'est une quasi-personne ; de là la dangereuse tendance de l'œuvre à se promouvoir en chef-d'œuvre, à s'essentialiser aussi, c'est-à-dire à se désigner par une signature (non point seulement signée par l'auteur, mais, ce qui est plus grave, en quelque sorte signée par elle-même). Et pourtant déjà hors du processus livresque : comme si l'œuvre ne marquait que l'ouverture – l'interruption – par où passe la neutralité d'écrire et oscillait en suspens entre elle-même (totalité du langage) et une affirmation non encore advenue. », Maurice Blanchot, *L'entretien Infini*, *Op.cit.* p. 623.

³⁸⁷ « 8. – Le livre, ruse par laquelle l'énergie d'écrire qui prend appui sur le discours et se laisse porter par son immense continuité pour se séparer, à la limite, de lui, est aussi la ruse du discours restituant à la culture cette mutation qui la menace et l'ouvre à l'absence de livre. Ou encore, travail par lequel, l'écriture, modifiant les données de la culture, de l'« expérience », du savoir, c'est-à-dire du discours, procure un autre produit qui constituera une nouvelle modalité du discours dans son ensemble et s'intégrera à lui tout en prétendant le désintégrer.

Absence de livre : lecteur, tu voudrais être son auteur, n'étant alors que lecteur pluriel de l'Œuvre.

Combien durera ce manque que soutient le livre et qui l'expulse de lui-même comme livre ? Produis donc le livre pour que le livre se sépare, se dégage en sa dispersion : tu n'auras pas pour autant produit *l'absence de livre*.

9. – Le livre (la civilisation du livre) affirme : il y a une mémoire qui transmet, il y a un système de relations qui ordonne : le temps se noue dans le livre où le vide appartient encore à une structure. Mais l'absence de livre ne se fonde par sur l'écriture qui laisse une trace et détermine un mouvement orienté, soit que ce mouvement se

Blanchot, est attaché à l'idée d'œuvre totale. Il garde l'écriture dans une relation de dépendance vis-à-vis d'un sujet agent constituant. L'« absence de livre » permet de penser l'évacuation de l'être en tant qu'objet pensé dans le langage. Blanchot et Derrida ont tous deux une conception quelque peu radicale de l'autonomie du langage, fondée sur l'idée d'une annulation de toute tendance représentationnelle dans le langage. C'est dans ce sens que Derrida évoque la dissémination comme annulation du sens, et Blanchot, la « neutralité » de l'écriture, en tant qu'absence de représentation³⁸⁸, tant sur le plan sémantique que référentiel. Blanchot cultive cette notion de neutralité dans sa propre écriture, notamment par le recours à une certaine ambiguïté.

1.5.2. L'ambiguïté et la dialectique

L'emploi de la contradiction chez Blanchot, comme l'oxymore, fait intervenir une indécision. Une indécision qu'il trouve déjà dans le langage poétique de Mallarmé. Cette indécision devient la condition même de l'écriture et de la réception critique de la littérature, et conduit à l'argument d'une autoréférentialité ou autoréflexivité du langage. N'étant animé par aucune autre finalité que son propre mouvement, le langage ne peut que se constituer et se détruire constamment. Il n'a plus de début ni de fin. Il n'est plus déterminé par l'*autorité* de la conscience subjective et de la parole d'un auteur. Le langage expulse l'auteur. Avec lui,

déroule linéairement à partir d'une origine vers une fin, soit se déploie à partir d'un centre vers la surface d'une sphère. L'absence de livre en appelle à l'écriture qui ne se promet pas, ne se dépose pas, ne se contente de se désavouer, ni non plus de revenir sur la trace pour l'effacer.

Qu'est-ce qui appelle à écrire, lorsque le temps du livre déterminé par le rapport commencement-fin, l'espace du livre déterminé par le déploiement à partir d'un centre, cessent de s'imposer ? L'attrait de la (pure) extériorité.

Le temps du livre, déterminé par le rapport commencement-fin (passé-avenir) à partir d'une présence. L'espace du livre déterminé par le déploiement à partir d'un centre, lui-même conçu comme recherche d'une origine.

Partout où il y a un système de relations qui ordonne, où il y a une mémoire qui transmet, où l'écriture se rassemble dans la substance d'une trace que la lecture regarde à la lumière d'un sens (la rapportant à une origine dont la trace serait le signe), lorsque le vide même appartient à une structure et se laisse ajuster, il y a le livre : la *loi* du livre. » *Ibid.* p. 624 – 625.

³⁸⁸ Il sera question, dans la seconde partie de cette étude, de penser à un autre moyen de suspension de la détermination représentationnelle des mots dans le langage poétique mallarméen, notamment à travers un pluralisme empirique et virtuel. Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé ».

l'importance de l'homme, de son action, de sa pensée et toute forme d'humanisme anthropocentrique s'en sont allées. Le concept de vérité, fruit d'une révélation sortie tout droit du jugement de connaissance du sujet constituant, s'est évaporé. S'il n'est pas question de vérité dans le langage pour Blanchot, il ne peut non plus être question d'un dépassement de contradictions en vue d'une révélation transcendante. La dialectique blanchotienne n'est pas une dialectique de type hégélien³⁸⁹.

Une des ambiguïtés, chez Blanchot, se situe au niveau de la place de l'être dans le langage. D'une part, il évoque, à travers les notions d'autoréflexivité et d'autonomie absolue du langage, une évacuation radicale de l'être, d'autre part il défend l'idée d'une présence de l'être qui dépasserait l'esprit. Il y a une manière de dissiper toute confusion en introduisant une distinction. Nous pourrions envisager, chez Blanchot, la disparition de l'être en tant que présence signifiée par l'esprit dans le langage, mais sa présence en tant que forme immaîtrisable par l'esprit. C'est en fonction de cette inaccessibilité que Blanchot évoquerait la notion d'un « *transcendant* du langage ». La notion de *dialectique* prendrait également un sens nouveau. En effet, le « livre » ne se trouve pas devant une contradiction qu'il finit par dépasser en l'instance de « l'absence de livre ». Au contraire, les deux sont en perpétuel mouvement dans le processus du *désœuvrement* qui marque l'impossibilité de s'arrêter à l'une des deux instances³⁹⁰. Idem pour « l'œuvre » et « l'absence d'œuvre ». Le langage sort de son lieu traditionnel fixe, où il désignait le produit de la parole et de la pensée d'un sujet constituant. Il ne se forme plus dans l'intériorité d'une conscience subjective³⁹¹. Il s'inscrit en

³⁸⁹ « [...] le langage de Blanchot ne fait pas usage dialectique de la négation. Nier dialectiquement, c'est faire entrer ce qu'on nie dans l'intériorité inquiète de l'esprit. Nier son propre discours comme le fait Blanchot, c'est le faire passer sans cesse hors de lui-même, le dessaisir à chaque instant non seulement de ce qu'il vient de dire, mais du pouvoir de l'énoncer ; c'est le laisser là où il est, loin derrière soi, afin d'être libre pour un commencement – qui est une pure origine puisqu'il n'a que lui-même et le vide pour principe, mais qui est aussi bien recommencement puisque c'est le langage passé qui, en se creusant lui-même, a libéré ce vide. Pas de réflexion, mais l'oubli ; pas de contradiction, mais la contestation qui efface ; pas de réconciliation, mais le ressassement ; pas d'esprit à la conquête laborieuse de son unité, mais l'érosion indéfinie du dehors ; pas de vérité s'illuminant enfin, mais le ruissellement et la détresse d'un langage qui a toujours déjà commencé. » Michel Foucault, « la pensée du dehors », *Critique*, no. 229, juin 1966, p. 523-546, dans *Dits et écrits I, 1954 – 1975*, *Op.cit.* p. 551.

³⁹⁰ « L'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de son impossibilité. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *Op.cit.* « La mort possible », p. 105.

³⁹¹ « De plus, dans l'œuvre, déjà le langage change de direction – ou de lieu : lieu de direction –, n'étant plus le logos qui dialectise et qui se sait, mais étant engagé dans un rapport autre. On peut donc dire que l'œuvre hésite entre le livre, moyen du savoir et moment évanescence du langage et le Livre, haussé jusqu'à la Majuscule, l'Idée et l'Absolu du livre – puis entre l'œuvre comme présence et l'absence d'œuvre qui toujours échappe et où le temps comme temps se déränge. » Maurice Blanchot, *L'entretien infini – XVIII*, *Op.cit.* « *L'Absence de livre* », p. 621.

dehors de l'espace et du temps entendus comme des formes conditionnant une connaissance subjective. Ce n'est plus par l'intermédiaire d'un sujet constituant et connaissant que l'œuvre prend forme. C'est, au contraire, l'« expérience »³⁹² de l'écriture qui produit l'auteur. Ce dernier est donc le dérivé de l'expérience de l'écriture à laquelle Kafka, Mallarmé et Rilke ont tous trois apporté un éclairage nouveau. Le langage devient donc lui-même un objet externe, un être objectif dont le sujet fait l'expérience.

³⁹² « Expérience signifie ici : contact avec l'être, renouvellement de soi-même à ce contact – une épreuve, mais qui reste indéterminée. » *Ibidem*.

1.6. L'être du langage

Le langage n'est plus le lieu d'une détermination représentationnelle de l'être puisqu'il n'est plus le lieu ou le siège d'une pensée ou d'une conscience subjective constituante. Cela ne veut pas dire qu'il rompt avec l'être, ni qu'il ne donne lieu à aucune représentation³⁹³. Il convient de préciser quelques points, dans cette partie, sur le rapport entre le langage et la représentation. Pour ce faire, nous nous appuierons sur certains travaux de Foucault. Nous envisagerons également la place de la représentation dans le langage de la littérature dans les thèses de Blanchot et de Derrida. Cela nous conduira à soulever la question de la présence référentielle dans ce langage. Pour finir, nous essaierons d'analyser la question de la référence au réel concret du point de vue du langage mallarméen en passant par le rôle de la foule et de sa présence dans l'espace social et politique.

1.6.1. Le langage et le monde

Pour comprendre la révolution qu'opère vraiment le langage poétique de Mallarmé, il nous faut appréhender la problématique du rapport représentationnel entre le langage et l'être. L'analyse que fait Foucault à ce sujet, s'étendant de l'âge classique aux XVIIIème et XIXème siècles, est éclairante. Entre ces deux âges, la relation entre l'être et le langage passe de la représentation et de l'équivalence d'une part, à la création et à la signification de l'autre. Du concept du *Même* rationaliste au concept du *Même* idéaliste, la configuration de la pensée demeure identique : il s'agit d'établir une représentation à partir d'un critère idéal de vérité. Dans le cas du rationalisme, la vérité transcendante est déterminée par le pouvoir rationnel de l'*ego* de construire par voie de représentation. Dans le cas de l'idéalisme, la vérité

³⁹³ Nous verrons, dans la seconde partie de notre étude (Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé »), que l'être est intégré au langage poétique dans une dimension empirique, et que diverses représentations indéterminées sont suggérées, sur le plan virtuel, à l'imagination d'un sujet passif.

transcendante a la forme idéale d'une essence objective. Dans le romantisme, cette essence se manifeste naturellement au sujet constituant qu'est le poète. Pendant les XVIIème, XVIIIème et XIXème siècles, il y a une connexion profonde entre le langage et l'être représenté ; entre les *mots* et les *choses*. Dans le système de l'équivalence classique, le langage est instrumentalisé par la représentation à travers laquelle l'être objectif se résorbe dans la pensée subjective ; à l'époque moderne des romantiques, le langage sert l'identification de la vérité transcendante par le poète dans le langage à travers une connexion mystique entre le poète et l'être. Le langage n'est, dans les deux cas, qu'instrument.

Pour montrer le changement de paradigme qui opère, Foucault fait glisser son étude vers le domaine clinique ou physiologique, domaine matériel empirique où le vivant est mû du dehors, à l'insu de la conscience. Nous retrouvons cela dans l'empirisme transcendantal³⁹⁴ de Deleuze. Cette répudiation de la conscience est un désaveu de la rationalité subjective et de sa faculté à réduire l'être à une unité de représentation. Le sujet constituant est, dans la perspective foucauldienne, une idée dont la finalité consiste à contester la contingence matérielle du réel dans laquelle s'inscrit pourtant l'existence humaine. C'est dans ce sens que les enquêtes historiques de Foucault, dans *Histoire de la folie à l'âge classique*³⁹⁵ et dans *Surveiller et punir*³⁹⁶, tendent à montrer comment le principe anthropocentrique des institutions tend à aplatir la différence pour l'annuler, faisant ainsi ressortir l'écart marginal vis-à-vis de ce qui constitue la norme centrale. La folie – limite extrême de la marginalité et versant négatif de la rationalité – est mise en rapport avec l'activité poétique en littérature. Foucault s'intéresse au lien qui existe entre l'activité de l'écriture – y compris les mutations qu'elle fait subir au langage et les bouleversements physiologiques qu'elle entraîne chez l'écrivain – et la représentation historique de la folie³⁹⁷. L'étroite affinité entre le littéraire et le philosophique chez Foucault est à comprendre à la lumière de la coïncidence, chez ce dernier, des *Dits et écrits* « littéraires » et des écrits « archéologiques ». La littérature, en tant que forme singulière écrite du langage, et la méthode archéologique de la critique, en tant

³⁹⁴ Anne Sauvagnargues, *Deleuze l'empirisme transcendantal*, Presses Universitaires de France, 2009, p. 9-35.

³⁹⁵ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éditions Gallimard Tel, 1976.

³⁹⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, éditions Gallimard, Tel, 1975.

³⁹⁷ Philippe Sabot, « La littérature aux confins du savoir : sur quelques "dits et écrits" de Michel Foucault dans *Lectures de Michel Foucault : sur les dits et écrits, Volume 3*, éditions broché, Ecole Normale Supérieure Lettres Sciences Humaines Lyon, Mars 2003, p. 17 – 33.

qu'exercice d'analyse rationnelle, sont réunies. Dans la droite ligne de Nietzsche, Foucault et les structuralistes fondent tout l'exercice de la critique sur une nouvelle conception du langage et de l'écriture. Pour Foucault, cette écriture renverse le rapport de dépendance vis-à-vis de la conscience subjective. C'est désormais la subjectivité qui découle de l'écriture à travers l'expérience clinique qui transparaît comme effet de l'écriture sur le sujet. Ces deux conceptions d'une autonomie de la langue et d'une passivité et d'un effacement du sujet-auteur découlent des travaux de Saussure, mais aussi des écrits de Mallarmé. Et elles entraînent deux conséquences négatives : la langue n'est plus déterminée par la pensée d'un sujet constituant. C'est ce caractère négatif qui entérine la rupture vis-à-vis de la tradition. Foucault ne pouvait pas ne pas considérer la littérature dans l'histoire. La littérature offre tant de singuliers exemples expérimentaux éclairants des changements épistémologiques et culturels souterrains relatifs à une société et à une époque.

C'est dire à quel point l'écriture de Foucault se tourne, à la fois d'un point de vue théorique interne et d'un point de vue bibliographique externe, vers la littérature. Il avouera, par ailleurs, l'influence qu'ont eue sur lui les textes de Blanchot, de Bataille et de Roussel³⁹⁸. La littérature est comprise comme opération véritable de la *différence*, de l'irrégularité et de la sortie de la norme – à la fois sur le plan formel du langage et sur le plan physiologique de l'« expérience singulière » que traverse l'écrivain. C'est ainsi que Foucault comprend la production littéraire dans les années 1960 : comme domaine d'expérimentation clinique et d'« exploration de marges »³⁹⁹ ; la littérature est comme un laboratoire pour Foucault. Ce goût pour la littérature, cette vision de la sortie d'une pensée normative fondée sur la rationalité pour y substituer l'expérience physiologique du vivant, c'est ce qui le relie, certes, à Nietzsche, mais aussi à ses contemporains, dont Deleuze – surtout autour de l'idée d'expérimentations, d'explorations et de mutations éthologiques, dans la continuité des travaux de Georges Canguilhem. Loin de faire office d'un simple goût, la littérature apparaîtra encore comme le champ principal du discours philosophique foucauldien aux Etats Unis⁴⁰⁰.

³⁹⁸ *Ibid.* p. 18.

³⁹⁹ Pierre Macherey, « Présentation », Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1963, réédition collection « Folio essais », 1992, p. IX – X.

⁴⁰⁰ Le lien postmoderne entre littérature et philosophie dans les années 1960 revient au devant de la scène critique sur le continent nord-américain deux décennies plus tard, ainsi que le recense François Cusset, *Op.cit.* : Allan Megill met en scène la filiation nietzschéenne dans les thèses poststructuralistes de Derrida dans son *Prophets of Extremity*, Berkeley, University of California Press, 1985. André Brink cite la folie chez Foucault comme genre du récit dans *The Novel : Language and Narrative from Cervantès de Calvino*, New York, New

C'est peut-être ce même goût pour la littérature qui suscite l'intérêt de Foucault pour les écrits de Mallarmé. Ce qui en ferait un objet d'étude hétéroclite parmi d'autres. Mais Mallarmé apparaît comme bien plus encore. Il apparaît comme un « personnage conceptuel » chez Foucault, comme chez Blanchot, Deleuze et Derrida. C'est à partir de la reprise des écrits de Mallarmé par les structuralistes et par Blanchot, concernant le rapport entre le poète et l'œuvre, et l'autonomie du langage, que les philosophes contemporains développent leurs thèses. Nous avons mentionné, dans les paragraphes qui précèdent, le fait que Blanchot centre le questionnement sur le statut de l'auteur ou du poète en tant que sujet dans l'œuvre, et sur le rapport entre ce sujet et le langage. Nous allons, dans ce qui suit, essayer de comprendre le rôle de la représentation dans le langage poétique de Mallarmé selon Blanchot et Richard, qui évoquent le langage poétique mallarméen en tant que production d' « images ».

1.6.2. Image et langage poétique

Le sujet ayant disparu, le langage ne peut plus donner lieu à des représentations pour Blanchot. En ce sens, le langage ne fait pas sens. Il ne contient aucun contenu représentationnel. Même s'il faut bien rendre compte de la *suggestion* virtuelle en tant qu'évocation d'une possibilité représentationnelle dans le langage poétique mallarméen, la question d'un contenu représentationnel ne se pose pas pour Blanchot. Elle ne se pose pas parce qu'il n'y a plus aucune subjectivité rationnelle pour actualiser ce contenu. La thèse de Blanchot autour de la question de la représentation dans le langage est très proche de celle de Derrida. Tous deux soutiennent l'idée que la fiction poétique est entièrement débarrassée de la représentation. Il n'y a donc plus de sens ni de référence. Il n'y a qu'autoréférentialité et autoréflexivité du langage poétique. Cela fait du langage lui-même une abstraction, une

York University Press, 1998. Peggy Kamuf développe une lecture foucauldienne de Virginia Woolf dans "Penelope at Work : Interruptions in *A Room of One's Own*", in *Novel: A forum on Fiction*, vol. 16, no. 1, automne 1982. L'approche qu'adopte D. A. Miller sur l'étude du genre Romanesque montre des accents d'analyse foucauldienne dans *The Novel and the Police*, Berkeley, University of California Press, 1988. Simon During établit un inventaire des concepts foucauldien applicable en critique littéraire dans *Foucault and Literature : Towards a Genealogy of Writing*, New York, Routledge, 1992. Bill Readings consacre, quant à lui, une étude à Jean-François Lyotard qui a lui-même également contribué au rapprochement de la littérature et de l'analyse théorique sous la notion de postmodernité. L'ouvrage de Bill Readings s'intitule *Introducing Lyotard : Art and Politics*, New York, Routledge, 1991. Cf. François Cusset, *French Theory, Op.cit.* p. 89-90.

représentation absolue. C'est ainsi que Foucault comprend le terme d' « image » également employé par Jean-Pierre Richard⁴⁰¹. L'image, pour Blanchot, Derrida et Richard, en tant que représentation de la chose, ne se trouve pas dans le langage poétique. Ce langage est lui-même une image, une abstraction de lui-même par lui-même, par ses jeux de miroir et les chevauchements virtuels entre les « copies » différentielles qui en font tous partie. Le langage qui est détruit, chez Blanchot, est donc le langage porteur d'images en tant que possibilités représentationnelles. Le langage qui est reconstruit est l'abstraction poétique pure, le langage image de lui-même⁴⁰². L'image comprise comme extension ou analogon de l'être est expulsée du poème. Le mutisme et l'insaisissabilité de quelque objet dans la communication entre l'image et l'être dit à la fois la disparition du sujet et l'impossibilité de représentation⁴⁰³ par le langage.

1.6.3. Le transcendant dans le langage

L'autonomie et l'autoréflexivité du langage poétique chez Blanchot conduisent au statut « transcendant du langage » en tant que ce langage est devenu une forme pure inaccessible au sujet. Le langage est un repliement sur soi. Chez Mallarmé, le « sonnet en yx »⁴⁰⁴ peut donner lieu à ce type de lecture : le texte semble pivoter sur lui-même, organisé

⁴⁰¹ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, éditions du Seuil, Paris, 1962.

⁴⁰² « [...] est-ce que, dans le poème, dans la littérature, le langage ne serait pas, par rapport au langage courant, ce qu'est l'image par rapport à la chose ? On pense volontiers que la poésie est un langage qui, plus que les autres, fait droit aux images. Il est probable que c'est là une allusion à une transformation beaucoup plus essentielle : le poème n'est pas poème parce qu'il comprendrait un certain nombre de figures, de métaphores, de comparaisons. Le poème, au contraire, a ceci de particulier que rien n'y fait image. Il faut donc exprimer autrement ce que nous cherchons : est-ce que le langage lui-même ne devient pas, dans la littérature, tout entier image, non pas un langage qui contiendrait des images ou qui mettrait la réalité en figures, mais qui serait sa propre image, image de langage, – et non pas un langage imagé –, ou encore langage imaginaire, langage que personne ne parle, c'est-à-dire qui se parle à partir de sa propre absence, comme l'image apparaît sur l'absence de la chose, langage qui s'adresse aussi à l'ombre des événements, non à leur réalité, et par ce fait que les mots qui les expriment ne sont pas des signes, mais des images, images de mots et mots où les choses se font images ? » *Ibid.* p. 31 – 32.

⁴⁰³ Michel Foucault, « Le Mallarmé de J.-P. Richard », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, n° 5, septembre-octobre 1964, p. 996-1004, dans *Dits et écrits I, 1954 – 1975, Op. Cit.*, p. 455-465.

⁴⁰⁴ Stéphane Mallarmé, *Poésies, Op.cit.* p. 59.

par des renvois sonores. Il indique une réflexivité⁴⁰⁵. Le poème ne signifie pas. Le langage poétique mallarméen apparaît comme une structure autorégulée excluant l'intervention de quelque sujet constituant. Le « sonnet en yx » devient un exemple théorique d'autonomie, voire d'autoréflexivité radicale, du langage. Un langage vu comme prototype d'abstraction pure. L'autoréflexivité que la réception théorique de Blanchot confère au langage mallarméen se construit de manière continue et indéterminée dans une abstraction formelle objective, indépendamment d'un sujet agent. L'objectivité est contenue dans la virtualité abstraite du langage. C'est ainsi que Blanchot renverse l'ancienne fonction représentationnelle du langage : ce n'est plus le langage qui procède de l'être, mais l'inverse. C'est en ce sens qu'il définit le langage comme ce qui catégorise *l'essentiel* : le langage donne lieu à l'être. S'il n'y a pas de langage, il n'y a pas d'être. Or, étant donné que le langage est pure abstraction objective, l'être devient un objet abstrait dans le langage. C'est dans ce sens que Blanchot définit le langage comme « fondement » des choses⁴⁰⁶, un fondement mathématique.

La réception théorique de Blanchot présente une réelle nouveauté en ce qu'elle propose une disjonction radicale, à partir de la « disparition élocutoire du poète » chez Mallarmé, entre le sujet et le langage. Le langage n'agit plus comme signe secondaire indiquant la présence de l'être, mais au contraire comme le principe même de l'être. Un principe mathématique objectif, comme l'idée platonicienne, sauf qu'il n'est pas accessible à la conscience ou à la pensée d'un sujet. Placer l'être dans l'abstraction interne du langage, c'est le rendre inaccessible à la pensée du sujet, puisque le langage est un lieu transcendant inatteignable pour Blanchot⁴⁰⁷. C'est la raison pour laquelle l'être est métaphoriquement absent du langage poétique selon Blanchot ; il est dans le langage, mais ne peut être dit. Le

⁴⁰⁵ Mais toute la question sera : est-ce que cette réflexivité est repliée sur son objet, ou ouvre-t-elle un champ de possibilité de communication avec le dehors ? Blanchot et Derrida semblent être d'accord pour dire que le langage poétique est une forme autoréflexive pure qui ne communique pas avec le dehors. Nous défendons quant à nous, dans la seconde partie (Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé »), une ouverture du langage poétique sur des possibilités de représentation, et non des représentations déterminées. Il ne s'agit pas de dire que le langage poétique mallarméen signifie des unités de sens et de référence, mais qu'il *suggère* des possibilités irréductibles, indéterminables, qui s'ouvrent sur le dehors. Toute l'importance du procédé poétique de la suggestion chez Mallarmé réside, selon nous, dans cette ouverture.

⁴⁰⁶ « Le langage prend alors toute son importance ; il devient l'essentiel ; le langage parle comme essentiel, et c'est pourquoi la parole confiée au poète peut être dite parole essentielle. Cela signifie d'abord que les mots, ayant l'initiative, ne doivent pas servir à désigner quelque chose ni donner voix à personne, mais qu'ils ont leurs fins en eux-mêmes. [...] Ainsi, le poète fait œuvre de pur langage et le langage en cette œuvre est retour à son essence. » Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *Op.cit.* p. 42.

⁴⁰⁷ A ce sujet, nous pouvons noter la différence entre l'abstraction que désigne la lecture de Blanchot et celle de Georges Poulet, Cf. « 1.1.5. Un *cogito* supposé chez Mallarmé », p. 55.

sujet constituant, à travers la posture de l'*Auteur*, ne se présente que pour être destitué dans l'exercice de l'écriture, parce qu'il se trouve dans l'impossibilité de déployer son *logos* pour à la fois penser et dire l'être. Le langage n'est plus sien, mais autre. L'être n'est plus objet de sa compréhension et de sa pensée, il lui demeure inaccessible dans cet autre.

Deleuze, contemporain et héritier de la nouvelle critique de Blanchot, évoque pourtant un différent aspect de l'être. Un aspect réaliste certes, comme chez Blanchot, mais empirique. Cette perception empirique de l'être se montre aussi dans des thèses que défend Lyotard, mettant en lumière une dialectique entre le réalisme phénoménal de la désignation référentielle sensible et l'idéalité du signifié dans le langage⁴⁰⁸. Lyotard conçoit, dans la continuité des travaux de Merleau-Ponty, une intégration de l'être sensible dans le langage mallarméen. Cela entraîne une dualité dimensionnelle entre le hasard matériel et réel, et la signification abstraite, qu'il appelle la « surréflexion » du réel, entendant par là la survenance visible de l'être sensible dans l'espace du langage. Cette position et celle de Deleuze vont nous aider à rendre compte du langage poétique mallarméen, comme nous le verrons plus loin⁴⁰⁹. L'être deleuzien se montre aussi dans la concrétude sensible du monde. Il n'est pas le principe mathématique des choses, mais le mouvement matériel empirique du monde. Le devenir deleuzien agit comme fonction dans laquelle l'être se manifeste en tant que mouvement des changements. Or, dans ce devenir, il n'y a plus seulement les faits actuels qui rendent compte de l'être, mais aussi le mouvement des virtualités, des changements. Transposées à l'échelle de la production artistique, ces virtualités trouvent un écho dans la fiction comme mouvement qui les contient. Le langage poétique, ou la fiction, est le mouvement productif d'une multitude de virtualités en tant que possibilités ou changements.

Contemporain de Deleuze, mais plus proche de Blanchot du point de vue des arguments théoriques portant sur la littérature – plus précisément au sujet de l'autoréflexivité du langage –, Derrida s'intéresse aussi au langage poétique de Mallarmé comme exemple de cette autoréflexivité pure. La littérature est un dispositif abouti des jeux de langage, surtout

⁴⁰⁸ « Qu'est-il donc, cet espace du *Coup de dés* ? Logique, parce que des mots y sont inscrits ; sensible, parce que ce qu'il y a entre les termes est aussi important que les termes (c'est le caractère essentiel de la figure selon Lhôte) ; imaginaire parce que la figure de ces intervalles est régie seulement par la fiction portée par le discours [...] Quand la parole se fait chose ce n'est pas pour copier une chose visible, mais pour rendre visible une « chose » invisible, perdue : l'imaginaire dont elle parle, elle en prend la forme. » Jean-François Lyotard, *Op.cit.* p. 71.

⁴⁰⁹ Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé ».

celle de Mallarmé. La réflexion de Derrida sur l'écriture littéraire se démarque du structuralisme, comme nous l'avons mentionné précédemment⁴¹⁰. Le *post*-structuralisme derridien apparaît dans une filiation nietzschéenne, très en vogue dans les années 1960. Une filiation que nous retrouvons dans les travaux de Foucault et de Deleuze, et qui est importante pour comprendre la dimension critique des travaux de ces philosophes français contemporains. Le même élan radical qui a poussé Nietzsche à imaginer un Zarathoustra défiant les limites du nihilisme semble animer Derrida, mais aussi l'obsession heideggérienne autour de la substitution de l'étant à la catégorie de l'être, et de la perte de l'origine de l'être. Il faut absolument contrer toute tentative métaphysique à établir un point d'ancrage référentiel, dont le sens ultime serait l'origine ou la vérité idéale transcendante de l'être⁴¹¹, en la repoussant dans les labyrinthes virtuels de la fiction et du jeu. Etant donné que le décentrement derridien se passe d'abord dans le langage, c'est dans ses travaux sur la littérature que Derrida élabore principalement la déconstruction de la quête du sens originel et transcendant à travers des opérations ludiques. Pour lui, Mallarmé⁴¹² est le plus grand représentant d'une littérature où le « jeu » se substitue au « référent » et à la métaphysique du sens.

1.6.4. Impossibilité référentielle ?

La thèse d'une autoréflexivité dans le langage poétique mallarméen, que Derrida soutient, comme nous l'avons vu plus haut⁴¹³, comprend aussi l'idée d'une absence de sens et

⁴¹⁰ Cf. « Introduction », p. 3-29.

⁴¹¹ Comme le dit François Cusset :

« Contre l'“éthique de la présence” et la “nostalgie de l'origine” dont serait encore imprégné le structuralisme, Derrida introduit alors les concepts décisifs de “supplément” et de “jeu” [...] ». François Cusset, *French Theory, Op.cit.* p. 40 – 41.

⁴¹² Il lui consacre « La double séance » (cf. Jacques Derrida, *La dissémination, Op.cit.* p. 215-346), où figure un commentaire exhaustif du texte *Mimique* de Mallarmé. C'est précisément cette attention de Derrida autour de la littérature mallarméenne qui sollicite notre attention dans ce qui suit.

⁴¹³ Cf. « 1.4.9. Le ptyx mallarméen : entre “pli” et “hymen” », p. 164.

de référence dans le langage poétique. C'est dans ce sens qu'il n'y a plus, selon lui, de « saturation sémantique », cette fonction remplie par la préface d'un texte⁴¹⁴. La préface est traditionnellement chargée de présenter le contenu d'un texte, tout en étant extérieure au texte. Elle a toujours eu pour fonction d'indiquer ce qui se présentera dans le texte avant qu'il ne commence. Périphérique mais fonctionnelle, la préface est censée montrer la voie vers le centre du texte, vers le noyau théorique, pour en dégager l'idée unifiée et fondatrice, l'unité représentationnelle ou idéale fondamentale du texte. Elle est ainsi, selon Derrida, un appareil du *logos* métaphysique dans la réception d'un texte – c'est elle qui opère, la première, un lien entre la pensée et le langage tout en concevant cette unité dans la totalité du texte qu'elle annonce. S'il n'y a plus de totalité sémantique déterminée, la préface n'a donc plus de fonction. Elle est désavouée. C'est pourquoi Derrida choisit l'appellation de *hors livre* au lieu de *préface*.

La déconstruction s'appuie ainsi sur une disjonction entre le langage et la représentation. Le système sémantique est un système qui se sert de la relation représentationnelle entre l'être et le langage pour se constituer. C'est pourquoi la déconstruction passe par le démantèlement de ce que Derrida appelle le logocentrisme. Qu'est-ce que cela implique ? Le rejet de toute idée d'origine du sens dans le langage. Si la représentation est supprimée dans le langage, alors il n'y a plus de lien possible non plus entre l'âme ou la conscience et l'être en tant qu'objet de la représentation mentale. La déconstruction commence par un processus externe à toute représentation, dans la matérialité du langage elle-même. Faire la part belle non à la signification ni au référent, mais à la musicalité, au son. La structure textuelle se construit par la mise en place d'une polyphonie : les sons servent à rapprocher et à différencier les mots. Pour Derrida, il faut sortir de la relation hiérarchique et oppositionnelle entre *son* et *sens*, entre *signifiant* et *signifié*, afin de concevoir l'écriture comme indépendante du logo-phonocentrisme⁴¹⁵. Alors, il n'y aurait plus de primauté originaire de la *voix* ou la *parole vive* sur la lettre, puisque le critère du

⁴¹⁴ Jacques Derrida, *La dissémination*, *Op.cit.* p. 30.

⁴¹⁵ « [...] tout signifiant, et d'abord le signifiant écrit, serait dérivé. Il serait toujours technique et représentatif. Il n'aurait aucun sens constituant. Cette dérivation est l'origine même de la notion de « signifiant ». La notion de signe implique toujours en elle-même la distinction du signifié et du signifiant, fût-ce à la limite, selon Saussure, comme les deux faces d'une seule et même feuille. Elle reste donc dans la descendance de ce logocentrisme qui est aussi un phonocentrisme : proximité absolue de la voix et de l'être, de la voix et du sens de l'être, de la voix et de l'identité du sens. » Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, *Op.cit.* p. 23.

commencement originaire du langage n'interviendrait plus pour opérer ce type de hiérarchie. Depuis Platon, la *voix* entretient un rapport de proximité avec l'âme qui a le pouvoir de trouver l'Idée. Et, parce que cette Idée est originaire chez Platon, elle donne accès à la vérité transcendante, au secret du commencement, à travers le *logos*. Ce dernier désigne par une équivalence révélatrice, la pensée et le discours. Le discours est marqué, par ailleurs, du souffle de l'âme : la voix. Celle-ci est donc la manifestation la plus fidèle et spontanée du *logos*. C'est elle qui sert à dévoiler la vérité essentielle. Ce système n'est valide que dans la mesure où il existe une distinction épistémique, dans le langage, entre un *sens originaire* et un *sens différé*. Distinction qui est opérée ainsi : d'une part, *la vie* spirituelle de l'être – la *parole* qui apporte le sens originaire et la *mémoire* qui en assure la survie ; d'autre part, *la mort* matérielle de l'être : l'écriture ou la lettre morte, qui ne font que différer le sens, encourageant l'*oubli*. Pourtant l'oubli correspond au premier appareil « actif » de l'être dans la typologie morale de Nietzsche, puisqu'il détruit tout ressentiment. Encourager l'oubli, c'est donc encourager l'affirmation de la vie, selon Nietzsche, à travers la production artistique. L'invention poétique de nouvelles formes, chez Nietzsche, va donc dans le sens d'une rupture avec la tradition métaphysique de la mémoire et de la parole vive, voire même dans le sens d'un renversement de cette tradition. C'est pourquoi le langage philosophique, chez Nietzsche, fait la part belle à la métaphore poétique : invention poétique par l'écriture pour prendre à contre-pied l'idéal d'une révélation dianoétique par la parole.

L'idéalisme romantique, qui se veut novateur, se constitue autour d'une certaine idée de la révélation par la voix. Il emprunte donc, et perpétue, la fondation logo-phono-centrique de la métaphysique platonicienne. Le sujet romantique, tout comme l'âme platonicienne, se constitue dans un triple rapport direct qui s'instaure entre *l'être*, *la voix/la parole* et *le langage*. L'écriture n'est même pas directement subséquente à cette communication entre l'être et l'âme ou la pensée. Elle en est encore plus éloignée par une première dérivation qui la relègue au rang d'une dérivation secondaire. Elle est dérivation de dérivation. La conscience réflexive, qui élève l'individu au rang de sujet constituant, prend forme à travers l'idée de la manifestation de l'être dans la parole, et dont l'écho est reçu par l'ouïe : le « s'entendre-parler », comme le dit Derrida citant Hegel⁴¹⁶.

⁴¹⁶ « Hegel montre très bien l'étrange privilège du son dans l'idéalisation, la production du concept et la présence à soi du sujet.

Cette distinction entre la parole et l'écriture dans le langage sera étendue au niveau microscopique de l'écriture par Saussure : *signifiant* – *signifié*. L'écriture est double. Elle peut être *remède* ou *poison* pour Platon, comme le commente Derrida⁴¹⁷. Dans ce sens, elle peut soit n'apporter que le mot : du son dénué de sens, soit aussi une signification : le mot pourvu de sens – l'idée. Pour sortir de l'idéalisme métaphysique du langage, il faut donc sortir de la dialectique saussurienne de même que de la hiérarchie platonicienne. La déconstruction derridienne aura la charge de rompre définitivement avec la métaphysique entendue comme quête ontologique à laquelle le langage a été soumis – l'écriture en particulier – dans l'histoire. La lecture derridienne de Mallarmé confère à « la disparition élocutoire du poète » une fonction opératoire de sortie de l'idéalisme romantique et, en amont, de toute fondation métaphysique dont la finalité se résume en la révélation de la *parousia* entendue comme présence de la vérité de l'être dans le langage. Une présence idéale actualisée par l'âme ou par la pensée. A travers la lecture derridienne de Mallarmé, se mettent en place les contours de la déconstruction à travers des outils conceptuels tels que la *dissémination*, *l'archi-écriture* et *l'archi-trace*. L'écriture a toujours eu, comme le dit Derrida, une acception technique, artificielle, donc secondaire, dérivative, éloignée de la vérité de l'être originaire. Procédé humain qui est, par son caractère détourné, éloigné, source d'erreur et danger mensonger. Pourtant, tout au long de l'histoire occidentale, conditionnée par la métaphysique onto-théologique, on a inventé la métaphore de *l'écriture vraie*, suite historico-logique de la connexion unissant la voix et la vérité du *logos* à l'être, dit Derrida. La théologie a dû trouver une idée pour justifier l'écriture sainte : une inscription qui ne trompe pas, qui est divine, ouvrant la voie vers dieu et donc vers le véritable sens de l'être. Elle est, cette inscription,

“ Ce mouvement idéal, par lequel, dirait-on, se manifeste la simple subjectivité, l'âme du corps résonnant, l'oreille le perçoit de la même manière théorique que celle dont l'œil perçoit la couleur ou la forme, l'intériorité de l'objet devenant ainsi celle du sujet lui-même » (*Esthétique*, III, I. tr. fr. p. 16). “... L'oreille au contraire, sans se tourner pratiquement vers les objets, perçoit le résultat de ce tremblement intérieur du corps par lequel se manifeste et se révèle, non la figure matérielle, mais une première idéalité venant de l'âme.” (p. 296).”

Ce qui est dit du son en général vaut a fortiori de la phonie par laquelle, en vertu du s'entendre-parler – système indissociable – le sujet s'affecte lui-même et se rapporte à soi dans l'élément de l'idéalité.

On pressent donc déjà que le phonocentrisme se confond avec la détermination historique du sens de l'être en général comme *présence*, avec toutes les sous-déterminations qui dépendent de cette forme générale et qui organisent en elle leur système et leur enchaînement historial (présence de la chose au regard comme *eidōs*, présence comme substance/essence/existence (*ousia*), présence temporelle comme pointe (*stigmè*) du maintenant ou de l'instant (*nunc*), présence à soi du cogito, conscience, subjectivité, co-présence de l'autre et de soi, intersubjectivité comme phénomène intentionnel de l'ego, etc.). Le logocentrisme serait donc solidaire de la détermination de l'être de l'étant comme présence. » *Ibid.* p. 23.

⁴¹⁷ Jacques Derrida, *La dissémination*, *Op.cit.* « La pharmacie de Platon », p. 77-213.

accessible à l'âme du dévot. Il fallait inventer ce concept d'*écriture vraie* pour rendre foi à la théologie et assurer politiquement le règne séculaire de la religion. Et seule était digne de ce statut l'écriture sainte, la plus proche du véritable principe transcendant de l'existence humaine : l'ultime instance métaphysique supérieure – Dieu. Ce type d'écriture se retrouve dans ce que Derrida appelle « l'écriture naturelle ». Celle qui est unie immédiatement à « la voix et au souffle » de l'âme. Une écriture « pneumatologique »⁴¹⁸, et non grammatologique. Après l'humilité de l'individu face à l'immensité de dieu, il fallait que l'homme se libère. Avec l'écriture naturelle provenant directement d'un dedans de la conscience réflexive, l'écriture sainte n'avait plus les seuls privilèges de la pureté et de la fonction révélatrice de la vérité et de l'être. La voix de l'introspection, à l'instar de ce que l'on trouve chez Descartes d'abord, chez Rousseau ensuite, intériorisait d'une seule inspiration la transcendance divine. Le sujet conscient et pensant en sortait grandi. Il pourrait écrire en révélant *la* vérité innée grâce à la conscience.

Avec Mallarmé, Derrida fait disparaître ces deux avatars de l'écriture révélatrice de la vérité⁴¹⁹. Il extrapole le caractère subversif de l'écriture mallarméenne pour en faire une prémisse de la déconstruction. Les attributs mis en avant dans l'écriture de Mallarmé tournent alors, non plus autour d'une naturalité originare de l'être et de la vérité, mais autour d'un *Glorieux mensonge*, d'une *Fiction*, d'une *errance* poétique, et s'articulent autour d'un objectif principal : le démantèlement des dispositifs traditionnels de soumission du langage à la représentation et à la pensée. L'écriture mallarméenne, selon Derrida, aide à sortir de la métaphysique platonicienne, ne pouvant plus être comprise dans un rapport avec l'*eidos* originare. Elle sort, également, de l'intériorité introspective dans laquelle l'avait enfermée la tradition subjectiviste, depuis le rationalisme cartésien jusqu'au romantisme. Elle ne fonctionne plus comme clivage métaphysique entre *intériorité* et *extériorité*, pour n'occuper qu'une *marge*, un *écart*, une *déviance* à l'égard de la tradition essentialiste et subjectiviste. En d'autres mots, elle se décharge de toute signification idéelle et devient enfin écriture propre, autonome, *archi-écriture*. C'est pourquoi l'écriture échappe à la totalité déterminée du *livre* chez Mallarmé. Le livre, dans la tradition théologique, est déterminé par un principe de clôture métaphysique permettant de remonter à l'origine. Le livre contient la transcendance

⁴¹⁸ Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, *Op.cit.* p. 29.

⁴¹⁹ Derrida n'est pas le seul à s'emparer de Mallarmé et à en faire une figure d'avant-garde de la critique. Cf. Vincent Kaufmann, *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, éditions du Seuil, mars 2011.

onto-théologique dont découle l'être. La Bible confère l'exemple le plus marquant du livre. Son première modèle. Le *Livre* mallarméen, quant à lui – ainsi que le dit Blanchot – est « inachevé », et la transcendance ainsi tenue en échec. « Le jeu insensé » d'écrire est à comprendre comme une abolition du concept de *totalité*. Il s'agit de concevoir l'écriture en dehors de toute téléologie, de toute esthétique visant la clôture : clôture d'un projet, d'un savoir⁴²⁰. Avec Mallarmé, l'écriture sort également de tout holisme relationnel continu entre : une œuvre et son auteur, l'écriture et la pensée, le langage et l'être. L'écriture se détache alors de tout concept de complétude et d'unicité. Elle devient jeu insensé, accident absurde. Cette esthétique de l'absence du *sens*, Derrida s'en empare et la théorise dans l'histoire de la philosophie. L'écriture mallarméenne devient ainsi un outil théorique dans l'entreprise de la déconstruction critique du *logos*.

L'idéalisme romantique met la technicité humaine en avant dans la production poétique, en faisant du sujet le principe de la création poétique qui a la responsabilité de révéler la vérité universelle par le biais de l'art. Mallarmé rejette cette fonction du poète, il doit « disparaître ». La *création* n'est ni *insensée*, ni un *jeu*. Pourtant, Mallarmé fait de l'écriture un « jeu insensé ». A travers les écrits de Mallarmé et ceux de Nietzsche, Derrida entrevoit le point de départ de la déconstruction. Il fait de la métaphoricité le sens propre de l'écriture⁴²¹. Derrida fonde la déconstruction sur la confusion autour de la nature *dérivée-propre* de l'écriture – métaphore et sens propre, tout s'entremêle à travers la notion de « traces » dans l'archi-écriture et dans le processus de la différance. La déconstruction derridienne répond bien sûr, aussi, à la formule dramatique de Blanchot : « la destruction du langage ». Mais le projet épistémologique de Derrida vise à faire ressortir les contradictions impliquées dans le *logos* traditionnel, et à remettre en question la scission réductrice du langage en deux composantes : *signifiant* et *signifié*, et la priorité accordée par Saussure à la

⁴²⁰ « L'idée du livre, c'est l'idée d'une totalité, finie ou infinie, du signifiant ; cette totalité du signifiant ne peut être ce qu'elle est, une totalité, que si une totalité constituée du signifié lui préexiste, surveille son inscription et ses signes, en est indépendante dans son idéalité. L'idée du livre, qui renvoie toujours à une totalité naturelle, est profondément étrangère au sens de l'écriture. Elle est la protection encyclopédique de la théologie et du logocentrisme contre la disruption de l'écriture, contre son énergie aphoristique et, nous le préciserons plus loin, contre la différence en général. » Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *Op.cit.* p. 30.

⁴²¹ « Le paradoxe auquel il faut se rendre attentif est alors le suivant : l'écriture naturelle et universelle, l'écriture intelligible et intemporelle est ainsi nommée par métaphore. L'écriture sensible, finie, etc., est désignée comme écriture au sens propre ; elle est alors pensée du côté de la culture, de la technique et de l'artifice : procédé humain, ruse d'un être incarné par accident ou d'une créature finie. Bien entendu, cette métaphore reste énigmatique et renvoie à un sens "propre" de l'écriture comme première métaphore. Ce sens "propre" est encore impensé par les tenants de ce discours. Il ne s'agirait donc pas d'inverser le sens propre et le sens figuré mais de déterminer le sens "propre" de l'écriture comme la métaphoricité elle-même. » *Ibid.* p. 27.

parole sur l'écriture, celle-ci n'ayant « qu'une fonction étroite et dérivée »⁴²². Saussure, selon Derrida, ne fait que perpétuer le rétrécissement de la définition de l'écriture autour du modèle de l'écriture phonétique – c'est-à-dire celle fondée sur la logique de la primauté de la parole.

La déconstruction consiste à opérer une disjonction, un déplacement. Cette idée est présente chez Deleuze et chez Foucault également. La rupture avec la tradition, à travers la pensée de la différence, passe par ce type de déplacement. Déplacement à l'égard d'une norme. Ainsi l'intérêt pour la folie qui est l'autre de la norme rationnelle, l'intérêt pour l'« anomal » de Canguilhem chez Deleuze⁴²³. L'étude du langage devait donc s'inscrire, elle aussi, dans ce déplacement vis-à-vis d'une norme traditionnelle. Ainsi, avec Deleuze et Derrida, le langage ne se définit plus dans une relation binaire de hiérarchie entre un mot et la représentation d'un sens ou d'une référence. La relation entre une unité représentationnelle déterminée et un objet est désactivée. Derrida parle de *dissémination*, au sens d'une dispersion de la fonction de représentation du langage. La signification, en tant que processus de constitution du sens, est neutralisée. Ce nouvel état conduit à l'annulation de toute réduction du sens en quelque unité. Le sens ne peut plus se fixer. Pour Derrida, cette annulation conduit à un état d'« a-sémie » de la langue – c'est-à-dire à une absence de quelque sens que ce soit. La position de Derrida est radicale, elle postule l'annulation de toute possibilité sémantique. Le phénomène de la primauté accordée à la polyphonie dans l'analyse derridienne⁴²⁴ consiste précisément à effacer le plan sémantique, le taisant au profit de l'expression libre du plan acoustique. La répétition de la sonorité invalide la fonction sémantique et annule tout rapport hiérarchique autour de la notion de signe dans le langage.

La déconstruction derridienne annule toute binarité ontologico-temporelle entre un participe présent du signe (sign-ifiant) qui renverrait à un présent matériel de la langue, et un participé passé (sign-ifié) qui, lui, renverrait à un passé idéal déjà constitué. C'est de cela, précisément, qu'il s'agit pour Derrida, dans *De la Grammatologie* : trouver une nouvelle définition de l'écriture, non plus en fonction d'un rapport dualiste entre le son et le sens, mais à partir de l'écriture elle-même. La déconstruction ne se donne pas pour objectif, ainsi que

⁴²² *Ibid.* p. 46.

⁴²³ Cf. « 1.2.1. La différence : nouvelle pensée », p. 68.

⁴²⁴ Cf. « 1.4.4. Derrida contre l'interprétation en littérature », p. 132.

nous le lisons dans *La double séance*⁴²⁵, de reconduire l'opposition métaphysique entre la parole et l'écriture, d'où le désaveu des notions de « centre » et d' « origine » par Derrida. Il ne s'agit pas de remplacer un « logo-centrisme » par un « grapho-centrisme ». La critique déconstructrice trouve son impulsion dans la critique nietzschéenne : déconstruire en réinventant autrement. Les oppositions traditionnelles ne peuvent donc plus avoir cours. L'opposition dichotomique et dialectique de la pensée platonicienne ne peut plus fonctionner⁴²⁶. Il s'agit, pour Derrida, de penser une nouvelle écriture. Une écriture autoréflexive et autoréférentielle⁴²⁷, clôturée sur elle-même.

1.6.5. Eclat et profondeur objectifs dans le langage poétique

L'écriture mallarméenne ne semble pourtant pas pouvoir corroborer la thèse d'une clôture abstraite sur elle-même, puisque la référence au réel intervient. Elle n'intervient pas de manière claire et déterminée comme dans le réalisme, mais elle intervient comme suggestion virtuelle opaque, dans une tension dialectique avec ce qui serait la négation de cette référence, une abstraction pure. Une dialectique irréductible et sans fin, qui ne s'arrête ou ne se résout ni dans l'une ni dans l'autre. La religion ou l'or en sont de parfaits illustrations chez Mallarmé. Pour l'un comme pour l'autre, il s'agit de mettre en lumière un éclat précieux qui s'en dégage.

⁴²⁵ « L'ancienne opposition de la parole et de l'écriture n'a plus aucune pertinence pour contrôler le texte qui délibérément la déconstruit. Un tel texte n'est pas plus "parlé" qu'"écrit", pas plus *contre* la parole que pour l'écriture, au sens métaphysique de ces mots, non davantage pour quelque troisième force, surtout pas pour quelque radicalisme de l'origine ou du centre. Les valeurs d'*archè*, de *telos*, celles d'histoire et de transcendance qui en dépendent, constituent justement les objets principaux de cette critique déconstructrice. » Jacques Derrida, *La dissémination*, *Op.cit.* p. 224, note de bas de page.

⁴²⁶ « Répétons : "C'est pourquoi il n'a jamais été question d'opposer un graphocentrisme à un logocentrisme, ni en général aucun centre à aucun centre... Encore moins une réhabilitation de ce qu'on a toujours appelé écriture. Il ne s'agit pas de rendre ses droits, son excellence ou sa dignité à l'écriture..." Et puisqu'il faut insister : "... ce qui revient, bien entendu, à reformer le concept de l'écriture..." », *Ibid.* p. 224.

⁴²⁷ La lettre *a* que Derrida place dans la différance marque un participe présent, une action continue dans le temps, qui consiste à repousser tout principe originaire et à produire indéfiniment des différences dans un système autoréflexif. C'est un mouvement et un jeu autoréférentiel de différences : « le jeu joue toujours la différence sans référence, ou plutôt sans référent, sans extériorité absolue, c'est-à-dire aussi bien sans dedans. » (Jacques Derrida *La dissémination*, *Op.cit.* « La double séance », p. 270).

Un éclat superficiel et ostentatoire qui s'enracine profondément dans la matière du réel quotidien. Et cette superficialité doit être contrebalancée par un ésotérisme profond. C'est l'autre face de l'or et de la religion. Leur aspect précieux, mystérieux et propitiatoire. De même que la religion et l'or, la littérature et la poésie doivent pouvoir mettre en lumière cette dualité entre surface et profondeur en quelque sorte. La tension entre ces deux dimensions est ce dont se constitue le langage poétique comme opacité représentationnelle constante.

La poésie mallarméenne ne dit pas les choses, elle suggère des effets, des signes, des images, parce que cette poésie est fondée sur un langage non-représentationnel. Pour Blanchot et Derrida, ce langage est même anti-représentationnel, autoréflexif et autoréférentiel. Mais le langage poétique mallarméen n'est pas non plus facilement réductible à cette abstraction autoréflexive et autonome. Il prend forme dans l'espace culturel et social, parmi des objets superficiels du quotidien. L'autonomie du langage poétique de Mallarmé n'est pas complètement détachée du domaine pragmatique. Plusieurs choses nous aident à voir cette dialectique chez Mallarmé. La religion, par exemple, suggère un caractère ésotérique abstrait, certes, mais aussi un caractère superficiel marqué par le goût de l'éclat, de la splendeur et du faste. Chaque religion a ses cérémonies culturelles superficielles et sa mythologie profonde. Nous pensons que cette dualité fascine Mallarmé au point de lui inspirer une telle esthétique de l'entre-deux dans son langage poétique⁴²⁸. C'est pourquoi nous devons envisager un langage poétique qui sache à la fois trouver une abstraction ésotérique autonome, et garder un lien fugace avec l'objet référentiel réel. L'expulsion du sujet constituant peut être comprise dans cette dialectique également : bien que sa contribution soit à l'honneur dans la recherche d'une abstraction poétique formelle, le sujet est happé par l'indétermination présente dans le langage autonome. La présence symbolique du poète est contaminée et rongée par le caractère mouvant et indécis du langage poétique. Cela rejoint, peut-être, ce que Marx désignait par le « fétichisme qui adhère aux produits du travail dès lors qu'ils sont produits comme

⁴²⁸ Nous retrouvons encore cette dialectique dans les écrits journalistiques du poète sur la mode de son temps :

« [...] le poète semble retrouver ici et là, dans les fêtes artistiques et dans les saisons de la mode, le schéma archétypal qui hante l'esprit humain. À supposer que la mode et la décoration puissent fournir, comme les arts majeurs, un simulacre de la tragédie de la nature, elles sont loin d'avoir la futilité et l'insignifiance que leur prêtent de nombreux critiques. » Barbara Bohac, « La Dernière mode de Mallarmé sous les feux du drame solaire. », *Romantisme* 2/2006 (no. 132), p. 129-139 ; URL : www.cairn.info/revue-romantisme-2006-2-page-129.htm ; DOI : 10.3917/rom.132.0129.

marchandises, et qui, partant, est inséparable de la production marchande »⁴²⁹. Le fétichisme mallarméen peut être comparé à celui de Marx dans la mesure où la subjectivité est réduite à une position de patient face à une détermination matérielle qui semble inévitable. Dans l'un comme dans l'autre cas, la globalité de la tâche fondée sur l'échange dissout la tâche privée et personnelle d'un sujet. C'est par un processus d'intégration de la marque de l'individu dans un réseau collectif que la dissolution du sujet a lieu. Le réseau collectif conduit à l'autonomie anonyme et impersonnelle du produit. Lorsque ce dernier est mis en relation avec un autre, ils aboutissent tous deux à un complexe impersonnel. Le produit se détache de toute subjectivité. C'est la disposition sociale de l'œuvre. Après que la poésie a pris forme, elle est mise à la disposition du public, c'est-à-dire des lecteurs potentiels. Cette disposition marque la séparation entre l'œuvre impersonnelle et la subjectivité du poète. Une séparation qui intervient par le processus de l'indétermination matérielle du langage et de l'œuvre. La formule « le hasard vaincu mot par mot »⁴³⁰ ne désigne donc pas un dépassement du hasard par le sujet constituant et agent créateur en poésie, mais signifie que « le hasard *a* vaincu mot par mot ». Le hasard a destitué le sujet constituant de l'espace de la production poétique. Cela ouvre l'accès à une infinité de lecteurs. Si le lecteur tend à réduire le texte à un système de sens unifié, le langage tombera dans l'universel reportage. Si, en revanche, le langage poétique est maintenu dans son mouvement de poéticité, il sera irréductible à quelque unité de représentation et de signification. L'écriture poétique de Mallarmé oscille potentiellement entre ces deux pôles, comme nous l'avons mentionné dans le paragraphe précédent. Oscillation métaphorisée par Mallarmé à travers l'image et la valeur de l' « Or ». L'or peut être à la fois rare et précieux, et commun et banal. Quand elle est universel reportage, l'écriture peut être considérée comme la face commune et banale de l' « or », c'est-à-dire en tant qu'outil d'échange monétaire et financier ; quand elle est poésie, elle est mouvement incessant et infini de nouvelles possibilités de langage, de pensée et d'être, et évoque l'autre face de l' « or » : son éclat précieux⁴³¹. Cette distinction peut même parfois prendre la forme

⁴²⁹ Karl Marx, *Le Capital ; Critique de l'économie politique*, Livre premier, Chapitre I « La Marchandise », Quadrige Presses universitaires de France, 1993.

⁴³⁰ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* « Le Mystère dans les lettres », p. 288.

⁴³¹ Le caractère précieux et rare de l'or et de la poésie ne dépendent nullement de l'intervention d'une subjectivité constituante. Pour parvenir à cet état de rareté, de toute façon, le langage poétique s'est déjà débarrassé du sujet constituant. On peut trouver une polarité analogue entre *valeur d'usage* et *valeur d'échange* dans l'économie politique de Marx. La *valeur d'usage* d'un produit exclut sa *valeur d'échange*, étant hors de toute loi de comparaison. Il prend alors une existence indépendante. S'il devient objet d'échange économique, sa *valeur d'usage* est éclipsée par sa *valeur d'échange*.

d'une dualité ambiguë chez le poète lui-même. Après la crise, la distinction entre l'universel reportage et la poésie ou les poèmes critiques⁴³² apparaît dans l'écriture de Mallarmé elle-même. Les années 1870, par exemple, sont marquées par une activité journalistique chez le poète. Toutefois, gardons-nous de réduire la poésie à une abstraction autoréflexive et autoréférentielle, comme nous l'avons dit plus haut, car il y a une dialectique mouvante entre cette forme d'esotérisme abstrait et la présence référentielle du réel⁴³³.

La problématique de la langue chez Mallarmé est donc très complexe. Elle ne peut être réduite à la « théorie du signe »⁴³⁴ de Hegel, que le poète semble renverser à travers un pragmatisme des modes de production de la poésie. Le mouvement qui consiste à partir de la matérialité acoustique pour aboutir à l'idéalité pure du signe dans la pensée en tant qu'une détermination représentationnelle n'opère pas dans le langage poétique de Mallarmé⁴³⁵. Encore moins après la crise de Tournon. Ce qui sépare encore plus Hegel et Mallarmé, outre

⁴³²« Le journalisme des années 1870 prépare les divagations inédites qu'il nommera "poèmes critiques", en opposant aux faits divers de "l'universel reportage" ses "Grands faits divers". » Kensuke Kumagai, *Op.cit.* p. 132. Ainsi, la caractéristique des écrits des années 1870 du poète est telle que l'écriture de Mallarmé ne tourne plus autour de l'idée négative de néant, mais bien autour de celle, positive, d'une pratique de l'écriture qui trouve son aboutissement dans la réalité sociale et culturelle de l'époque – et une recherche théorique sur le langage, puisque cette écriture journalistique peut être comprise comme une étape préparatoire des écrits critiques qui suivront une décennie plus tard, de telle sorte qu'il y aurait une continuité entre ce que Kensuke Kumagai appelle le « sanctuaire littéraire » et les « écrits alimentaires ». Cela apparaît encore clairement dans la dualité de l'or chez le poète. Il ne faut pas voir une opposition figée en formalisme entre un or monnayable, échangeable et un or précieux, rare et altier, mais une possible communication dialectique entre les deux. Kensuke Kumagai rappelle à ce sujet, en suivant Bertrand Marchal, le reproche que Mallarmé adressa à Villiers de l'Isle Adam : « Cette remarque mallarméenne du double état de l'or-parole ne saurait être réduite à une simple antinomie entre la vérité et la fausseté, entre le nécessaire et le hasard, entre la valeur non-instrumentale et la valeur instrumentale. [...] ce que Mallarmé oppose à [...] [l'] aristocratie anachronique villérienne est "l'autre incomparable domination, [le] fait d'avoir des pensées à soi seul" [Bertrand Marchal, "Villiers relu par Mallarmé : le poète et la divinité", *Villiers de l'Isle Adam. Cent ans après (1889 – 1989)*, éditions Sedes, 1990, p. 45] en un mot, l'aristocratie de l'écrivain. » Kensuke Kumagai, *La fête selon Mallarmé. République, catholicisme et simulacre*, éditions l'Harmattan, Paris, 2008, p. 274.

⁴³³ En atteste l'éclectisme les écrits de Mallarmé : non seulement des épures abstraites telles qu'*Hérodias*, ou *Un Coup de dés*, où la poésie semble se débarrasser de toute référence pour se déployer dans une autoréflexivité abstraite, mais aussi des textes prenant pour objet le réel. Cf. Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance, Récréations postales, Œuvres Complètes*, tome I, *Op.cit.*

⁴³⁴ Benoît Finet, *Essai sur le signe : Hegel – Mallarmé*, éditions E.N.S. Fontenay/Saint-Cloud, Ouvrage « Hors Collection » des Cahiers de Fontenay, Juin 1990.

Benoît Finet fait de l'« or » l'expression d'une dialectique entre le réel et l'idéal chez Mallarmé, indiquant ainsi cette dialectique que nous évoquons entre abstraction et référence réaliste. La réflexion mallarméenne sur l'« or » serait une manière de penser la relation *pragmatique* existant entre le langage, le sujet déterminé par l'espace social, et les rapports matériels de production dans ce même espace. Ainsi, bien qu'autonome et détachée de toute relation référentielle au réel quotidien, l'écriture mallarméenne prend parfois appui sur ce réel.

⁴³⁵ Lorsque Mallarmé critique l'instrumentalisation réaliste du langage, il n'adopte pas les positions de l'idéalisme hégélien pour autant. Sur ce point, cf. Lucie Bourassa, « Du signe à l'articulation : Hegel, Humboldt, Mallarmé », *Rhuthmos*, 15 mai 2011 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article356>.

l'irréductibilité à l'abstraction idéale pure, c'est le rapport entre la pensée subjective et le langage. Chez Mallarmé, contrairement à ce qui se passe dans la théorie du signe de Hegel, le langage ne remplit pas la fonction d'instrument de la pensée. Il ne fait pas que fournir le son pour articuler une signification et une idée. Le langage n'a pas pour finalité l'information idéale qui se fait dans l'intellect d'un sujet constituant. Il s'écarte, précisément, de tout rapport direct avec l'intellect subjectif.

1.6.6. Autour du sujet et de la politique

Pourtant, certains critiques que nous avons cités voient chez Mallarmé une résurgence de ce sujet constituant⁴³⁶. D'autres soutiennent que l'écriture poétique de Mallarmé se débarrasse de l'auteur, acquiert son autonomie radicale au point de devenir un ensemble autoréflexif⁴³⁷ ayant ses propres règles de fonctionnement, et ne se référant nullement à des objets du quotidien. Une autre lecture fait de la poésie mallarméenne une essence pure et abstraite où le sujet est dissout. C'est celle d'Alain Badiou⁴³⁸, qui soutient que le *Livre* de Mallarmé est un objet idéal et entièrement déterminé, une structure objective nécessaire où le hasard n'existe pas. Le hasard est, selon lui, ce qui désigne le réel indéterminé de la matière chez Mallarmé, le *Livre* étant le projet d'une totalité abstraite achevée, qui ne peut pas s'accommoder du hasard. C'est dans ce sens que Badiou explique la formule mallarméenne « le hasard vaincu mot par mot ». Le « terme évanouissant » est, dans sa lecture, un concept qui fait le lien et la transition entre le matériel et le subjectif et l'Un de l'Idée, entre une matière sensible et une essence. Le résultat final en est une totalité qui transcende toute subjectivité et toute matérialité, et qui est transposable dans le domaine pratique. Ce dépassement ne s'effectue, en effet, pas uniquement dans la sphère de la poésie, mais

⁴³⁶ Pierre Zima, Georges Poulet et Jean-Pierre Richard.

⁴³⁷ C'est le cas de Blanchot et de Derrida, et d'autres critiques encore, comme Philippe Sollers de *Tel Quel*. Ce n'est ni l'auteur et sa parole, ni une autre parole transcendante à travers la sienne qui sont mises en lumière dans l'écriture, mais l'écriture elle-même. Le projet d'écriture collective de *Tel Quel* s'inscrit dans cette perspective. C'est une pratique de la disparition du sujet et d'une impersonnalisation du texte. Processus qui passe d'abord, et avant tout, par l'autonomisation radicale du langage, soit l'autoréférentialité de l'écriture.

⁴³⁸ Alain Badiou, *Théorie du sujet*, éditions du Seuil, Paris, 1982.

également dans le rapport social et politique entre le sujet et la masse populaire. Par l'écriture poétique, la *foule* - la « masse » - assure le passage entre la subjectivité et l'objectivité de la structure totale de la poésie, de même qu'elle symbolise le lien entre le poète et la société, dit Badiou. Ce qui intéresserait Mallarmé, ce serait l'unité de l'œuvre poétique dans une abstraction idéale objective. Badiou appelle cette unité le tout structural de la poésie – c'est le projet du *Livre*. Face à la transcendance du tout⁴³⁹, l'individu-artiste ou le poète ne peut qu'être dérisoire. Le *Livre* n'est pas simplement un projet poétique abstrait, il est aussi la recherche d'une portée et d'une action politique où l'effet de la foule apporterait une unité⁴⁴⁰ entre le sujet et la société. C'est dans cette connexion entre l'art et la politique qu'est envisagée la disparition de la subjectivité particulière au profit d'une totalité idéale. Nous voyons bien que cette lecture ne rend pas compte de la présence référentielle, même opaque, du réel dans le langage poétique, ni de l'aspect matériel empirique de ce langage chez le lecteur. Badiou défend la thèse de la réalisation idéale d'une forme essentielle objective et pure qu'est le *Livre* mallarméen, soit l'œuvre totale finie selon lui.

Le rôle de la concrétude sociale et politique comme objet réel sur lequel porte une certaine tension référentielle du langage poétique mallarméen ne peut pas être effacé aussi facilement que semble le faire la lecture de Badiou. La place de la foule n'est pas seulement une étape transitoire en vue de la réalisation idéale d'une essence pure, abstraite de toute concrétude pragmatique. La religion par exemple, en tant qu'exemple de dualité esthétique et philosophique pour le langage poétique mallarméen, est à la fois concrète superficiellement – à travers le faste des cérémonies –, et pragmatiquement – à travers le rassemblement politique des fidèles –, et c'est aussi un modèle d'abstraction pour présentifier, par le langage, l'absence en la glorifiant, et en la célébrant ; mais une glorification et une célébration matérialistes⁴⁴¹.

⁴³⁹ « La mise en tout préexiste aux opérations, et le poème n'institue comme recours que ce qu'il présuppose de façon latente. » *Ibid.* p. 127.

⁴⁴⁰ « Mallarmé voulut rien moins que doter la Cité d'un livre et d'un théâtre où l'infinie puissance muette des masses – qu'il nomme la foule – trouverait enfin de quoi produire, en s'en retirant, son emblème total [...] Le mutisme de la foule est ce par quoi elle produit, au secret tu de sa grandeur historique, le concentré représentatif et illuminant de l'art. » *Ibid.* p. 83 – 84.

⁴⁴¹ « [...] la vraie « fin » de la religion est la restitution au langage de ses pouvoirs. Seconde proposition corrélatrice : la religion a d'emblée pour objet moins le tonnerre qui effraie, la sécheresse qui désole ou la pluie qui rafraîchit et féconde la vie que le mouvement même de l'apparition et de la disparition de la lumière. Ce que l'homme d'emblée y nomme, ce ne sont pas les puissances bienfaitrices ou malfaisantes pour le pain quotidien, mais les puissances glorieuses du séjour humain. Ce que la mythologie, en bref, nous enseigne, c'est que la fonction « religieuse » est d'abord celle du langage qui glorifie.

C'est ce pouvoir de glorification de l'absence physique – du Christ par exemple –, par le langage, qui fascine Mallarmé dans la religion chrétienne, car il montre la tâche essentielle du langage poétique : matérialiser et virtualiser une absence physique, ce qui aboutit à une opacité représentationnelle indéterminée. Une indétermination qui provient de l'hésitation caractéristique du langage poétique mallarméen entre matérialisme réel et concret, et abstraction représentationnelle. On ne peut, à aucun moment, réduire la poésie mallarméenne à un seul de ces deux aspects, tous deux étant reliés dans un mouvement perpétuel, une dialectique infinie qui n'aboutit jamais à un quelconque dépassement. Cet aspect montre aussi que ce qui se passe dans le langage poétique mallarméen est transposable dans le domaine pratique. La « solitude » du poète n'est pas un retranchement de la subjectivité loin de la foule. Ce n'est pas l'expression d'un goût prononcé pour l'aristocratie. Mallarmé est démocrate. La solitude provient du sentiment d'impuissance et de rejet chez le poète à l'égard de la production poétique dans la société. A travers le langage poétique, Mallarmé vise la réconciliation du poète avec la foule⁴⁴². C'est en ce sens aussi que le lecteur

Mais la divinité – comme la beauté – antique a subi avec le christianisme un approfondissement en forme de révolution. La fuite des anciens dieux, c'est la radicalisation de la « gloire » célébrée par le langage. La pompe des églises, l'or des ciboires et des ostensoirs « reculent » l'horizon des soleils levants et couchants. Ils donnent à la gloire son vrai contenu : l'absence. La grandeur de la religion chrétienne a été celle-ci : ce qu'elle a consacré, c'est la « présence réelle » de l'absence, la puissance même de la chimère. Le rituel chrétien, en faisant, par les ténèbres de ses églises et l'or de ses ciboires, écran à l'or du soleil et à la vieille « tragédie de la nature », a révélé la nature propre de l'animal humain. L'animal humain est un animal chimérique. L'« honneur » de notre race est de « prêter des entrailles à la peur qu'a d'elle-même [...] la métaphysique et claustrale éternité » et d'« expirer le gouffre en quelque ferme aboi dans les âges ». La condition chimérique, c'est ce pli hasardeux de l'absence qui affecte sans raison la « claustrale éternité », « l'espace à soi pareil, qu'il s'accroisse ou se nie ». Le christianisme révèle en sa pureté cette tâche proprement humaine de glorification de l'absence, cette tâche qui institue « notre communion ou part d'un à tous et de tous à un ». Ou plutôt il la révélerait en sa pureté s'il ne la compromettrait avec le « mets barbare » du corps et du sang du Sauveur que désigne le sacrement eucharistique. L'« humanisation » mallarméenne de la religion va alors à contre-courant de la tendance dominante du siècle. Telle que l'anthropologie feuerbachienne peut la résumer, celle-ci demandait que l'on restitue au pain et au vin quotidiens de la famille et de la communauté les honneurs que la cérémonie illusoire de l'élévation projetait dans le ciel chimérique de la religion. Tout à l'inverse, Mallarmé vise à restituer au séjour humain le seul geste d'élévation de la chimère, le calice vide de tout sang d'homme ou de dieu ; non point le pain-chair, mais ce qui seul « éclaire » la vie dévouée à son acquisition, la « gerbe juste initiale » de l'épi : élévation de poussière d'or vouée à la faux. Ce qui doit succéder au christianisme, ce n'est pas la religion de la terre nourricière ou du groupe industriel. C'est la « religion » de l'artifice : l'institution d'artefacts et de rituels qui transfèrent à la communauté soumise à l'or du métal sans éclat et à l'obscurité de l'urne électorale l'or pulvérisé des soleils couchants et des natures agonisantes, purifié par la religion qui a célébré par ses ors la présence réelle de l'absence, soit le « mystère ». » Jacques Rancière, *Mallarmé, politique de la sirène*, éditions Hachette littératures, coll. Pluriel, Paris, 1982, p. 58 – 60.

⁴⁴² « Platon séparait la race de ceux auxquels le dieu avait conféré l'or de la pensée et celle des hommes voués au travail du fer. En donnant aux premiers l'or symbolique et le commandement de la cité, il leur interdisait de tenir dans leurs mains l'or matériel des biens possédés et du travail rémunéré. La séparation de l'homme à la pioche et du poète accomplit un partage du même type entre l'or réel et l'or symbolique. Mallarmé, pourtant, y marque une différence essentielle. Pour lui, nul n'a reçu, dans la composition de son âme, l'or ou le fer distribués par la divinité. Les révolutions ont été faites pour cela précisément : pour que « l' élu » soit n'importe qui, le premier ou le dernier venu qui se dévoue au travail de l'autre or, de l'or symbolique, dont l'éclat, égalant les feux du soleil

finir par se confondre avec le poète, que le texte s'ouvre sur une pluralité de possibilités représentationnelles, que le poète disparaît en somme. Cette réconciliation démocratique doit se faire, en quelque sorte, en conservant la distinction opérée par Mallarmé entre l'éclat aurifère précieux de la poésie pure et le clinquant tapageur du profit marchand. Tout le projet poétique, mythologique et pratique de Mallarmé reposerait sur cette distinction, selon Jacques Rancière⁴⁴³. Ce n'est qu'en renonçant au profit marchand que la précieuse poésie aurifère, qui est le reflet mythologique de l'union de l'humanité, peut s'accomplir. La réconciliation dont il est question n'est pas effective. C'est un idéal auquel aspire Mallarmé en vue d'affranchir la poésie et le poète de la logique marchande dont est empreinte la banalité quotidienne. Ce qui explique l'ironie dont il fait preuve lorsqu'il désigne cette banalité. La poésie est la préparation à une réconciliation possible entre le poète et la foule. En dépit de ce caractère virtuel, la poétique mallarméenne – l'ensemble de l'œuvre poétique : à la fois la poésie et la réflexion critique sur la poésie – offre la possibilité d'une lecture politique, à cause de la présence d'une dimension pratique. Chez Badiou, le *livre* mallarméen est rattaché au tout historico-politique et théâtral que désigne la Cité⁴⁴⁴, chez Rancière il renvoie au tout mythologico-politique de la communauté⁴⁴⁵ de l'homme. Le *Livre* mallarméen contiendrait

évanoui à l'honneur de la race chimérique, illuminera les fêtes du futur. Mais, à cet élu quelconque, il est fixé un strict partage des tâches et des métaux. Pour préparer « l'hymne des cœurs spirituels », le poète doit séparer sa tâche propre de tout trafic en termes de profit marchand comme de position sociale. Non qu'il doive être rétribué, comme les gardiens platoniciens ou les « moines » des universités anglaises, par le travail des hommes du fer. Il doit être, comme Mallarmé, un salarié gagnant, par le métier du jour, l'or de la survie quotidienne afin de dévouer gratuitement sa nuit à sa tâche de « serviteur, par avance, de rythmes ». La « solitude » du poète et la nuée même dont il entoure ses vers doivent s'entendre à partir de là. On en méconnaît la portée si on les assimile à la volonté nihiliste d'instituer l'œuvre dans une « colonne de silence » récusant l'espace public démocratique. Il serait beaucoup plus juste de rapprocher « l'action restreinte » mallarméenne et la pensée marxiste de la maturation nécessaire des conditions révolutionnaires. L'isolement du poète est strictement lié à l'« absence de présent ». La politique du coup de dés – et le sens ultime de la fable du bateau et de la sirène – doivent s'entendre ainsi : les conditions n'existent pas encore pour l'union du poète et de la foule dans « l'hymne des cœurs spirituels ». L'« heure extraordinaire » n'est pas venue, ni la « salle prodigieuse », identique à la scène [...] C'est ce que nous dit notre petite fable marine : l'heure n'est point celle du grand naufrage glorieux. Elle est celle de la sirène discrète qui se refuse à dissiper par avance des vérités qui ne sont encore qu'à l'état de « gammes, accords posés préludant au concert ». *Ibid.* p. 64 – 65.

⁴⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴⁴ « Mallarmé voulut rien moins que doter la Cité d'un livre et d'un théâtre où l'infinie puissance muette des masses – qu'il nomme la foule – trouverait enfin de quoi produire, en s'en retirant, son emblème total [...] » Alain Badiou, *Op.cit.* p. 83.

⁴⁴⁵ « Récapitulons les choses : le poème n'est pas seulement « une œuvre d'art ». La fiction n'est pas simplement le travail de l'imagination. Elle est proprement ce qui doit assumer la succession de la religion comme élévation de l'humain à sa grandeur et principe d'une communauté accordée à cette grandeur. Ce qu'elle doit faire succéder à la religion, ce n'est ni la démystification prosaïque de son contenu céleste, ni la réappropriation au compte de l'humanité de sa sacralité. En bref, elle ne doit pas constituer elle-même une nouvelle religion, pas même celle de l'homme. Remontant plus haut que la religion musicale, elle doit nous reconduire vers l'origine

donc en germe l'idée d'une organisation sociale et politique totale de l'humanité dans l'histoire. L'élémentaire écriture mallarméenne, elle-même, consisterait, pour ainsi dire, à poser une combinatoire de possibilités politiques et sociales.

Chez Hegel, l'histoire s'accomplit en réalisant la raison universelle, soit l'Esprit absolu. C'est l'actualisation d'une transcendance dans l'histoire : c'est-à-dire ce qui ne peut être autre que ce qu'il est. La réalisation de la Raison dans la réalité matérielle et historique est le dévoilement (*aletheia*) concret de l'être. C'est l'objectivation de l'idéalité de l'être. Notre lecture nous place à contre-pied de ce rapprochement entre Hegel et Mallarmé. Pour Jacques Rancière⁴⁴⁶ et Hans-Georg Gadamer⁴⁴⁷, la poésie mallarméenne apporterait une

de toute religion, « les poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état ». Mais ces poème originaux de l'humanité ne sont pas des mythes enfouis dans l'inconscient collectif, ce sont des formes-de-monde à ressusciter dans l'ordonnement des mots. » Jacques Rancière, *Op.cit.* p. 80.

⁴⁴⁶ « Le symbole est cet être chauve-souris qui tient de la forme et du signe à la fois. Il est la forme qui nous dit : ne vous y trompez pas, je suis plus que de la forme, je suis l'écriture d'une pensée. Il dessine et fait reconnaître un lion, mais veut en même temps que nous y reconnaissons la force, la majesté ou un roi. Il construit une pyramide de pierre et veut que nous y lisions le mystère de la mort et de l'au-delà. Mais, à l'inverse, il est l'écriture qui prétend être plus que l'écriture, présenter déjà la forme sensible de ce qu'elle nomme. Voulant cumuler les pouvoirs de la forme et de la pensée, il les manque tous les deux. Car la forme ne parle que là où elle est limitée à son propre pouvoir. Ainsi la statue grecque exprime dans sa perfection plastique l'idée, toute matérielle encore mais bien déterminée, que le peuple grec se fait de la divinité. Elle livre tout entière à la pierre une pensée qu'il reviendra à un discours ultérieur de traduire dans le langage des mots et dans l'histoire de l'esprit. Le symbole, lui, veut prendre de l'avance, inscrire le sens qu'il ne maîtrise pas dans la matière qu'il ne parvient pas à mettre en forme. Il laisse voir le travail d'une intention qui s'efforce, sans y parvenir, de mettre une idée dans une matière, qui cherche à définir l'idée du courage et ne trouve qu'un lion, dessin privé de la puissance d'esprit de la forme, réduit au rôle de substitut d'une pensée. Le symbolisme, alors, n'est pas seulement le premier âge de l'art, c'est, plus généralement, le défaut de la pensée à se donner corps, le nuage qui flotte à la frontière des deux modes de la pensée et qui menace la pensée qui prétend réunir les deux.

C'est précisément la menace qui pèse sur la prétention de la poésie à être pensée par elle-même, pensée d'elle-même. Forme suprême de l'art, la poésie a épuré en même temps les représentations de l'esprit et la matière du langage. Elle les a menées au point où un esprit clair à lui-même peut se dire dans un langage exact et se reconnaître dans les formes où il s'était extériorisé. Autant dire que l'esprit, pour se connaître lui-même, n'a plus besoin de la poésie mais aussi que la matière même de la poésie se dérobe à elle. Car la poésie vivait d'une double opacité : l'opacité de la langue, sa résistance à la traversée du sens, mais aussi l'opacité de l'esprit à lui-même, cette distance à soi qui le contraignait à se chercher dans la matérialité de la figure. Là où cette double opacité n'est plus, la poésie perd sa finalité inconsciente de forme. Elle cherche alors à compenser ce qu'elle perd en puissance de forme en sautant de l'autre côté de la barrière, en s'attribuant la puissance de la pensée se connaissant elle-même. Mais elle cesse ainsi d'être poésie, sans devenir philosophie pour autant [...] Mallarmé semble n'avoir connu la pensée hégélienne que par personnes interposées. Sa pensée du symbole poétique ne s'en définit pas moins dans le cadre du partage tracé par celle-ci. Elle relève à sa manière le défi ou l'interdit hégélien. Sans doute est-elle loin de la théorie romantique du symbolisme généralisé. La théorie « française » de la fiction récuse cette présence du sens à même la puissance de formation des choses. Elle maintient strictement le partage de la nature, qui est simplement, et de son au-delà. Elle revendique en revanche pour le poème le pouvoir qu'Hegel lui a dénié : celui d'une pensée qui est identité immédiate de la pensée et de la forme, dans l'élément même de la pensée ; celui d'un langage abstrait qui écrit en même temps, dans le tracé des signes, la puissance de pensée qui lui donne lieu. La poésie « proche l'Idée », dit Mallarmé. Mais comment penser cette proximité ? Dans son contexte immédiat, elle oppose l'articulation signifiante du verbe poétique aux prétentions de la musique instrumentale et de son langage, commodément dispensé de s'expliquer. Mais si la poésie est proche (de) l'idée, c'est qu'elle est « musique par excellence », la vraie musique dont l'autre n'est que

« réponse » à la critique esthétique hégélienne de la poésie. Pour Gadamer, c'est en comblant le défaut que Hegel avait identifié dans cette critique, en faisant correspondre la poésie au « savoir absolu » hégélien. Pour Rancière, c'est en y renonçant et en détournant les enjeux de l'idéalisme. La poésie de Mallarmé prend le contre-pied de la critique hégélienne, non pas dans la mesure où le langage poétique mallarméen réussit à établir la trinité hégélienne du langage poétique – le « son », « le signe » et « la forme » idéale, mais en s'en débarrassant. En ce sens, c'est en renonçant, en quelque sorte, à répondre à l'objection esthétique de Hegel que Mallarmé y répond. Cet abandon, comme le souligne Rancière, passe par l'emphase musicale chez Mallarmé. Le « sens » logique est apporté par le rythme musical. C'est en cela que l'*Idée* mallarméenne est radicalement différente de l'Idée platonicienne et de l'Esprit hégélien, et qu'elle fait place à l'autonomie textuelle et musicale du langage à l'égard du sujet

l'imitation ; bref, que le mode de manifestation suprême de l'Idée est une musique pure dont les cordes et les bois ne donnent que l'imitation. Mais c'est un rapport singulièrement complexe qui se tisse ici entre le modèle et la copie. La poésie est plus musicale que la musique pour deux raisons données comme équivalentes : parce qu'elle est l'art du verbe, de la pensée exprimée, qui s'oppose au « mutisme » de l'orchestre, et parce qu'elle est l'art du silence, du « tacite concert » ou du « tacite envol d'abstraction » qui s'oppose à son fracas – « la même chose que l'orchestre sauf que littérairement ou silencieusement.

Comment comprendre le rapport de ce mutisme et de ce silence ? La musique présentait le paradigme d'un langage qui, plus radicalement que l'abstraction conceptuelle, écarte la « brutalité » de la désignation ; d'un langage sensible du nombre, propre à remplacer les choses par les rapports qui les lient et à faire communiquer directement, en un lieu et un temps déterminés, l'harmonie de ces rapports avec les « types » et les « accords » de notre théâtre intérieur comme avec la grandeur inconsciente de la foule rassemblée. Dans la présentation musicale, ce ne sont plus les choses qui sont mimées, mais l'idée elle-même. La fiction musicale dessine l'idée sous forme de rythme. Elle la dessine en son nouveau statut : unité en acte de fragments épars de beauté, réveillant, par la distribution des voix, des motifs et des différences d'intensité, la poéticité sommeillant au cœur d'une multiplicité quelconque. La musique purifie la fiction, l'écarte de la figure pour la confier à la puissance intellectuelle du rythme. Elle retrouve, en somme, son sens grec et sa fonction platonicienne : transcription de l'harmonie mathématique qui fait un *kosmos*, puissance de susciter dans l'âme de l'individu et de la cité la virtualité d'une harmonie imitant l'harmonie des êtres divins ou, en termes mallarméens, la pièce écrite au folio du ciel. « Employez musique dans le sens grec, au fond, signifiant idée ou rythme entre des rapports. » [...] Mais le vieux thème platonicien prend ici une figure paradoxale. Car, chez Mallarmé, à l'inverse de Platon, le discours vivant s'appelle écriture. C'est l'écriture qui est la parole de l'esprit contre le mutisme bavard des voix : fracas de l'orchestre, mais aussi discours du concept qui ne dépasse pas lui-même la puissance des « plus beaux discours émanés de quelque bouche ». Le mode d'expression de la pensée comme rythme est antérieur et supérieur à son mode discursif. Il dessine non point le résultat d'une pensée, mais le mouvement même de son essor [...] » Jacques Rancière, *Mallarmé, politique de la sirène*, *Op.cit.* p. 86 – 90.

⁴⁴⁷ « On sait que Hegel avait trouvé dans d'autres pays, en Italie par exemple, une patrie durable et que l'esprit constructif de l'art moderne de notre siècle avait de loin précédé l'évolution correspondante en Allemagne. Van Gogh, Cézanne ainsi que, une génération plus tard, Juan Gris et Picasso étaient devenus les représentants symboliques d'un élan nouveau qui accapara enfin la scène allemande. La même chose se produisait en littérature où la "poésie pure" de Mallarmé apparaissait comme la réponse poétique au savoir absolu de Hegel ; en littérature allemande, la découverte du dernier Hölderlin, mais aussi l'art des vers à forme très sévère d'un George et les poèmes-choses d'un Rilke pointaient dans la même direction. Il s'agissait donc d'une évolution qui aida le langage de la poésie et celui de la pensée à trouver une nouvelle force symbolique objective. » Hans-Georg Gadamer, *Critique, Revue générale des publications françaises et étrangères, Vingt ans de pensée allemande*, « Itinéraire de Hegel », Octobre 1981, no. 413, p. 885.

constituant. Ivanka Stoïanova résume très bien, dans des termes qui rappellent les analyses de Blanchot – notamment l'idée d'une « pulvérisation » ou destruction du langage traditionnel – le procès qui précède celui de la signification dans le langage du texte. Un procès antérieur et « anonyme »⁴⁴⁸. Cette antériorité, comme chez Kristeva, se trouverait dans un inconnu inconscient, ou préconscient, psychanalytique. Il est question chez Mallarmé, pour Kristeva et Stoïanova, d'une écriture qui précède tout système de représentation idéale dans le langage, et toute psychologie subjective. Les analyses de Stoïanova sont particulièrement intéressantes, surtout lorsqu'elles considèrent la musicalité du texte comme un procès de « dépersonnalisation »⁴⁴⁹, c'est-à-dire lorsqu'elles considèrent l'écriture et le texte mallarméens comme perte d'une subjectivité constituante, ou la liquidation de tout recours logique à la subjectivité, y compris du point de vue psychanalytique de l'inconscient ou du préconscient. Le texte mallarméen, associé à l'énoncé musical, est alors perçu comme acte de dépossession du sujet⁴⁵⁰. La référence à *Pli selon pli* et à la *Troisième sonate*, de Pierre Boulez⁴⁵¹, qui rendent compte d'un élément indéterminé et aléatoire au sein de la structure musicale, est importante quand on sait que ce dernier déclara s'inspirer de la typographie d'*Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* dans sa conception de la notion d'« œuvre ouverte ». Notion d'« ouverture » que Stoïanova emprunte⁴⁵² pour commenter la poétique de Mallarmé. Tandis que l'œuvre traditionnelle est définie par une certaine clôture du sens et de

⁴⁴⁸ « Dans la productivité textuelle des textes modernes, depuis Mallarmé, le procès de la signifiante dissout jusqu'au système linguistique (le mot, la syntaxe). La productivité du texte inscrit le procès des significations plurielles et hétérogènes, le flux pulsionnel antérieur à la position du sens, la pulvérisation du langage. Dans l'énoncé musical contemporain, la kinésis pré-verbale, c'est-à-dire pré-signifiante, met en jeu des *dispositifs hétérogènes* : l'écriture sonore et la musique visible, la gestualité dansante et la *Musik zum Lesen*, le texte-impulsion et le verbe décomposé, la graphie musicale et le bruit quotidien, les actions théâtrales et les objets engendrent une œuvre "en suspens" entre sa présence visible, audible, lisible. » Ivanka Stoïanova, *Geste-Texte-Musique*, éditions 10/18, 1978, p. 11 – 12.

⁴⁴⁹ « Le texte et l'énoncé musical contemporain mènent vers une *dépersonnalisation*, vers une *a-subjectivité*, vers un *anonymat* de la productivité signifiante. Le sujet unaire, le sujet psychologique cède sa place au procès de la signifiante, aux processus productifs non-téléologiques. Cet anonymat met *fin au narrativisme psychologiques et à l'unidirectionnalité de développement*. », *Ibid.* p. 12.

⁴⁵⁰ « L'avènement du procès de la signifiante mène [...] nécessairement, comme le montre la pratique musicale actuelle, vers la dissolution des limites de l'œuvre-objet et vers l'effacement du sujet, même "en procès", dans la pratique des énoncés-processus. », *Ibid.* p. 15.

⁴⁵¹ « La recherche d'une mobilité de l'écrit chez Boulez, la figure visuelle des constellations sur le blanc de la page, le geste du chef d'orchestre devenu "opérateur", puis l'action de l'interprète devenu "metteur en scène" sont à citer parmi les procédés qui ébranlent la notion conventionnelle de l'œuvre. », *Ibidem*.

⁴⁵² « La kinésis du texte, son *ouverture* indéfinie à travers le procès de la signifiante transforment l'œuvre en opération, en productivité à pratiquer : il ne faut plus créer une œuvre parmi d'autres, mais mettre en œuvre "tout au monde" (Mallarmé). », *Ibid.* p. 16

la narration, l'œuvre poétique, depuis Mallarmé, s'ouvre sur une infinité de possibilités représentationnelles – tant au niveau du sens que de la référence – qui se dégagent d'un entremêlement matériel et virtuel du langage poétique.

La notion de « clôture » est importante chez Hegel : il ne peut y avoir qu'une vérité idéale, vers laquelle s'achemine l'être dans l'histoire. Hegel subsume le particulier sensible et concret à cette vérité idéale. Tout est réductible à la raison universelle, toute pensée, tout langage et toute production esthétique. Si toute production humaine se rejoint dans l'histoire en tant que réalisation de la raison universelle, alors on conçoit que toute production humaine, en tant que production d'un sujet, s'achemine vers l'accomplissement d'un Concept universel, d'une raison transcendante, en tant qu'Esprit collectif dans l'histoire. Alors, l'art rejoint la politique, le sujet subjectif fusionne avec le sujet collectif dans l'histoire, pour s'intensifier en tant que sujet constituant. Voir dans l'abstraction poétique mallarméenne une aspiration à l'universalité de l'idée en y apposant la phénoménalité sensible, c'est dire que Mallarmé est hégélien et c'est autoriser un nivellement entre la politique, l'histoire et l'art chez le poète. C'est pourquoi, alors, on se plaît à voir opérer dans les mots, chez Mallarmé, l'idéalité universelle et la fuite devant l'expérience sensible. « L'absence de tous bouquets »⁴⁵³ est, alors, dans cette même logique, une allusion allégorique à l'universalité idéale que le poète décide de préférer par opposition à la phénoménalité sensible et physique. Le mot contiendrait une idée qui indique la règle du phénomène sensible.

Or, la théorie hégélienne du signe, dit Benoît Finet⁴⁵⁴, apparaît chez Mallarmé, mais de manière détournée. Il y a une sorte d'« indexation » de cette théorie à l'opération poétique et aux modalités de sa production. Tandis que chez Hegel, le concept représente une totalité transcendante qui se réalise dans l'espace historique, chez Mallarmé, c'est la poésie qui représente une structure totale renvoyant au rapport concret et pratique entre le langage comme invention poétique et un sujet qui se situe dans l'espace social. C'est pourquoi la théorie du signe hégélienne, appropriée par Mallarmé, devient une « pragmatique » selon B.

⁴⁵³ « La théorie du signe dont nous venons de voir le déploiement chez Hegel est présente et à l'œuvre dans le texte de Mallarmé. “Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absence de tous bouquets”. Ce fragment célèbre de *Crise de Vers* [...] résume l'ensemble de la théorie du signe : le procès de substitution de l'idée à la réalité sensible [...] » *Ibid.* p. 61.

⁴⁵⁴ Benoît Finet, *Op.cit.* « La théorie du signe – Hegel », p. 43 – 57.

Finet, où le sujet n'est plus qu' « un sujet socialement déterminé »⁴⁵⁵. Chez le philosophe d'Iéna, le signe peut concilier le particulier concret et l'universalité idéale dans une langue parfaite. Sur ce point, Hans Georg Gadamer⁴⁵⁶ pense que ce qui est représenté par la « langue parfaite » chez Hegel, c'est-à-dire « le lien idée-chose » dans le signe pour Hegel, la poétique mallarméenne, travaillée par une sorte de tension vers le projet total qu'est le livre, parviendrait à le réaliser. Chez Hegel, l'universalité de la raison se trouve dans le concept, pensée, représentée par un sujet. Chez Mallarmé, aucune forme de transcendance ne semble exister. La poésie⁴⁵⁷ ne représente aucune totalité ouvrant accès à une idéalité transcendante, bien qu'il subsiste la notion, selon Benoît Finet, d'une langue idéale⁴⁵⁸, peut-être parce que trop abstraite parfois. Elle est pensée et opérée en fonction de sa production matérielle dans l'espace social. De plus, son idéalité est rendue inaccessible par le changement qui est opéré : la poésie met en œuvre une langue autonome, détachée de tout pouvoir de réduction cognitive. Le sujet change alors de fonction, de principe de constitution représentationnelle de l'œuvre, il en devient un dérivé dans l'espace social où celle-ci circule, ce qui ouvre le champ de l'étude d'une théorie pratique autour de la poésie mallarméenne. C'est-à-dire d'une économie politique⁴⁵⁹, ou plus généralement, d'une « pragmatique »⁴⁶⁰, comme le souligne Benoît Finet.

C'est pourquoi la question de « la foule », de la masse populaire, ou encore de la communauté, occupe une place importante dans les écrits de Mallarmé. Il y a, en effet, la possibilité d'une dimension politique dans sa poésie, mais pas dans la même proportion que l'engagement politique total souvent présent dans le romantisme – nous l'avons vu chez

⁴⁵⁵ *Ibid.* p. 56.

⁴⁵⁶ Hans Georg Gadamer, *Art.cit.*

⁴⁵⁷ *Ibid.* p. 61

⁴⁵⁸ « Mais si ce fragment [“(…) l'absence de tous bouquets”] condense la théorie du signe, il l'indexe à la poésie et non au concept : ce qui ne signifie pas encore un changement radical de théorie du signe car subsiste l'idée d'une langue idéale, d'idéalités ; simplement, c'est la poésie et non la philosophie qui la réaliserait. », *Ibidem.*

⁴⁵⁹ « Le renversement de la chose singulière en idée universelle s'enclasse dans un tout autre parcours du signe où ce qui importe est la situation concrète de parole – une pragmatique. Ce que Hegel suggère sans le penser par le “rendre effectif”. Le nom de Louis XIV est en effet prononcé par des courtisans pour obtenir de l'or. Ici, ce nom se révèle non comme signe mais comme arme économique-politique : cette pure forme que devient le nom dans la rhétorique des courtisans nous renvoie au lien social de la cour. La rhétorique et le nom propre, c'est le langage comme praxis – le sujet comme être social. Aussi l'analyse du langage, loin de clôturer le sens, se doit de déporter celui-ci vers l'analyse économique-politique [sic]. », *Ibid.* p. 50.

⁴⁶⁰ « Mallarmé, dans sa réappropriation de la théorie du signe, va pousser au plus loin cette théorie du signe et son renversement en pragmatique. », *Ibid.* p. 57.

Hegel, c'est-à-dire cette célébration nationaliste, présente aussi chez Wagner, dans l'alliance d'une forme idéale : le mythe populaire écrit, et d'une opération concrète : la musique. La question politique, chez Mallarmé, est une façon de mettre en échec la subjectivité. Ainsi, l'écriture s'élargit de manière impersonnelle, elle devient objet social et politique, « pragmatique » pour reprendre le mot de Benoît Finet. Comme le précise Jacques Rancière⁴⁶¹, par ailleurs, le symbole chez Mallarmé ne prétend pas dévoiler une substance mythologique en tant que vérité enfouie dans l'histoire de l'humanité qui aurait pour fonction d'unir la communauté en une unité collective transcendante. Il ne lie aucune action, aucune parole humaine au langage et à l'écriture, mais apporte un simple spectacle, un miroir de reflets épurés, où la subjectivité, qu'elle soit individuelle ou dissoute dans la collectivité comme dans le romantisme, est supprimée. Lorsqu'il évoque la communauté, Mallarmé semble le faire avec ironie. C'est la différence, dit Rancière, qui le sépare du romantisme. L'ironie mallarméenne opère aussi au niveau de la « crise idéale », c'est-à-dire de la « présentation de l'idée »⁴⁶², qui n'a plus le même référent, qui ne renvoie plus au même objet qu'auparavant. L'*Idée* mallarméenne ne se situe d'ailleurs pas seulement dans l'écriture. A la crise de vers répondent aussi une crise idéale et une crise sociale, puisque l'écriture subit une sorte de théâtralisation sociale, culturelle et démocratique, s'ouvrant au grand public⁴⁶³. La

⁴⁶¹ « «Mystère» signifie distance, et une double distance : le peuple du temple musical ne se regarde plus dans le miroir de la banalité. Mais il ne s'incorpore pas non plus la grandeur jadis divine. Comme le prêtre, mieux que le prêtre, le chef d'orchestre «recule» la gloire commune qu'il exhibe. L'animal chimérique ne s'approprie jamais sa grandeur qu'à travers un espace vide. Elle ne vient à lui qu'à travers les arabesques qui, le temps d'une performance, lient, à travers cet espace vacant, les frissons orchestraux aux ors de la salle et aux plis des robes des spectatrices. La distance esthétique du mystère est aussi une distance politique. La différence mallarméenne se marque ici par rapport au programme poético-politique qui prolonge le romantisme à travers le symbolisme et le futurisme. Dans ce programme, le poème a la forme du chant et pour contenu essentiel le mythe : le récit où la communauté peut reconnaître son principe et chanter en chœur ce qui la fait communauté. Le poème, en bref, est d'essence symbolique. L'âge romantique a opposé à la froide allégorie classique la chaleur du symbole qui porte, caché en lui mais susceptible d'être manifesté à nouveau dans sa vérité sensible, le sceau de l'alliance communautaire [...] Mallarmé reprend, lui aussi, le langage du symbole et l'idée d'une musique généralisée. Mais son symbole a la propriété de l'allégorie. Il reste à distance. La coupe est «vide d'aucun breuvage». Nul ne consomme le pain et le vin divins. Et la cérémonie musicale n'est pas une cérémonie chorale. C'est une performance orchestrale où la foule ne participe que muette au mystère de sa propre grandeur. Le geste du chef d'orchestre retient le mystère en son lieu et prévient la foule de s'adorer elle-même dans le temple nouveau. » Jacques Rancière, *Mallarmé, politique de la sirène*, *Op.cit.* p. 70-71.

⁴⁶² « La *crise de vers*, c'est-à-dire la crise affectant le rapport du fait poétique à la norme métrique, ne va pas seule. Elle est une crise idéale, c'est-à-dire une crise affectant la question du mode de présentation de l'idée. Et cette dernière est elle-même liée à la crise sociale : au désordre de la répartition des fonctions sociales. Et cette dernière est pensée par Mallarmé en termes de répartition d'espaces et de dimensions. La crise sociale est affaire de trous : trous du terrassement ouvrier, de l'urne électorale ou de la gueule d'or théâtrale. », *Ibid.* p. 117.

⁴⁶³ C'est dans ce sens que Rancière relie l'écriture mallarméenne à un « ordre poético-politique en tant qu'ordre nomologique ». La considération du poète pour la foule conduit Rancière à voir l'écriture mallarméenne comme démocratique et républicaine, non comme élitiste et aristocratique. L'écriture mallarméenne est animée par une tension conventionnelle qui impose de considérer l'œuvre dans le théâtre de l'espace social et politique. Tension

crise « idéale » nous montre que Mallarmé savait la dimension hautement philosophique du terme « idée ». S'il a rapporté la crise poétique à celle, philosophique, de l'idée, et à celle, matérielle et concrète, de la situation sociale, c'est pour mettre les trois plans sur un même niveau dans une nouvelle définition de l'*Idée*. Une définition qui en fait le rapport virtuel des diverses potentialités représentationnelles dans le langage poétique.

Ce qui se produit dans le langage poétique mallarméen est de l'ordre d'un détournement généralisé. La poésie ne remplit plus la même fonction que dans le programme mythologico-nationaliste du romantisme. La différence sur la question politique entre Mallarmé et le romantisme intervient surtout sur la fonction symbolique donnée au langage. Alors que chez Mallarmé, le langage poétique est jeu de miroirs, fiction autonome n'ayant plus aucun rapport avec l'intériorité d'une conscience subjective ou avec une représentation externe déterminée – un sens ou une référence –, dans le romantisme, le poème a pour fonction de fonder l'esprit collectif d'une communauté, son « Génie ». Les notions de *Fiction* et de *Mystère* mallarméennes introduisent une distance et une autonomie dans le langage. Bien loin d'apporter une cohésion totale et unitaire en faisant se concilier les subjectivités personnelles les unes avec les autres au sein d'une communauté, ce langage entraîne plutôt un éclatement impersonnel par une abstraction fictionnelle et une matérialité référentielle opacifiée. Cette opacité est produite par la tension qui tire la référence vers l'abstraction et, inversement, l'abstraction vers la matérialité référentielle. C'est ainsi que l'abstraction symbolique peut également pencher vers la dimension matérielle de l'existence pratique de l'ouvrier qui se perd dans l'ivresse de l'oubli et du repos⁴⁶⁴. L'*Idée*, comme nous le verrons en

déterminée par la relation dialectique entre l'œuvre poétique et la foule. C'est aussi la raison pour laquelle il y a ambiguïté, chez Mallarmé, entre référence réaliste et abstraction autoréférentielle :

« Car l'écriture est toujours un jeu *insensé*, une manière dont le sens se confronte à son double péril : s'enfoncer dans la pure matérialité muette ou se perdre dans sa pure référence à soi. », *Ibid.* p. 124.

⁴⁶⁴ « Le devoir du poète n'est donc pas seulement de *comprendre* le mystère mais de le constituer. Il est de symboliser cela même qui semble se refuser à toute symbolisation, de fissurer la masse indistincte de ces corps pour y rendre lisible le *deux* du symbole. Le symbole est ici l'écart d'un sommeil à un autre. Les ouvriers ont travaillé toute la semaine, creusé des trous, déplacé de la terre, afin de reproduire la vie. Le dimanche ainsi gagné, ce n'est pas pourtant à la vie qu'ils le consacrent et au repos qui l'entretient. C'est au *suicide* de l'ivresse. Ce *momentané suicide* ouvre dans le cycle de cette vie occupée à creuser des trous un autre trou, un trou symbolique, une rupture de l'ordre économique de la reproduction. En cela, les ouvriers miment l'œuvre du poète, ils font œuvre de divination "au nom de quelque supériorité", plus précisément au nom de la supériorité de l'animal faiseur de prestiges et de chimères sur l'animal voué à la seule reproduction. Mais l'écart qu'ils creusent ainsi, ils le referment aussitôt, faute de voir leur grandeur propre magnifiée à *côté d'eux*, dans la gloire muette d'une colonnade de futaie. Ils en font un sommeil d'ivresse qui vient reproduire le sommeil reproducteur. Ils réservent dans leur existence *la part du sacré* mais "sans témoigner de ce que c'est ni que s'éclaire cette fête". », *Ibid.* p. 129.

détail plus loin⁴⁶⁵, ne signifie plus, elle non plus, la même chose que ce qu'elle signifiait dans la clarté du discours philosophique. Le rapport entre la politique et l'écriture, le rapport entre le poète et le poème et le rapport entre le lecteur et le texte changent également.

L'écriture mallarméenne tend vers la séparation, l'éclatement et la dissipation de toute individualité devant une force indéterminée – la fiction poétique du langage qui représente, selon Rancière, la grandeur collective laïque⁴⁶⁶. En ce sens, la religion, ou la religiosité selon Mallarmé, est à comprendre en fonction des dispositifs de la société républicaine, déjà centenaire au moment où le poète écrit. La poésie mallarméenne est une fête sociale et politique, une fête ayant une importance pédagogique⁴⁶⁷. L'aspect sociopolitique de la poétique mallarméenne n'apparaît que dans une perspective utilitaire : celle de l'instruction républicaine. Sans adopter les mêmes partis-pris faits par Rancière⁴⁶⁸, il est tout de même raisonnable de concéder qu'il est difficile de voir une distinction aristocratique chez Mallarmé, entre l'universel reportage et la poésie, dans la mesure où la présence de la foule est présente comme une participante à part entière du spectacle républicain commun, et

⁴⁶⁵ Cf. « 2.2.1. Détournement de l'idée par le rythme », p. 245.

⁴⁶⁶ « Mallarmé, à l'inverse, inscrit la tâche du poème dans une économie symbolique qui doit opposer à l'économie du travail et des échanges la symbolisation de la grandeur commune. Et c'est cette symbolisation qui donne la preuve que l'on est bien là où l'on doit être. Il oppose à la *gerbe juste initiale* – à l'ordre du travail productif et reproductif qui se symbolise dans les signes de l'échange – l'élévation ou le sacrement de la grandeur collective. », *Ibid.* p. 126.

⁴⁶⁷ « Mallarmé est, et il le rappelle avec insistance, le contemporain d'une république qui fête le centenaire de sa première instauration et qui emblématise dans ce centenaire sa nouvelle forme, sa forme d'ordre humain stable, maîtrisant ses outils et ses emblèmes. Tout l'effort de la République nouvelle est d'identifier son ordre constitutionnel avec un ordre humain propre à prendre la succession des croyances et des pompes religieuses et monarchiques. La République du centenaire s'emploie à constituer ce système de solennités collectives mais aussi d'apprentissages collectifs uniformes propres à donner un sceau à la communauté, à faire de la République non seulement un ordre gouvernemental mais un type de séjour humain. Avérer qu'on est bien *là où l'on doit être*, consacrer un partage de la parole adéquat à la distribution des places et des fonctions dans la communauté, c'est en particulier la grande question de la pédagogie républicaine, et en particulier de la pédagogie de l'écriture. Car l'écriture est toujours un jeu *insensé*, une manière dont le sens se confronte à son double péril : s'enfoncer dans la pure matérialité muette ou se perdre dans sa pure référence à soi. », *Ibid.* p. 124.

⁴⁶⁸ « [Mallarmé] vole au prolétaire émancipé son image pour en conférer tous les traits au poète. Celui-ci devient l'intrus obligé de vivre deux vies, de gagner durement le pain de sa journée avant de consacrer sa nuit à l'or de la pensée et du poème. Et déjà les lettres du jeune Mallarmé racontant ses journées de travail *saccagées* et l'obligation de gagner sur le sommeil le temps du poème semblaient la stricte réplique de ces lettres de prolétaires aux prises avec l'exigence de faire succéder la nuit de la pensée au jour du travail. Cette substitution des rôles est nécessaire pour assurer le partage des places et des rôles, entre les hommes du jour et ceux de la nuit, entre l'or matériel et l'or symbolique. Ce partage peut alors exactement correspondre à celui des états de la parole. A l'or matériel des journées correspondent un langage de la prose qui est mutisme, échange numéraire, brouettage indifférent de matériaux, et une poétique de la représentation, de l'échange égal, à somme nulle, qui caractérise la ressemblance. A l'or symbolique des nuits correspondent un langage essentiel et une poétique du mystère, qui est échange *inégal*, donc productif, mirage de soi dans ce qui n'est pas soi, qui permet de faire resplendir l'Idée comme système de rythmes et d'aspects. », *Ibid.* p. 134.

comme spectatrice privilégiée du théâtre des virtualités poétiques que ce spectacle produit. La fiction poétique mallarméenne sépare et disjoint au lieu de rassembler. Elle divise les individualités jusqu'à effacer toute empreinte subjective, et elle abolit toute tendance à uniformiser, à unifier en un système des modèles de représentation et de signification dans la langue. Elle expulse le sujet et la pensée en tant qu'agent d'un discours représentationnel qui prétend contenir la relation métaphysique entre la langue et l'être ou l'idée. En ce sens, la langue poétique mallarméenne n'est pas fondée sur la logique du *symbole*. Elle ne réunit pas, dans la représentation, un mot à une chose ou à une idée. Elle a la fonction inverse : elle démolit toute approche représentationaliste dans le langage. C'est ainsi que, mise à la disposition de la foule, elle provoque chez chacun un faisceau de possibilités de représentation disjointes. Outre le fait de se produire chez un individu isolé, le faisceau a aussi tendance à pousser chaque individu à s'oublier, à se perdre dans les méandres des nouvelles possibilités produites par la fiction. La poésie semble contenir une force d'aliénation qui perd l'individu et sa conscience. Pour Rancière, c'est parce que le poète s'identifie au prolétaire que la disparition du sujet est importante. Comme le prolétaire, le poète est astreint à supporter une existence double où il finit par se perdre. C'est la situation sociale et économique de son temps qui pousse Mallarmé à conclure à la disparition du poète. Une situation où l'individu est avalé par la structure massive de la productivité et du gain. Nous retrouvons la même idée de détachement du « sujet personnel »⁴⁶⁹ dans le *Livre* chez Badiou. Le *Livre* mallarméen, pour ce dernier, renvoie l'idée d'une *collective grandeur* à la foule, à travers la théâtralité de son art. Le livre donne à voir un modèle de totalité qui demeure objet idéal de contemplation. Et concernant la disparition de la subjectivité ainsi que l'impossibilité pratique de la foule de se constituer réellement en communauté, Badiou rejoint Rancière sur un point : la finalité mallarméenne n'est pas la constitution d'une totalité pratique, mais le modèle abstrait épuré d'une théâtralité du livre, devant laquelle s'évanouissent à la fois le sujet individuel et personnel, et l'idée d'une collectivité unifiée. C'est dans cette perspective que Rancière réfléchit, par ailleurs, sur la notion de « justice démocratique » et de « communauté » républicaine chez Mallarmé⁴⁷⁰. La justice, chez Mallarmé, ne contient plus

⁴⁶⁹ « Le mutisme de la foule est ce par quoi elle produit, au secret tu de sa grandeur historique, le concentré représentatif et illuminant de l'art.

De cette causalité perdue dans la nuit du silence, l'artiste n'est pour Mallarmé que le médiateur nul. Le livre est un processus indépendant de tout sujet personnel [...] » Alain Badiou, *Théorie du sujet*, *Op.cit.* p. 84.

⁴⁷⁰ Jacques Rancière, *Mallarmé, politique de la sirène*, *Op.cit.*

un équivalent positif dans le monde pratique sensible. Elle est vidée et détournée. Elle ne renvoie plus à un « ordre » communautaire, mais à une absence d'ordre, à l'impossibilité de toute constitution pratique⁴⁷¹. C'est en ce sens que le terme d'*Idée* chez Mallarmé ne désigne plus l'essentialité d'un « modèle » idéal, comme chez Platon, mais le « simulacre », le reflet mis en relation avec d'autres reflets. Par conséquent, toutes les notions traditionnelles de subjectivité constituante et de communauté intersubjective s'effritent. Raison pour laquelle la notion de théâtralité pure en tant que remplissant la fonction d'un simple miroir réflexif et désignant simplement un spectacle pur, une production autoréflexive d'images fictionnelles, est très importante chez Mallarmé. Ainsi cette théâtralité, bien qu'elle recoure à des dispositifs culturels et sociaux réels, est essentiellement autoréflexive, dans la mesure où il n'est point question d'acte pratique. C'est dans ce sens que Badiou désigne la foule, chez Mallarmé, comme « un corrélat perdu »⁴⁷².

⁴⁷¹ « La Justice s'oppose à ces "états de rareté sanctionnés par le dehors". L'élu est n'importe qui, l'élection est la récusation même de toute hiérarchie du haut et du bas. Elle est la figure exacte de cette identité entre égalité et supériorité dont l'exigence est au cœur de la République nouvelle. La vraie égalité n'est pas géométrique. La Justice n'est pas distribution d'ordre mais abolition d'ordre, feu d'artifice de la magnificence quelconque. Deuxièmement l'Idée qui s'oppose aux miroirs de la ressemblance représentative n'est pas l'Un du modèle. Elle est le multiple tel que ses aspects frôlent notre négligence. Elle est le gisement épars scellé par l'acte de notre *vie adamantine*. Elle n'est pas la réalité suprême. Elle est le rien qui vaut pour tout, qui emblématise le tout. En termes platoniciens, le paradoxe peut s'énoncer ainsi : l'Idée qui s'oppose aux simulacres de la représentation est elle-même un simulacre. Elle est simulacre non représentatif, simulacre pur, projection artificielle dans l'espace vacant de la gloire de l'animal chimérique.

La nomologie poétique mallarméenne ne semble ainsi mimer la nomologie anti-poétique platonicienne que pour la retourner, pour fonder cet étrange platonisme égalitaire où le simulacre remplace l'idée et l'intrus le législateur légitime. Mais ce renversement laisse éclater un paradoxe. L'idée n'est qu'un simulacre, mais c'est cela même qui oblige à radicaliser le partage entre les hommes du jour et ceux de la nuit, à s'assurer que les travailleurs dorment vraiment, qu'ils ne s'occupent en rien de leur gloire commune mais dorment, *l'ouïe à la génératrice*, en laissant aux *intrus* tout le soin de l'or symbolique et en attendant le moment indéterminable de la présentation de cette gloire aux fêtes à venir. L'exclu n'est ainsi inclus que pour être aussitôt remis à sa place. Mais ce premier paradoxe entraîne un second : ce qui libère ainsi les fabricateurs de l'or du poème est aussi ce qui oblige à différer indéfiniment le poème, ce qui rend le poème lui-même impossible.

Le cœur du problème est simple : s'il est, en général, difficile de distinguer de ses simulacres cette Idée dont la projection institue la communauté, la tâche devient plus redoutable encore quand l'Idée elle-même est simulacre. Comment distinguer alors le simulacre de ses simples simulacres ? Or c'est bien ainsi que se pose le problème mallarméen. *La vision neuve de l'Idée* doit être préservée de la *feinte candeur* de l'ennemi, tout prêt à la mimer, à vêtir à sa manière son simulacre. » Jacques Rancière, *Op.cit.* p. 135-136.

⁴⁷² « La foule est terme évanouissant pour l'art, clinamen qui disjoint du langage usuel – monnaie d'échange sans concept – le poème, organisation langagière propre à expliciter "les rapports (...) rares ou multipliés" et à "simplifier le monde" [...]

Bien entendu, la foule n'est jamais saisissable dans son acte causal, puisqu'elle y disparaît. Dans la rétroaction de l'art, elle semble bien plutôt abolie, masse d'ombre qui fait en arrière de l'œuvre un corrélat perdu. » Alain Badiou, *Op.cit.* p. 84.

A l'opposé, nous avons vu, précédemment, une lecture de Mallarmé postulant la présence d'un sujet agent dans le domaine pratique : celle de Zima, pour qui la distinction mallarméenne entre poésie et universel reportage ne peut être comprise qu'à la lumière de l'engagement social et politique du poète. Ce n'est qu'en envisageant le poète en tant que citoyen que nous pouvons, selon Zima, comprendre cette distinction, car elle découle d'un acte de résistance. Le sujet-poète chez Zima est aussi envisagé dans un détachement, un détachement pratique à l'égard d'une structure collective qui suppose la revendication d'une présence et d'une action subjectives. Pour le critique, le poète clame, par sa poésie, son refus de la situation économique, sociale et politique de la masse populaire de son temps. Dans cette lecture, la valeur accordée par le poète à la poésie comme langage pure ne peut être comprise qu'en fonction de la citoyenneté et de l'engagement pratique. La poésie mallarméenne devient alors clairement un acte politique, non pas une opération fictionnelle dans laquelle la préoccupation politique ne constitue qu'un objet indirect et éloigné. La lecture de Zima nous montre une autre version de la réception mallarméenne : celle clairement politique, au sens où elle postule un engagement pratique chez le poète, qu'elle transpose ensuite à son écriture. Le *Livre* de Mallarmé, dans cette perspective, n'est pas un objet de contemplation. Il présuppose la présence d'un programme politique réel.

1.7. Conclusion partielle :

L'objectif de cette première partie a été de faire ressortir les éléments qui, dans les écrits de Mallarmé, ont donné lieu à des élaborations théoriques chez certains lecteurs contemporains. Une lecture qui s'est toujours faite dans une forme de dialogue entre la littérature et la philosophie. A croire que Mallarmé est perçu à la fois comme poète et comme philosophe. Un philosophe artiste, pour parler avec Nietzsche, dans la mesure où il invente de nouvelles possibilités dans le langage, une nouvelle manière de penser et de percevoir le rapport entre l'homme, l'œuvre d'art, la société et le langage. Cela tient essentiellement à la notion de la « disparition élocutoire du poète » en tant qu'effacement du sujet constituant dans

le langage et dans le mouvement de poéticité transposable à la production artistique en général, c'est-à-dire le mouvement de production de nouvelles possibilités de pensée, d'expression et d'être. La notion d'effacement du sujet constituant est, par ailleurs, en corrélation avec la notion de l'autonomie du mouvement de poéticité. C'est ainsi que Mallarmé devient un personnage conceptuel dans la réception contemporaine, réception littéraire et philosophique à la fois, car même les non-philosophes comme Blanchot, Barthes, Poulet, Richard et Zima soulèvent des problèmes d'ordre philosophique dans la poésie de Mallarmé, le problème central étant celui du rôle de la subjectivité dans l'exercice poétique. Soit cette subjectivité est considérée comme active et constituante dans l'œuvre poétique, comme dans la lecture de Poulet, de Richard et de Zima, soit elle est évacuée complètement pour faire place à une autoréflexivité du langage, comme chez Barthes et Blanchot. Dans le cas des lecteurs philosophes de Mallarmé, comme Foucault, Deleuze et Derrida, la thèse est la même : l'évacuation de la subjectivité constituante de l'œuvre.

Nous essaierons, dans la partie qui suit, de trouver le principe qui a pu susciter une réception large et variée, et conduire à la théorisation de la subjectivité au sein de la philosophie contemporaine. Il nous faudra, pour cela, effectuer un retour à l'écriture de Mallarmé. Un retour envisagé, certes, à partir de la lecture contemporaine des critiques littéraires et des philosophes que nous avons cités dans cette première partie, mais qui nous permette aussi de prendre conscience des limites de certaines réceptions des écrits de Mallarmé. Ce principe devra rendre compte du pluralisme virtuel des irréductibles possibilités interprétatives dans le langage poétique mallarméen. Cela, nous le verrons, confirmera la thèse de l'évacuation de la subjectivité constituante et celle de son remplacement par une subjectivité empirique et affective.

2. Poétique de l'effacement :

L'absence hyperbole de la pensée

Introduction partielle

Notre démarche consistera à mettre en lumière, dans cette partie, la double dimension réceptive dans laquelle se donne le langage poétique mallarméen, c'est-à-dire en tant que matière sensible et rapport affectif qui se manifestent dans une expérience, et virtualité poétique qui suggère de nouvelles possibilités à l'imagination d'un sujet passif. Sur les deux plans, le langage poétique mallarméen se donne sur le mode d'un pluralisme. Nous examinerons, en premier lieu, la dimension empirique du langage poétique mallarméen à travers le phénomène de surcharge matérielle à travers laquelle il affecte un sujet passif, ensuite sa dimension virtuelle à travers le phénomène d'une suggestion représentationnelle éclatée par un pluralisme dans l'imagination de ce sujet. Nous verrons comment le langage poétique de Mallarmé se manifeste à travers cette perspective double de manière interdépendante. La thèse d'un empirisme radicale ne suffit pas à rendre compte de ce langage poétique. Car, l'expérience sensible et affective seule, sans aucune possibilité de représentation sémantique et référentielle, ne suffit pas à mettre en marche le langage poétique comme mouvement de suggestion poétique chez Mallarmé. Il s'appuie, précisément, sur un pluralisme sémantique et référentiel pour opérer son mouvement virtuel. De même, la thèse d'une abstraction radicale ne suffit pas non plus. Nous devons rendre compte de la dimension matérielle de l'expérience du langage chez le lecteur, et donc reconnaître que l'évacuation totale de la subjectivité ne peut pas rendre compte de la suggestion virtuelle du langage poétique. Il nous faut émettre l'hypothèse, en nous appuyant sur l'empirisme transcendantal de Deleuze et sur la lecture qu'il fait de Hume dans *Empirisme et subjectivité*, comme nous l'avons mentionné précédemment⁴⁷³, d'une subjectivité passive et réceptive qui se laisse affecter par le langage poétique sur le plan matériel et empirique, et dont l'imagination, sur le plan virtuel de la suggestion, est amenée à percevoir une multitude de possibilités, sans être en mesure de réduire cette multitude en une unité déterminée. Pour rappel, la thèse d'une intégration du sensible et de la virtualité représentationnelle à l'écriture poétique apparaît également chez Lyotard⁴⁷⁴, comme nous l'avons mentionné

⁴⁷³ Cf. note 118, p. 60, note 203, p 98 et note 380, p. 174.

⁴⁷⁴ « [...] l'écrit institue, ce que ne fait pas la parole, une dimension de visibilité, de spatialité sensible, [...] La notion (ou le signifié) doit donc être représentée sensiblement, "exprimée", dans un espace qui est celui de l'objet, et sans rien perdre de soi, de son contenu et de sa discontinuité de concept.

précédemment⁴⁷⁵. Nous verrons chacune des deux dimensions indépendamment l'une de l'autre, essaierons de parcourir quelques textes poétiques et critiques importants chez Mallarmé, dans la mesure où ils nous semblent éclairer la thèse de la dualité empirico-virtuelle. Nous verrons aussi quelques procédés poétiques qui conduisent au double principe poétique sur lequel est fondée la poétique mallarméenne : l'autonomie dynamique du langage poétique-la disparition du sujet constituant.

C'est à partir de cette contradiction que s'élabore *Igitur* et que sera écrit le *Coup de dés* [...] L'œuvre, parce qu'elle parle dans la vacance de toute condition extrinsèque au pur discours et ne donne que la notion, doit abolir le hasard, c'est-à-dire l'autre du langage, sa référence. Mais ce que dit le *Coup de dés*, c'est que le langage n'abolit pas son autre, que l'œuvre fait elle-même partie du sensible [...] » Jean-François Lyotard, *Op.cit.* p. 64.

⁴⁷⁵ Cf. note 408, p. 187.

2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé

Nous verrons, dans cette première sous-partie, la dualité empirico-virtuelle du langage poétique mallarméen. Dans un premier temps, nous essaierons de mettre en lumière sa matérialité. Ensuite, nous préciserons les choses concernant les potentialités représentationnelles et le mouvement de poéticité.

2.1.1. Surcharge empirique

Intéressons-nous, dans un premier temps, à la dimension sensible et empirique de ce langage chez le lecteur. Le langage poétique mallarméen consiste en un déplacement du langage, en un glissement⁴⁷⁶. Il s'agit bien plus d'un processus suspensif. D'une fonction significative et sémantique, nous passons à une fonction éphectique, c'est-à-dire à une fonction de suspension de toute détermination sémantique et représentationnelle, et suspension, par là même, de toute signification déterminée. Il est vrai, toutefois, que l'un des procédés par lesquels Mallarmé procède à une saturation telle du langage poétique que la pensée ne peut pas déterminer un unique sens est la surcharge acoustique du langage poétique. La surcharge sonore rend difficile la réduction du sens en affectant le lecteur, tant sur le plan

⁴⁷⁶ C'est la lecture que fait Jacques Derrida dans *Glas*, selon Charles Ramond, Cf. Charles Ramond et Yves Charles Zarka, « Déconstruction et littérature (*Glas*, un guide de lecture) », dans *Derrida la déconstruction*, *Op.cit.* Cf. « 1.4.4. Derrida contre l'interprétation en littérature ». Le langage poétique mallarméen s'éloignerait du sens pour se concentrer sur le son. Nous pensons devoir préciser, quant à nous, que le sens n'est pas complètement aboli chez Mallarmé. La surcharge acoustique du langage entraîne un chaos sensible qui rend le sens indéterminable sans l'annuler sur le plan virtuel. Ce chaos est le fait de l'expérience sensible et affective par laquelle le lecteur reçoit le langage poétique. L'affect est l'effet produit chez le sujet passif par un objet matériel, comme un son. C'est cet effet qui s'accompagne d'une affection de l'imagination du sujet pour envisager des possibilités représentationnelles. C'est dans ce sens que l'*Idée* mallarméenne se donne comme *rythme*, c'est-à-dire comme ou comme « Idée-Musique » en tant que « [...] rapport entre un affect et un objet. » Vincent Vivès, *Vox Humana Poésie, musique, individuation*, Publications de l'université de Provence, 2006, p.165.

de l'expérience sensible⁴⁷⁷ et matérielle que sur le plan de l'affect ou de l'« état d'âme »⁴⁷⁸. Le langage poétique mallarméen est donc musique sur le plan de l'expérience, en tant que surcharge acoustique et affective chez un sujet passif, et silence sur le plan de la détermination représentationnelle. Un silence qui affecte la détermination représentationnelle des mots par la pensée, et qui résulte de la suspension de toute unicité sémantico-référentielle par la suggestion d'un éventail de multiples possibilités sémantiques. Des possibilités qui sont suggérées à l'imagination du sujet par l'effet que produit la surcharge empirique du langage. Un autre exemple de la dimension acoustique qui, de par le pluralisme virtuel qu'elle instaure, ruine toute réduction déterminante du sens dans le langage poétique se trouve dans le poème « A la nue accablante tu... » :

« A la nue accablante tu
 Basse de basalte et de laves
 A même des échos esclaves
 Par une trompe sans vertu

 Quel sépulcral naufrage (tu
 Le sais écume mais y baves
 Suprême une entre les épaves
 Abolit le mât dévêtu [...] »⁴⁷⁹

Le mot « tu » est indéterminé. Il fait penser à la fois au participe passé du verbe taire et au pronom sujet de la deuxième personne du singulier. Ces deux possibilités ne sont pas déterminées parce que le mot, s'il est employé comme verbe dans le sonnet, ne peut pas avoir pour référent « la nue accablante », puisque ce potentiel référent est un nom féminin, alors

⁴⁷⁷ Par exemple, le sonnet en yx, cf. Stéphane Mallarmé, *Poésies*, *Op.cit.* p. 59, où le son yx revient systématiquement pour saisir l'attention du lecteur tout en l'empêchant de constituer une unicité représentationnelle. La répétition d'un même doublon acoustique du début jusqu'à la fin compromet la fixité conventionnelle de cette forme traditionnelle qu'est le sonnet. Le lecteur ne sait plus si c'est un sonnet, ou une forme libre. Cette perte des repères traditionnels intervient par la surcharge acoustique du poème, et par des jeux dans la sonorité, comme l'assonance entre « [...] au nord [...] un or ».

⁴⁷⁸ Cf. p. 147.

⁴⁷⁹ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, *Op.cit.* p. 71.

que le participe passé est conjugué au masculin. Si le mot « tu » est employé, en revanche, comme pronom sujet de la deuxième personne du singulier, alors sa position en fin de vers⁴⁸⁰ prête à confusion, car c'est une position accentuelle que ce mot, employé dans cette fonction, n'a pas dans la langue française. De plus, l'accentuation étant étroitement liée à la syntaxe, la difficulté accentuelle soulève le problème de la clarté syntaxique et de la décidabilité du sens. Cette indétermination, en tant qu'annulation ou suspension de toute détermination représentationnelle du mot, est suggérée par deux formes négatives : dans le premier quatrain, par l'expression « sans vertu », et dans le second, par le participe passé « dévêtu », ou encore par l'idée d'un échec – le « naufrage ». Echec de constitution d'une unité représentationnelle⁴⁸¹. C'est dans cette suspension de la détermination représentationnelle dans le langage poétique que le lien est envisagé, chez Mallarmé, entre la Musique et la poésie. La suspension est produite, par exemple, par l'effet de surcharges matérielles dans le langage, comme la répétition d'un son qui empêche la réduction du rapport entre le son et le sens à une unité déterminée, l'hésitation accentuelle, des jeux de coupure et de scission de mots, comme l'adjectif « sonore » est scindé en deux mots : « son » et « or », ou encore le mot « aînés », dans le poème « Un coup de dés », en « ais » et « né »⁴⁸², qui, tout en faisant penser à d'autres sens et d'autres objets référentiels, les rendent indécis et les dispersent en plusieurs possibilités représentationnelles au lieu de déterminer une unité précise⁴⁸³.

L'or est sonore ; le son est le nouvel or, le nouvel appareil poétique. C'est bien de cela, aussi, qu'il s'agit : d'apparat, car l'or fait aussi penser aux cérémonies et aux pratiques et mises en scène superficielles⁴⁸⁴. Le son n'est pas non plus la Musique tout entière. Il est un

⁴⁸⁰ A deux reprises : premier vers du premier quatrain et premier vers du second quatrain. Cf. *Ibidem*.

⁴⁸¹ Comme nous pouvons le voir, l'analyse métrique et syntaxique des *Poésies* peut servir à étayer la thèse de l'indétermination représentationnelle du langage poétique chez Mallarmé. Mais nous avons dû, faute de temps et par souci de concision, limiter nos tentatives dans ce sens. Les lecteurs de Mallarmé qui figurent dans notre corpus adoptent une différente approche des écrits du poète, et il nous a fallu privilégier l'analyse de leur approche plutôt que celle de la versification, qui est toutefois tout aussi intéressante.

⁴⁸² « aux durs os perdus entre les ais

né d'un ébat »

Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, « Un coup de dés », p. 428.

⁴⁸³ « Le silence, seul luxe après les rimes, un orchestre ne faisant avec son or, ses frôlements de pensée et de soir, qu'en détailler la signification à l'égal d'une ode tue [...] ».

Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, « Mimique », éditions Gallimard, Paris, 2003, p. 211.

⁴⁸⁴ Cf. « 1.6.5. Eclat et profondeur objectifs dans le langage poétique ».

des moyens par lesquels le lien entre la Musique et la poésie est rendu possible. Le son est un opérateur empirique qui, en intervenant de manière répétitive dans les rimes, entraîne une disposition rythmique du langage poétique qui s'appuie sur une suspension de toute détermination représentationnelle. Le rythme mallarméen est empirique dans la mesure où il est fondé sur une surcharge acoustique, et virtuel dans la mesure où il provient d'une suspension de toute détermination dans le langage poétique, et de son ouverture sur une infinité de possibilités représentationnelles – des possibilités suggérées à l'imagination d'un sujet par le langage poétique autonome et aléatoire. La répétition de sons, dans le langage poétique mallarméen, n'est pas réglée par une faculté cognitive de réduction représentationnelle. Le désordre suspensif rend compte de l'absence de quelque opération d'abstraction rationnelle formulée par un sujet. Le sujet est devenu un instrument initial et un réceptacle des opérations poétiques. Sa contribution découle des affections qu'il subit du langage poétique. Le poète se confond très vite avec le lecteur, et vice versa, dans une passivité généralisée du sujet. Le terme « frôlements » évoque une approximation indéterminée, de même que l'« ode tue » suggère l'annulation de toute détermination représentationnelle, c'est-à-dire la suspension de détermination d'un sens ou d'une référence. Nous aurons l'occasion de retrouver ce phénomène de suspension de la détermination dans un autre texte de Mallarmé : *Un coup de dés*, à travers l'emploi de l'hyperhypotaxe et de la parataxe asyndétique, comme nous le verrons un peu plus loin⁴⁸⁵.

Pour opérer l'indétermination dans la poésie, Mallarmé s'appuie sur les effets de la *Musique*. Non pas la simple musicalité des mots, mais l'ensemble de ces mots dans une structure autonome régie par un *rythme* interne, immanent. Le rythme est contenu dans le langage poétique elle-même. Il est l'activité d'affection que le langage poétique exerce sur un sujet. Le rythme est ce qui, dans le langage poétique, affecte l'imagination du sujet pour lui suggérer des possibilités de représentation. Le langage poétique affecte le sujet patient sur deux plans : le plan matériel et le plan virtuel. Sur le plan matériel, elle provient des effets matériels que le langage poétique, en tant que présence physique, exerce sur le sujet, et sur le plan virtuel, le langage poétique agit sur l'imagination du sujet en lui suggérant des possibilités représentationnelles. Potentialités internes au langage, mais qui pousse le sujet à envisager un possible lien entre le langage poétique et le dehors physique : le mouvement virtuel du langage poétique part du rythme pour aboutir à une pluralité externe indécise de

⁴⁸⁵ Cf. « 2.3.2. Un coup de dés... » p. 279-307.

sens et de références. Le sujet est affecté par la surcharge matérielle et virtuelle de la langue poétique sans être capable de réduire la diversité matérielle et virtuelle à une unité représentationnelle. Il a un rapport non-discursif⁴⁸⁶ avec le langage poétique. « L'expérience orphique »⁴⁸⁷ consiste en la disparition de la rationalité et de l'intellection dans l'autonomie de la langue poétique. Une autonomie étanche dans laquelle le sujet est intégré, non pas en tant que conscience rationnelle et cognitive. Le choix de la musique en tant que référent et modèle autonome analogique formel de la langue poétique s'explique par la disparition de la subjectivité pensante et son remplacement par une subjectivité affective et patiente.

C'est cette subjectivité, déroutée par l'expérience du langage poétique, qui imagine des suggestions virtuelles. L'expérience subie du langage poétique par le sujet est irréductible à une unité représentationnelle. Le sujet ne parvient pas à faire un choix représentationnel clair et distinct. Les suggestions virtuelles ne sont que des possibilités indéterminées qui ne lui donnent pas la possibilité de décider du sens ou de la référence des mots. Elles sont opaques et indécises. La pluralité de possibilités représentationnelles inactualisables en quelque unité constitue le mouvement virtuel que nous pouvons aussi appeler le processus ou le mouvement de poéticité. Il s'agit là du champ indéterminé des potentialités sémantiques imaginables dans le langage poétique. Le sujet ne peut choisir et déterminer un sens plutôt qu'un autre. Mais s'il ne peut réduire cette pluralité, quelle est sa perception de ce langage et quelle relation entretient-il avec lui ? Le langage l'affecte en tant que sujet passif ou patient.

Revenons un instant à cette « expérience orphique »⁴⁸⁸. Orphée est le poète des initiations, des *Mystères*⁴⁸⁹. Le poète qui initie à l'élévation de l'âme jusqu'aux secrètes vérités intelligibles, sauf que chez Mallarmé, les *Mystères* demeurent dans une opacité non-dissipée. Le poète mallarméen n'initie pas, il devient lui-même un non-initié. L'orphisme

⁴⁸⁶ Mallarmé n'est pas le seul à travailler dans cette direction en prenant la Musique pour modèle théorique. Verlaine le fait aussi. L'analyse que propose Vincent Vivès à ce sujet nous conduit à la notion d'expérience poétique et de surcharge matérielle.

« Passer par la non-discursivité de ce qui constitue la matière poétique dans son rapport au monde, c'est bien, pour Verlaine et Mallarmé, signifier avec force une nouvelle manière de se mettre en rapport avec le monde et s'approprier ce dernier sans que le moi (la conscience individuante et spécifiante) soit l'enjeu de la poésie. » Vincent Vivès le montre très bien dans *Vox Humana : poésie musique individuation, Op.cit.* 156.

⁴⁸⁷ *Ibid.* p. 162.

⁴⁸⁸ « [...] ce que le poète appelle l'expérience orphique, - expérience qui n'est pas plus une expérience mystique que l'idée mallarméenne n'est platonicienne. », *Ibidem.*

⁴⁸⁹ « Introduction » du *Phédon* de Platon par Monique Dixsaut, éditions GF Flammarion, Paris, 1991, p. 50.

mallarméen est un constat irrémédiable de la suspension de toute destination initiatique, pour autant que cette initiation se soit donné pour but la révélation de quelque vérité secrète. Or, il est intéressant de noter, ici, une rupture à l'égard de la pensée platonicienne chez Mallarmé. Le non-initié, dans le mythe orphique, est l'égal de celui dont, chez Platon, l'âme est emprisonnée dans le corps en guise de châtiment à l'égard d'une faute originaire de l'humanité⁴⁹⁰. Toute sa vie, le philosophe s'emploie à laver cette faute et à séparer le corps de l'âme pour permettre à cette dernière d'accéder aux formes intelligibles éternelles. Chez Mallarmé, l'âme platonicienne n'a plus cours. Par conséquent, la séparation entre l'âme et le corps non plus. Toute activité cognitive ou intellectuelle est mise en suspens par l'expérience orphique. C'est pourquoi aucune détermination représentationnelle ne peut opérer. L'expérience matérielle et virtuelle est le moyen d'appréhender la poésie, chez Mallarmé, sans passer par l'intervention d'une pensée constituante. Le poème se donne comme matière sensible et comme mouvement virtuel qui affectent tous deux un sujet passif. Le mouvement virtuel affecte, là encore, non pas une faculté cognitive, mais l'imagination, qui est le réceptacle des effets empiriques de la matière sensible sur le sujet. Le rapport de ces effets produit un affect à travers lequel l'imagination du sujet envisage des possibilités virtuelles diverses.

Mallarmé tient compte de l'ontologie matérielle de la nature dans son ensemble. La formule « rien n'aura eu lieu que le lieu » dans le *Coup de dés* – peut être lue comme désignant la nature en tant que lieu ayant ses propres composantes, indépendamment de notre faculté cognitive. L'étant se montre dans la nature – le lieu – sans que nous ne puissions le représenter dans le langage. Rendre compte du lieu de l'étant comme étant séparé du langage indique bien, chez le poète, une prise en compte réaliste du lieu matériel indépendant de la nature. Ce qui s'écroule dans la poétique mallarméenne, c'est la fonction représentationnelle du langage. Le langage poétique chez Mallarmé met les mots à l'épreuve d'un processus de suspension de toute détermination sémantique. Un processus qui passe par une accumulation et une surcharge acoustique. Ce premier processus donne ensuite lieu à un mouvement d'ensemble qui est le processus de poéticité dans le langage, où des possibilités de sens sont suggérées mais jamais actualisées. Une autre manifestation de la position matérialiste de

⁴⁹⁰ « [...] la boue, symbole de la vie impure et souillée menée par le non-initié, [...] semble être un châtiment symbolique propre à l'imagination orphique. L'exigence de purification et la conception d'une âme expiant ses fautes en étant enfermée dans la prison du corps ne s'expliqueraient vraiment qu'à partir d'une souillure originaire, d'un meurtre dont l'humanité porterait encore et toujours le poids. », *Ibidem*.

Mallarmé apparaît dans l'intérêt qu'il montre pour le réel quotidien. Nombreux sont les objets d'usage quotidien qui apparaissent dans le langage poétique de Mallarmé. Ainsi par exemple l'éventail, ou encore la dentelle. La présence de la matière transparait donc doublement dans le langage poétique de Mallarmé. A la fois comme ce qui affecte le sujet patient dans l'expérience poétique, et comme le terme éclaté en faisceau de sens et de références potentiels vers lesquels ce langage se tourne de manière seulement hésitante et opaque. Avec l'insistance du son, on voit apparaître une autre manière de rendre compte de la matérialité de l'étant par le langage poétique : le son introduit immédiatement l'être physique et phénoménal dans le langage. Le langage devient lui-même la manifestation matérielle de l'étant dont le poète et le lecteur font l'expérience. Le son introduit une approche empirique de la nature et ce, au détriment de toute détermination sémantique et représentationnelle du sens et de la référence. Il semble, en effet, que la présence de la matière sensible soit corrélative d'une absence de détermination sémantique et référentielle dans le langage poétique mallarméen. C'est une substitution qui se produit, où la matérialité sensible remplace l'idéalité. Phénomène de substitution qui est encore plus évidente à travers la réinvention et la transformation du concept d'*Idée* en *rythme* chez Mallarmé. Le rythme n'est en effet pas de nature conceptuelle, comme nous l'avons vu plus haut⁴⁹¹. Ce n'est pas un schème idéal servant de modèle à la manifestation d'un phénomène physique. L'*Idée* mallarméenne n'est pas une essence idéale ; elle est de nature immanente, empirique et virtuelle à la fois, provenant de l'effet sensible et virtuel que le langage poétique exerce sur un sujet patient. Si Mallarmé fait parfois référence au réel social, c'est sans proposer une imitation ou une représentation idéelles de ce réel dans le langage, mais en faisant plutôt du langage lui-même l'équivalent réaliste de l'être empirique et virtuel, c'est-à-dire entendu à la fois comme présence matérielle et mouvement virtuel de possibilités et de variations de la matière physique, qui est étranger à toute conscience subjective. L'objet matériel n'est plus représenté de manière déterminée dans le langage poétique. Le langage lui-même est devenu un objet étranger pour le sujet patient. C'est pourquoi plus aucun moyen n'assure la réduction représentationnelle mentale de l'être à travers le langage. L'être est intégré au langage, dans la matière du langage poétique. Si aucune unité représentationnelle ne peut plus être déterminée pour dire cet être, à quoi bon garder le moyen par lequel une telle réduction s'opère : la rationalité et la connaissance ? C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la formule de la

⁴⁹¹ Cf. p. 221-223.

« disparition du poète » dans *Crise de vers* de Mallarmé. Il s'agit de la disparition de la faculté cognitive du sujet de se représenter l'être à travers le langage.

Si l'essence idéale disparaît, il n'y a plus besoin de moyen pour y accéder. Nul besoin d'âme ou de raison pour faire le lien entre l'être et le langage. Si la poésie est affaire d'expérience matérielle, elle ne peut pas être le fruit idéal de la rationalité du poète, mais plutôt un complexe de forces physiques réelles agissant sur le poète qui remplit le rôle de réceptacle sensible. De ce fait, le « poète », en tant que celui qui crée une forme, s'évanouit dans la matière poétique qui le précède et qui existe donc indépendamment de lui pour réapparaître comme un « poète » instrumental dispensable, accidentel et variable, qui ne crée plus rien mais se prête au processus dynamique virtuel du poème. Ce qui ressemble à un empirisme, tant chez Mallarmé que chez Verlaine, ne se représente pas, mais tend à se manifester dans une matière poétique portant sur les sensations et l'affect, le désir. Ainsi « L'après-midi d'un Faune »⁴⁹² de Mallarmé, et « Marco »⁴⁹³ de Verlaine. Il y a, chez ces deux poètes, un projet commun : inscrire la poésie dans un silence conceptuel et, par là même, par réciprocity inversée, dans un brouhaha de la matière ressentie à travers des sensations et l'affect. Si Mallarmé et Verlaine introduisent la *Musique* au centre de l'expression poétique – en atteste le recours mythologique au chalumeau de Pan, c'est pour faire taire la détermination du langage par la pensée. C'est pourquoi il n'est jamais question d'introduire une sémantique déterminée.

La musique est la mise en pratique d'une impossibilité de réduction déterminée du sens. L'évocation de Pan chez Mallarmé et Verlaine va dans ce sens, et confirme précisément la donation d'un phénomène physique et matériel – le chant – dans l'expérience sensible exclusivement. Dans la mythologie grecque, Pan, dieu des bergers, des pâturages et des bois, était connu pour sa laideur repoussante, et pour sa voix tant agréable pour les uns que redoutable pour les autres. Une dualité qui se donne sur le plan du sensible et de l'affect. Le chant du bouc, chez Mallarmé et chez Verlaine, renvoie au chant de Pan. *L'Après-midi d'un Faune* est le récit poétique de la quête d'assouvissement érotique de Pan. Mais au centre du poème se trouve l'histoire de l'union impossible entre Pan et Syrinx. Un hymen indemne ; virginal. Pan rêve de pouvoir enlacer la nymphe Syrinx dont il est épris. Mais le désir de Pan

⁴⁹² Stéphane Mallarmé, *Poésies*, éditions Gallimard, 1992, p. 35-39.

⁴⁹³ Paul Verlaine, *Poèmes saturniens*, *Œuvres poétiques complètes*, éditions Gallimard, coll. La Pléiade, 1962, p. 86.

restera inassouvi par la fuite de son objet, même dans le rêve. Cette fuite semble se manifester comme le sort éternel du désir de Pan⁴⁹⁴, comme une impossibilité d'érotisation, bien que dans la mythologie, Séléné se laissât séduire par Pan en échange d'un troupeau de bœufs. Or, chez Platon, *Eros* symbolise précisément l'aspiration de l'âme aux idées, une aspiration qui passe par l'acceptation de la mort par Socrate, comme nous pouvons le lire dans le *Phédon*. Par la mort, l'âme se libère de son enveloppe charnelle et sensible qu'est le corps pour contempler les idées dans le monde intelligible. Chez Mallarmé, ce mouvement d'élévation métaphysique de l'âme est complètement ignoré. L'évocation de Pan compromet l'élévation métaphysique qui tentait de se faire sous couvert d'érotisation. Mallarmé supprime la notion platonicienne et chrétienne d'*âme* en libérant l'expressivité sensible et affective du corps. Car la fuite de l'objet est, en effet, le sort éternel du désir de Pan à l'égard de Syrinx. Une fuite qui signifie l'impossibilité de l'idéalité et l'expression pleine du désir sensible et affectif par l'émission sonore – la musique et le chant de Pan, en lesquels se retrouve la poésie de Mallarmé en tant que perte de l'idéalité du sens et de la chose signifiée dans le rêve. Syrinx devient très vite un objet variable qui disparaît, parmi d'autres. Et cette disparition est opérée par une transformation du désir : de l'expression idéale de l'érotique platonicienne, le désir se matérialise pour prendre la forme d'une expression musico-poétique mallarméenne. *L'idée* et *l'expérience orphique* mallarméennes prennent alors tout leur sens dans une redéfinition du langage centré sur l'expressivité autonome, à la fois sensible et virtuelle, qui entraîne un détachement du langage de l'idéalité du sens, et la disparition de la subjectivité cognitive dans les abysses du langage poétique – comme Orphée descendant aux enfers⁴⁹⁵. Chez Verlaine, la musique est une forme d'expression virtuelle fragmentée, où il est impossible d'opérer

⁴⁹⁴ « Et notre sang, épris de qui le va saisir,

Coule pour tout l'essaim éternel du désir [...]

Non, mais l'âme

De paroles vacante et ce corps alourdi [...] »

Stéphane Mallarmé, *Poésies*, *Op.cit.* « L'après-midi d'un Faune », p. 38.

L'âme ne peut plus parler, tandis que le désir et le corps résonnent avec l'idée d'une présence matérielle.

⁴⁹⁵ C'est ce que Vincent Vivès, dans *Vox Humana*, *Op.cit.*, désigne par « expérience orphique » de la langue chez Mallarmé et chez Verlaine.

quelque réduction sémantique et représentationnelle⁴⁹⁶. Chez Mallarmé, on aboutit au même résultat, mais par une voie différente : celle d'une surcharge.

La disparition de la subjectivité entraîne une suppression des propriétés qui faisaient de lui un agent, dont celle de la rationalité. La rationalité qui agissait comme principe dans une certaine manifestation de la subjectivité s'estompe derrière la sensibilité physiologique et animale d'un sujet-poète ou d'un sujet-lecteur devenu patient, passif dans le processus poétique de la mise en mouvement des potentialités du langage. La surcharge matérielle du langage mise en avant sollicite une certaine réceptivité de la part d'un sujet qui a changé de nature, qui est passé d'agent rationnellement actif à un patient affectivement réceptif. La surcharge matérielle du langage poétique devient une expérience subie de la part du sujet patient. C'est pourquoi l'affect prend le dessus sur la rationalité chez le poète, et que l'*Idée* renvoie au rythme de la Musique : parce que ce rythme est désormais matière, non plus idéalité⁴⁹⁷. L'*Idée* n'est plus une forme abstraite transcendante. La relation qui se noue entre un sujet patient et le langage poétique est à la fois celle, empirique, d'une immanence matérielle excessive, et celle, représentationnelle, d'une irréductible saturation indéfinie et plurielle. C'est la part virtuelle des potentialités sémantiques du langage, qui ne peuvent être réduites en quelque unité. Elles contiennent toutes des divergences irréductibles et concourent pour empêcher quelque détermination réductrice. Ainsi, le langage ne dépend plus d'aucune essence idéale, ni d'aucune rationalité subjective. Il suggère de manière indépendante à l'esprit une pluralité de virtualités sémantiques et représentationnelles qui apparaissent en lui dans une forme de chaos impossible à réduire en quelque unité de représentation. Une impossibilité due au fait que le langage poétique devient un objet externe à la connaissance et à la rationalité. Extériorité objective qui se manifeste à travers la matérialité empirique dans

⁴⁹⁶ Phénomène que Vincent Vivès désigne comme un « Fading verlainien », dans *Ibid.* p. 158, c'est-à-dire la disparition graduelle de toute possibilité de réduction sémantique et représentationnelle par l'hésitation de la communication sémantique du langage. Le retrait du mode symbolique du langage coïncide avec l'apparition d'un mode de donation empirique du langage :

« Les *Romances sans paroles* ou les *Ariettes oubliées* expriment “sur le mode mineur” l'expérience poétique qui se constitue paradoxalement sur un retrait – symbolique – des fonctions linguistiques : “sans paroles”, les romances ne sont que de niaises histoires, choisies pour ce mérite même, dont le but [...] est d'émouvoir jusqu'aux larmes. La romance sans parole est cette histoire non sémantisée, une trajectoire de l'affect transmis rythmiquement, émotion qui passe par des mièvreries pour signifier – c'est tout l'art de la litote verlainienne – l'exacerbation de l'expérience, constitutive de l'écriture du poème. », *Ibid.* p. 159-160.

⁴⁹⁷ « [...] Mallarmé hésite entre deux pensées ontologiques différentes : soit l'*Idée* est l'étant en sa plus grande concrétude (l'affect rencontrant son objet et fondant son histoire), soit elle est la superficielle superposition d'un rythme sur l'étendue du néant. », *Ibid.* p. 165.

laquelle il se montre à nous, dans une sorte d'état antérieur brut en quelque sorte⁴⁹⁸, au creux de la matière. Une matière que nous ne pouvons appréhender que par le biais d'une réception sensible – par le « corps »⁴⁹⁹. Sur ce point, la danse est éloquente chez Mallarmé, dans la mesure où elle allie la virtualité suggestive des formes chorégraphiques et la matière corporelle. Une alliance qui se fait sous la coupe du *rythme* servant de définition à l'*Idée* mallarméenne⁵⁰⁰. Or, si le rythme, en tant qu'*Idée* mallarméenne, est sensible, et s'il n'offre en outre aucun modèle idéal, nous ne pouvons nier ce qui semble s'apparenter à un empirisme mallarméen alliant virtualité et matérialité dans le langage poétique. L'*Idée* mallarméenne est d'abord l'expérience pure d'une matérialité sensible concrète en poésie. C'est elle qui donne ensuite lieu, sur le plan de la représentation, à une ouverture sur une pluralité potentielle. Nous rejoignons, sur ce point, le commentaire de Derrida⁵⁰¹ postulant dans la poétique mallarméenne l'intervention d'un jeu de miroirs et de différences virtuelles qui contaminent et perdent toute référence à un modèle idéal, et expliquant ainsi l'impossibilité de faire correspondre l'*Idée* mallarméenne à quelque critère transcendant.

L'expérience poétique mallarméenne convoque non pas des concepts abstraits, mais des opérateurs matériels concrets, ainsi des répétitions sonores, des accumulations et des emphases, ou encore des condensations et des transpositions et ce, très souvent en accord avec la suspension ou l'indécidabilité sur le plan sémantique. L'excessive sollicitation de la réceptivité sensible du langage poétique entraîne la disparition de toute opérabilité cognitive qui tend à une détermination du sens. L'empirisme poétique de Mallarmé invente une forme de diglossie : l'hyperhypotaxe qui consiste en une juxtaposition de plusieurs subordonnées, ce qui a pour effet de perdre le référent principal dans un réseau de signes qui remplissent la

⁴⁹⁸ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, *Op.cit.* Lettre du 27 octobre 1892 « à Charles Morice », p. 612.

⁴⁹⁹ « Je crois pour être bien l'homme, la nature se pensant, il faut penser de tout son corps – ce qui donne une pensée pleine et à l'unisson comme ces cordes du violon vibrant immédiatement avec sa boîte de bois creux. » Lettre du 27 mai 1867 à Eugène Lefébure, *Ibid.* p. 353

⁵⁰⁰ L'*Idée* mallarméenne se différencie de l'idée platonicienne et de l'idée hégélienne dans la mesure où, pour reprendre les mots de Vincent Vivès, elle contient un « quantum d'affect », Vincent Vivès, *Op.cit.*, p. 164. C'est en ce sens que le rythme, équivalent de l'idée chez Mallarmé, désigne un nœud affectif :

« [...] l'*Idée* mallarméenne n'est la marque du non-étant qu'à l'intérieur du système qu'elle refuse et réfute. Introduisant une nouvelle réalité phénoménale dont le corps est source première, elle offre le moyen de signifier, sans en préciser l'opération (elle en marque les prémices ou l'effet : "le rythme"), le transfert d'une énergie corporelle en une économie pulsionnelle littéraire. » [*Ibid.* p. 165].

⁵⁰¹ Jacques Derrida, *La dissémination*, éditions du Seuil, Paris, 1972.

fonction de possibilités représentationnelles, et la parataxe asyndétique qui concerne des coupures typographiques faites dans le blanc de la page⁵⁰². De même pour l'excessive interpellation de l'ouïe du lecteur par des répétitions sonores. Le son surcharge le langage pour affecter le sujet patient, et cela entraîne une pluralité de potentialités sémantiques. Le lien entre la matière et la virtualité dans le langage poétique mallarméen peut être perçu à travers le pli, ou encore l'« hymen », comme ce qui, tout en dénotant une matérialité phénoménale et physique, permet aussi d'envisager une ouverture sur d'autres possibilités. Le pli marque la matière et introduit également un dédoublement, une ouverture vers d'autres dimensions virtuelles. L'hymen est déjà un intervalle entre deux espaces, deux possibilités. La symétrie dialectique entre matière et virtualité existe aussi entre le langage courant et la Musique qui introduit une virtualité relationnelle entre les possibilités représentationnelles des mots⁵⁰³. La Musique est donc l'impulsion virtuelle de la poésie, tandis que le langage courant, la matérialité dans laquelle la virtualité musicale s'insinue pour constituer le langage poétique ou la poésie. La Musique est ainsi l'une des deux faces de la poésie. La « face scintillante » de l'*Idée* mallarméenne⁵⁰⁴. C'est, en somme, ce qui se montre le mieux de ce qui ne se montre pas : l'indétermination poétique. C'est-à-dire qu'elle se montre clairement dans le langage poétique, mais reste inaccessible à l'intellect, donc irréductible à quelque représentation. Le langage, lui, est la face cachée du mystère poétique. Ce qui, tout en manifestant sa matérialité, dissimule les choses dans la surcharge empirique dont nous avons parlé précédemment⁵⁰⁵. Le lien entre matière et virtualité apparaît aussi dans la danse : l'alliance entre la matière sensible

⁵⁰² Nous verrons cela un peu plus loin. Cf. « 2.3.2. Un coup de dés... », p. 279-307.

⁵⁰³ Nous pouvons lire, chez Mallarmé lui-même, l'équivalence établie entre la Musique et les relations virtuelles qui débouchent vers d'autres possibilités, ou « motifs », et comprendre que c'est la Musique qui apporte une impulsion virtuelle à la matérialité des « accessoires terrestres » - des objets banals et le langage courant par exemple – pour donner lieu à un mouvement dialectique d'indétermination représentationnelle. La Musique est opératrice de poéticité dans le langage. Elle est ce qui poétise le langage en une fiction :

« L'opération, ou poésie, par excellence et le théâtre. Immédiatement le ballet résulte allégorique : il enlacera autant qu'animera, pour en marquer chaque rythme, toutes corrélations ou Musique, d'abord latentes, entre ses attitudes et maint caractère, tellement que la représentation figurative des accessoires terrestres par la Danse contient une expérience relative à leur degré esthétique, un sacre s'y effectue en tant que le sacre de nos trésors. A déduire le point philosophique auquel est située l'impersonnalité de la danseuse, entre sa féminine apparence et un objet mimé, pour quel hymen : elle le pique d'une sûre pointe, le pose ; puis déroule notre conviction en le chiffre de pirouettes prolongé vers un autre motif, attendu que tout, dans l'évolution par où elle illustre le sens de nos extases et triomphes entonnés à l'orchestre, est, comme le veut l'art même, au théâtre, *fictif ou momentané*. » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*, « Crayonné au théâtre », p. 190.

⁵⁰⁴ « La Musique et les lettres », dans *Ibid.* p. 378.

⁵⁰⁵ Cf. p. 220-224.

et la suggestion virtuelle de plusieurs formes, qui introduit un *éventail* potentiel – plan de coexistence de diverses potentialités sémantiques et représentationnelles. L'impossibilité de détermination d'un sens ou d'un ensemble représentationnel et idéal unique est l'état du langage poétique mallarméen. L'universel reportage, au contraire, qui recherche l'information commune et objective, est fondé sur la détermination représentationnelle dans le langage, à travers le sens et la référence.

L'opposition qui existe, chez Mallarmé, entre le langage poétique et l'universel reportage, que commente Jean-Christophe Cavallin⁵⁰⁶, est une opposition stricte qui concerne la modalité de réception et de considération de la langue, et non la nature de l'objet vers lequel cette langue pourrait se tourner. Si la langue est perçue comme un outil d'information, elle est universel reportage. Si elle est perçue et subie en tant que mouvement de potentialités indéterminées, elle est poésie. D'ailleurs, le fait que cette opposition concerne la façon dont la langue est employée laisse entendre que la nature de l'objet en tant que signifié disparaît dans le langage mallarméen. Elle disparaît dans une confusion opaque faite d'entremêlement d'alternatives sémantiques. En effet, Mallarmé ne discrimine pas dans son choix de l'objet poétique. Nous rencontrons, dans son langage poétique, tant des notions abstraites que des objets réels banals. La raison de cela en est que la nature de l'objet n'est pas déterminée à travers la représentation dans le langage poétique. C'est la représentation habituelle de l'objet qui est rendue indéterminable. Nous pourrions dire que c'est une sorte d'extraction virtuelle de l'objet qui se produit, une extraction qui introduit une confusion représentationnelle. L'emploi poétique du langage chez Mallarmé brouille les repères de la détermination symbolique et sémantique, perdant le signifié parmi un trop plein de potentialités. La distinction est donc maintenue au sein même du langage poétique, dans le processus de la poéticité, où les mots ne sont pas déterminés par un sens unique mais entretiennent un mouvement perpétuel entre ce que nous avons appelé des potentialités. Ces potentialités apparaissent comme des produits de l'expérience matérielle première du langage poétique. Cette expérience fait de la lecture une réceptivité sensible vis-à-vis de la matérialité de la langue, avant de produire une dynamique fictionnelle de suggestions virtuelles. Les potentialités sont des probabilités sémantiques qui peuvent être actualisées, comme les mondes compossibles de Leibniz, mais qui ne le sont jamais dans l'univers poétique de

⁵⁰⁶ Jean-Christophe Cavallin, « Lecteur le vierge *Poème et tabou* » dans *Vies amoureuses*, Libres cahiers pour la psychanalyse, contributions à la psychologie de la vie amoureuse Sigmund Freud 1910, 1912, 1918, revue no. 25, 2012.

Mallarmé. Elles demeurent dans cette modalité du possible vague, continu et indéterminé. Cette non-actualisation maintient le mouvement de poéticité actif. La poétique mallarméenne est dynamique. Or, cette dynamique ne peut exister que si nous excluons toute fixation représentationnelle du sens. C'est pourquoi les potentialités ne peuvent s'actualiser qu'à condition de concéder l'arrêt du mouvement de poéticité, c'est-à-dire l'absence de tout caractère poétique du langage. Un tel arrêt nous placerait dans le registre de l'universel reportage, et non dans celui de la poésie. C'est dans ce sens encore que l'on peut parler d'une « vierge absence »⁵⁰⁷ de la langue, en tant que ce qui échappe à la tentative cognitive du lecteur de « déchirer son voile » virginal pour en tirer un sens déterminé. Ce caractère indéterminé de la poétique mallarméenne explique sûrement quelque part la grande réception dont ses écrits feront l'objet au XXème siècle. Réception philosophique, littéraire, psychanalytique, musicologique. Nature protéiforme que celle de la poétique mallarméenne.

Notre position ne consiste pas à dire que la langue mallarméenne est sans référence, ni qu'elle est débarrassée de tout sens. Si c'était le cas, elle ne serait que production sonore et Mallarmé n'aurait pas écrit de textes critiques sur sa poésie. Nous défendons plutôt l'idée que le langage poétique mallarméen contient en lui-même une manière de rendre impossible quelque fixation de la référence et du sens. Ce dont il s'agit, c'est une suspension de toute détermination finale du sens et de la référence. Sa tendance propre à perdre le sens et la référence est une tendance pluraliste : plusieurs sons interfèrent et contaminent le langage, de sorte que plusieurs potentialités sémantiques sont suggérées en même temps. Une pluralité qui rend impossible toute fixation finale. Ce qui ne constitue pas une négation du sens, mais sa saturation et son indétermination. De même, plusieurs références s'offrent à ces potentialités et le langage mallarméen n'en est pas anti-référentiel pour autant. Il suspend plutôt toute détermination référentielle unique en la confondant avec les autres potentialités référentielles.

La poétique mallarméenne n'est donc pas l'expression d'une négativité, au sens où elle opèrerait une négation du sens et de la référence. Elle n'est pas non plus celle d'une positivité sémantique et référentielle dans le langage, puisqu'elle ne détermine aucune unité de sens ou

⁵⁰⁷ « L'acte poétique refait le langage. Le langage de tous les jours [...] s'y refait une virginité [...] La parole était une putain, offerte à tous les coins de rue, le vers en refait une vierge, qu'on voit pour la première fois et qu'on n'ose pas toucher. Privé de son sens commun, le mot redevient "vierge absence" : la "vierge absence éparse en cette solitude" du superbe *Nénuphar blanc*. Il redevient *res nullius* et donc inappropriable. La parole ainsi refaite n'offre aucun rapport intellectuel. Sa virginité retrouvée paralyse l'acte de lecture (l'action de saisir) et condamne le lecteur à une attitude purement passive : il ne (com)prend plus, il ne fait qu'ouïr ». *Ibid.*, p. 9.

de référence. Elle contient le sens et la référence sur le mode d'une pluralité immanente. Elle ne nie donc pas, ni ne confirme le sens et la référence dans le langage. Elle est plutôt une suspension de la détermination sémantique et représentationnelle, une sorte d'*ephexis* qui s'appuie sur un scepticisme empirique appliqué au langage. Empirisme qui s'exprime par la matérialité acoustique du langage⁵⁰⁸, et par la présence sémantique et référentielle, indéterminée toutefois, de la banalité sociale du quotidien constamment transformé, réinventé par un langage poétique qui éclate le sens et la référence en une pluralité virtuelle.

S'il y a un point qui rapproche la poésie de Verlaine et celle de Mallarmé, c'est bien la rupture à l'égard d'une tradition consistant à faire du langage un appareil de représentation idéale de l'être. Mais il y a aussi une nuance qui les sépare, selon Vincent Vivès⁵⁰⁹. Chez Verlaine, le sens et la référence font défaut à cause de l'absence de toute possibilité sémantico-référentielle – c'est en ce sens que les sentiments et les passions, qui remplacent la rationalité du discours, donnent lieu à une perte, à une « duperie »⁵¹⁰. Donc, la déterminabilité du sens disparaît complètement de la langue. On pourrait croire que cette déterminabilité réapparaît sous un nouveau mode dans la langue poétique de Verlaine : celui de l'affect. Mais non. Elle fait place à une « extase » affective qui se retire avant de suggérer quelque

⁵⁰⁸ « Si, comme nous le rappelions initialement, l'essence du langage tint dans la représentation de l'étant sans perte ni surcharge, comme un parfait *analogon*, Verlaine tenta de poétiser en état de perte, afin que l'analogie ne passât plus entre le signe et le monde, mais entre un effet de signe et un affect mondain ; Mallarmé quant à lui choisit la surcharge. L'absence de tous bouquets, expression de l'insuffisance du langage quant à la captation et la restitution du réel, donne naissance à une poétique fondée sur le surgissement d'une autre vérité de l'étant : celle qui impose par la sensation, par l'hypertrophie de signes adjacents, conjoints, mis en rapports, tissés - comme dans une toile d'araignée délimitant un espace dont le centre est en attente de proie, de signification – de créer en retranchant du néant. Cette opération n'est possible que si elle émerge hors du champ de la loi linguistique par un affolement du sens, des sens : Orphée ravit, met en extase, émeut et par son émotion fait éclater les règles imposées par les dieux aux humains. » Vincent Vivès, *Vox Humana*, *Op.cit.* 154.

⁵⁰⁹ « Verlaine prend sans doute moins de risque [que Mallarmé], va moins loin peut-être, ou peut-être avance avec plus de rouerie. Car ce n'est pas dans un corps scriptural (la partition) ou dans une physique musculaire de danseur ou de mime (tous deux aphones) qu'il va puiser le nouveau bruyant et bruisant silence de la langue poétique, mais bien au cœur du chant (qui se tait, qui s'est tu, qu'on oublie), dans l'organe même (éteint, proche de l'extinction, chuchotant), dans l'évocation des formes poétiques à qui manque la parole. L'ivresse extatique est toujours du côté du ratage si l'on se place du point de vue général de la langue : la dissonance, le désaccord au cœur de l'extase harmonieuse viennent dire qu'un trouble important se passe, se dessine, prend corps et se déverse d'un corps dans un autre. La croyance en la toute puissance de la poésie (de l'inspiration) se maintient dans le romantisme lié à la vérité du christianisme qui s'est construit comme une cristallisation du langage. Mais le monde chrétien triche avec le délire, ainsi que l'avait déjà annoncé Théophile Gautier dans la fameuse préface de *Mademoiselle de Maupin*. L'émoi poétique n'est, dans cette perspective chrétienne, qu'un langage de raison qui, sous les signes de l'enthousiasme, fait perdurer le refus d'une physique de la poésie et rencontre l'hystérie que Baudelaire a su voir chez ses prédécesseurs et ses contemporains. De ce point de vue, Verlaine prend acte de cette distinction en risquant la communication extasiante dans les recueils libertins (au sens très large, allant des *Fêtes galantes* à *Hombres*), évoquant des paradis physiques de voluptés orientales [...] », *Ibid.* p. 159.

⁵¹⁰ *Ibid.* p. 160.

possibilité de sens. Chez Mallarmé, en revanche, la *déterminabilité* apparaît dans une pluralité potentielle dynamique dont la *détermination* sémantique et référentielle est rendue impossible. Les potentialités sémantico-référentielles interviennent donc bien dans le langage poétique mallarméen, mais ne sont pas réductibles en quelque unité. Elles sont plutôt maintenues en mouvement dans une suspension de toute détermination décisive. En outre, si la *Musique* est pour Verlaine le « discours du corps en état de désir »⁵¹¹, elle est pour Mallarmé une dynamique virtuelle impersonnelle propre au langage, qui entame son mouvement dans la matérialité avant de se déployer en tant que suspension de toute détermination représentationnelle. La matérialité externe de la *Musique* et de la langue sert ainsi à éclipser toute intervention décisive d'un sujet cognitif pour remplacer ce dernier par un sujet patient qui est affecté par cette matière et qui est tout de même conduit, dans l'imagination, à un chaos représentationnel⁵¹². Si les potentialités sémantiques et référentielles sont suggérées à partir de l'excès matériel de la langue, elles provoquent un chaos dans la mesure où elles sont maintenues dans un mouvement indéterminé. Mallarmé conserve donc la dimension représentationnelle de la langue, mais la sature tellement qu'elle en devient indécise et vague.

A travers la fuite de la déterminabilité représentationnelle et sémantique de l'étant dans le langage, l'idéalité tend à disparaître complètement de la langue poétique chez Verlaine, et avec elle la présence de cet étant. Le désir et l'affect en général, chez Verlaine, est en quelque sorte un brouhaha silencieux. Un tumulte qui, tout en se donnant dans une présence matérielle réelle – l'expression de l'affect, tend également à retirer cette présence en faisant taire les dispositifs représentationnels dans le langage qui sont censés en rendre compte. Ce n'est plus par le biais d'une représentation mentale que le sujet donne forme à l'expression poétique, mais par celui d'une affectibilité corporelle et passionnelle. L'affect

⁵¹¹ *Ibidem*.

⁵¹² Pascal Durand dit, dans un de ses articles, que la Musique offre à Mallarmé l'impulsion de la poésie, tant au sujet de l'impersonnalité de l'œuvre poétique, c'est-à-dire de la disparition du poète, que de l'autonomie du langage poétique :

« [...] – le chef d'orchestre dos tourné aux auditeurs, médiateur presque impersonnel entre l'œuvre et le public, ou encore entre ces deux collectifs inconscients de leur propre grandeur que sont la fosse d'orchestre et la salle, lui apparaissant très vraisemblablement comme l'un des prototypes du poète « anonyme » jonglant en public avec les pages du “Texte [...] parlant de lui-même et sans voix d'auteur” [Lettre à Paul Verlaine du 16 Novembre 1885]. »

Pascal Durand, « Faire de la musique : rythmes et rapports chez Mallarmé », dans *Mallarmé et la Musique, la Musique et Mallarmé : l'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, Presses universitaires de Rennes, Mars 2015, p. 5. <http://hdl.handle.net/2268/179468> [date de la dernière consultation : 17 août 2015].

devient ainsi le réceptacle empirique de l'être en tant que matière externe et mouvement irréductible de possibilités indépendants de la conscience et de la pensée. Le réalisme empirique de l'extase affective et érotique, soit le fait de s'exposer à une réceptivité sensible et corporelle à la matière du monde, remplace le constructivisme de l'exercice rationnel de la conscience et de la pensée, soit le fait de construire le monde à partir d'une représentation rationnelle dans la conscience. Le premier opère par externalisme. Il ouvre la subjectivité à une relation réaliste externe vis-à-vis du monde matériel qui l'entoure. Une relation qui est de nature affective. Le dernier opère par internalisme. Il tend à poser la représentation mentale comme structure schématique idéale où se résorbe la réalité matérielle, de telle sorte que celle-là semble procéder de celle-ci. Le réalisme empirique, en tant qu'il opère le retrait de la représentation dans l'expression poétique, la destitution de l'opposition idéaliste entre signifié et signifiant, et en tant qu'il apporte une nouvelle manière de lire et d'appréhender la langue poétique, est le trait commun que partagent la poésie de Verlaine et celle de Mallarmé⁵¹³. En effet, tout comme la poétique mallarméenne passe sous silence la détermination sémantico-représentationnelle cognitive du langage, le « fading verlainien »⁵¹⁴ consiste à faire taire la représentation cognitive de l'étant dans le langage. Seulement, chez Verlaine, la disparition progressive de la représentation entraîne également celle de l'étant. Car, si l'affect prend le relais et exprime la présence de l'étant malgré lui, il n'en offre aucun moyen de représentation. L'étant est, pour Verlaine, nécessairement représentable et représenté de manière cognitive. De ce fait, si la représentabilité disparaît, l'étant disparaît de même, à travers des procédés précis tels que le « fading » et « l'impair linguistique »⁵¹⁵. Pour Mallarmé, en revanche, la suspension de la détermination sémantico-représentationnelle

⁵¹³ Nous pouvons nous rapporter, sur ce point, au commentaire que fait Adorno d'un poème de Verlaine :

« Le sens d'un poème comme *Clair de lune* de Verlaine ne peut être tenu pour signifié ; il dépasse cependant l'incomparable tonalité musicale des vers. Ici, la sensualité est également intention : le bonheur et la tristesse qui accompagnent la sexualité dès qu'elle s'abîme en elle-même et nie l'esprit en tant qu'ascèse constituent le contenu philosophique; représentation immaculée de l'idée d'une sensualité éloignée du sens : voilà le sens. Cette caractéristique, centrale pour l'ensemble de l'art français de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, même pour celui de Debussy, recèle le potentiel de l'art moderne radical [...] » Theodore Wisengrund Adorno *Théorie esthétique*, Klincksieck esthétique, 1995, p. 214.

⁵¹⁴ Cf. note 496, p. 227.

⁵¹⁵ « [...] l'impair linguistique est-il la mise en scène de ce laisser-aller, refus de la maîtrise. La sensualité est une traversée, non un état, elle s'incarne et, incarnée, suit le chemin naturel du rythme des affects qui la mesurent. Ainsi la Musique vient-elle non pas signifier l'étant dans sa totalité mais faire taire cet étant en tant qu'il n'est rien qu'une cristallisation maladroite et contrainte des dispositifs inscrits dans le langage. » Vincent Vivès, *Op.cit.* p. 158.

conserve l'hypothèse d'une présence matérielle de l'étant qui finit par s'intégrer dans le langage lui-même, lui conférant une autonomie réelle.

Comme le précise Vincent Vivès, ce qui différencie l'écriture de Mallarmé de celle de Verlaine, c'est la notion d'« excès »⁵¹⁶. La langue poétique mallarméenne s'inscrit dans le registre d'une accentuation matérialiste. Ainsi l'évocation de la *Musique*, la disposition typographique dans la présentation de l'écriture, la présence du réel comme référence concrète du langage poétique, bien que cette référence soit noyée dans une multitude potentielle. Le matérialisme mallarméen présente le langage poétique dans une suspension de la détermination conceptuelle et représentationnelle⁵¹⁷. Une suspension qui passe par l'affection du sujet par la matérialité du langage poétique devenu autonome et étranger à la conscience cognitive⁵¹⁸, et plus proche d'une expression affective. La notion de « nœud rythmique » le confirme⁵¹⁹. La réceptivité sensible remplace ainsi l'activité cognitive. Formée dans et par l'immanence poétique, l'*Idée* mallarméenne est éclatée par la présence de la matière et de l'affect⁵²⁰, et par l'indétermination virtuelle suggestive à laquelle elle donne lieu dans l'imagination d'un sujet. Elle ne présuppose aucune origine transcendante : ni essence

⁵¹⁶ *Ibid.* p. 162.

⁵¹⁷ Vincent Vivès pense que la poétique mallarméenne consiste à remonter à un état antérieur à la conceptualisation :

« [...] la poésie doit libérer les mots en les rapportant à l'état antérieur à la catégorisation, qui les a fait naître. C'est là sans doute l'ultime signification de l'orphisme mallarméen [...] », *Ibid.*, p. 154-168.

⁵¹⁸ Si pour Vincent Vivès, l'idée mallarméenne est ce qui préside à la structuration conceptuelle d'un modèle idéal à partir d'une matière et d'une réceptivité affective, elle en est pour nous la fuite, l'annulation, la négation de toute détermination par une suspension sceptique indécise, confuse et opaque en une multitude de potentialités sémantiques et référentielles. L'idée mallarméenne ne précède pas quelque organisation conceptuelle de la matière au sens où elle ne préparerait qu'à cela. Elle opère une sortie de toute détermination allant dans le sens d'une telle organisation, en déployant une pluralité qui contamine toute unicité conceptuelle.

⁵¹⁹ « [...] l'Idée mallarméenne est la Musique en tant que rythme entre des rapports (rythme entre des différences), la poésie se concrétise dans une communication esthétique de conception orchestrale dans laquelle l'œuvre, le public, et l'interprète sont les fonctifs d'un seul processus qui fonde le sens même de l'œuvre. La disparition élocutoire du poète cède le chant personnel à la masse mouvante de l'orchestre des timbres conjugués. L'ancien souffle lyrique, cette expression du « moi » étayée par le méchant vieux plumage dont il est la principale hypostase, ne trouve pas plus de légitimité ontologique que n'importe quel étant. Dans l'Idée, ou la Musique, il n'est qu'un fragment de la série, actualisé en tant que cristallisation pulsionnelle : nœud rythmique. Les pierreries ne deviennent telles que dans leur rapport : seules, mots de la tribu, elles regagnent la pesanteur de la pierre. Le « moi » est devenu dans cet univers excentré et perspectiviste à l'extrême un *quantum* d'affect qui se réalise sur la page devenue partition, ou se perd dans la page blanche en tant qu'énergie déplacée de la création à l'angoisse ou au narcissisme mortifère. » Vincent Vivès, *Op.cit.* p. 167.

⁵²⁰ Dans la réinvention mallarméenne de l'*Idée*, Vincent Vivès, dans *Op.cit.*, relève une dualité. L'idée est à la fois présence matérielle sensible, et un trait abstrait, l'un et l'autre irréductibles à quelque unité idéale sémantique et représentationnelle.

idéelle, ni raison constructive innée. Elle est désormais l'élément qui provient du complexe immanent de l'entrelacement des différences matérielles et de l'immense plan de suggestion virtuelle au sein du langage poétique en mouvement. C'est dans cette perspective de complexité immanente que l'*ego*, en tant que pouvoir cognitif et représentationnel constituant, disparaît pour faire place à un sujet passif et affectif, constitué dans le processus poétique comme support matériel et virtuel. L'immanence poétique remplace la transcendance idéaliste, et l'affect, le « nœud rythmique », remplace la rationalité subjective. Le processus poétique dans son ensemble, y compris l'idée et le sujet, est un mouvement différentiel où les différences sont entrelacées entre elles sans donner lieu à quelque réduction unitaire. Toute réduction en quelque unité abolirait l'essence même du mouvement.

2.1.2. La potentialité

La compréhension de ce qui, dans la poétique mallarméenne, peut donner lieu à une réception aussi large que diverse en maintenant le mouvement immanent du langage peut se comprendre à travers la notion de *potentialités*. Il nous faut, en amont, comprendre la dynamique qui engendre les potentialités en tant que possibilités diverses d'unités de sens dans le langage. Des possibilités qui ne se réalisent pas. Cette dynamique, c'est ce que nous appelons le mouvement de *poéticité*, et qui entraîne la suggestion de la potentialité de plusieurs unités de sens – ce que nous appelons des potentialités sémantiques. La poéticité, en même temps qu'elle présente le mouvement où ces potentialités sont suggérées, présente aussi leur actualisation impossible. Elle présente ainsi la potentialité pure en tant qu'ensemble pluriel qui est à jamais telle qu'elle est : un devenir inactualisable. La potentialité pure n'est pas une simple possibilité opposée à l'actualité. C'est une dimension virtuelle du langage en tant que ce qui est réel mais indéterminé. C'est cette indétermination qui fait que la potentialité demeure à jamais inactualisable. Ce mouvement de poéticité qui entraîne un état d'indétermination sémantique, qu'est-ce qui l'introduit ? C'est une sorte d'opposition entre le *son* et le *sens* dans le langage poétique mallarméen qui le suscite. Le son intervient pour

désamorcer la fonction sémantique du langage. Ce, par une surcharge ou une saturation acoustique. Cette excessive matérialité sonore fait taire la fonction sémantique en remplaçant le sens par le son dans le langage poétique. *L'expérience poétique* est précisément la première étape où ce phénomène de remplacement par saturation et par surcharge a lieu. Ce faisant, pouvons-nous dire que le langage poétique mallarméen n'est que pur son, « bibelot d'inanité sonore » ? En quelque sorte, oui, dans la mesure où le sens est maintenu constamment dans un état de virtualité interne au champ immanent du langage poétique aussi longtemps que le mouvement de poéticité dure. Le sens s'actualise dans un discours, dans un reportage ou même dans une théorisation du langage poétique qui tendrait vers une réduction du texte à des unités sémantiques et conceptuelles, mettant ainsi fin au mouvement de poéticité.

Que fait le mouvement de poéticité précisément dans le langage poétique ? Il ouvre un vaste champ de déterminabilité sémantique inactualisable. Un champ que nous appelons aussi le champ immanent du langage poétique, et qui perd de sa dynamique dès que le langage tend vers une détermination sémantique. Il faut voir le langage de Mallarmé, ainsi que le souligne Stoïanova⁵²¹, comme une structure musicale qui repose sur une infinité de combinaisons potentielles qui conservent leur statut mouvant de signe et qui ne sont fixées par aucune détermination sémantique, thèse que nous retrouvons aussi chez Kristeva. Pour Stoïanova, le mouvement poétique de la poésie mallarméenne n'a ni commencement, ni fin. Il est infini au sens d'une absence de toute détermination – que celle-ci soit comprise comme point de départ ou comme point d'arrivée. L'absence de détermination peut peut-être mieux se comprendre par la relation qui existe entre le sujet et le processus poétique : c'est le sujet qui, parce qu'il est constitué dans ce mouvement, ne peut en effet pas définir un point de départ ou une fin. La *potentialité* est l'élément virtuel qui se manifeste sur le mode de la pluralité dans le mouvement : il existe *des* potentialités. Elles rendent impossible toute réduction unitaire. La pluralité rend impossible l'actualisation téléologique d'une potentialité isolée plutôt qu'une autre. Elles sont toutes entremêlées de manière inextricable. Aucune forme finale déterminée ne fait fléchir le mouvement vers un sens plutôt qu'un autre. La constitution même du sens en tant qu'unité déterminée est rendue impossible aussi longtemps que le mouvement est mouvant. Contrairement à ce que laisse entendre Stoïanova, nous pouvons dire que le mouvement de poéticité a un commencement, bien que celui-ci ne soit pas clairement

⁵²¹ « Le devenir sémantique de *Pli selon pli* qui suit la philosophie mallarméenne est pensé comme ce qui n'a pas de commencement réel et ce qui ne peut pas finir de devenir. » Ivanka Stoïanova, *Geste-texte-musique*, Union générale d'éditions, Paris, 1978, p. 100.

déterminé : c'est la saturation acoustique du langage, qui fait déborder le sens par le son. Le mouvement poétique prend fin s'il y a fixation d'une unité sémantique potentielle, c'est-à-dire s'il y a réduction de la pluralité virtuelle en une unité de sens.

La pluralité des *potentialités* est à comprendre dans la relation qui l'attache étroitement à la notion d'*expérience poétique*. Celle-ci est une manifestation sonore de la matérialité empirique du langage. L'*expérience* constitue un point de départ indéfini du mouvement, et la condition de la *potentialité*. Cette potentialité se déploie dans un double essor : à la fois interne – la *potentialité poétique plurielle* comme impossibilité de détermination du sens dans le langage autonome et autoréflexif, et externe – la *potentialité critique plurielle* comme possibilité de détermination inactualisée du sens, sur le plan de la réception critique. Cette *potentialité critique*, aussi longtemps qu'elle reste active et en mouvement dans la lecture, est coextensive à la *potentialité poétique*. C'est ainsi que la lecture est perçue comme une « pratique » poétique. Mais si la potentialité critique est réduite à une théorie ou à un discours fondés tous deux sur une unité ou un système de sens et de concepts, alors la potentialité poétique est aussitôt annulée. Le langage poétique fait place, à ce moment-là, à un discours informationnel explicite, à un *reportage*. D'un côté, il s'agit du déploiement poétique du langage, de l'autre de la lecture et de la réception critique de ce déploiement. Les deux sont inextricablement liées aussi longtemps qu'aucune détermination ne se produit. La poétique mallarméenne met en forme l'indétermination d'une pluralité de potentialités sémantiques. C'est grâce à un principe d'une telle indétermination virtuelle que les écrits de Mallarmé ont pu donner lieu à plusieurs types de réception critique différenciés simultanément. L'indétermination est le fait et la condition du mouvement de poéticité dans le langage poétique mallarméen. Et c'est parce que le langage poétique est indéterminé sur le plan sémantique que plusieurs sens en sont *potentiellement* actualisables. Mais, comme nous l'avons mentionné plus haut, dès qu'une détermination sémantique opère, la poéticité cesse et le texte se fige en théorie, discours ou reportage. Il s'éloigne ainsi de la poésie. La poétique mallarméenne n'est pas anti-référentielle. La référence aux objets de la représentation intervient, mais sur le mode d'une pluralité indéfinie. La référence est donc, elle aussi, potentielle et plurielle. Le langage poétique suggère, à travers diverses potentialités, plusieurs objets-références possibles. Tout comme les potentialités sémantiques, ces objets sont pluriels et ne sont jamais clairement, les uns comme les autres, choisis ou déterminés comme références. La poéticité du langage poétique mallarméen met ainsi à la disposition du lecteur

plusieurs sens et plusieurs références déterminables, et elle cesse d'opérer dès que la lecture opère une réduction de cette pluralité indéterminée en une singularité déterminée.

La poétique mallarméenne, en tant que matière, n'est pas ce qui renvoie ou ce qui représente l'étant sensible, mais elle est, elle-même, un étant sensible. Elle se donne de plusieurs manières sensibles : comme nœud rythmique, c'est-à-dire comme complexe affectif et pulsionnel⁵²², comme objet matériel externe dans l'expérience sensible, et comme large suggestion, à partir de sa propre matérialité, d'une pluralité virtuelle de potentialités sémantiques en mouvance suspensive aussi longtemps que le mouvement de poéticité se poursuit. La notion de *potentialité* présente la poétique mallarméenne dans une double perspective : en tant que complexe relationnel qui unit un sujet passif et le langage poétique indéterminable, et en tant que complexe empirico-virtuel qui se donne à une réception critique. La potentialité qui opère sur le plan virtuel, c'est-à-dire qui fait éclater le langage poétique en une pluralité de possibilités sémantiques et référentielles – potentialité sémantique et potentialité référentielle, intervient dans une étroite corrélation avec une expérience matérielle du langage poétique. C'est ce que nous avons vu plus haut : la surcharge matérielle du langage poétique affecte le sujet et le prend pour appui sensible. Cette surcharge s'insinue ensuite sur le plan virtuel pour introduire un pluralisme et pour maintenir une suspension dynamique de toute forme de détermination idéale réductrice. Le langage poétique se présente ainsi comme un phénomène matériel et virtuel à la fois. La virtualité s'appuie toujours sur la matérialité empirique pour enclencher le mouvement de poéticité des potentialités irréductibles. Sans ce mouvement, la matière n'est que pure matière, elle ne donne lieu à aucune possibilité poétique. La poésie suppose, pour Mallarmé, l'ininteruption de cette relation d'interdépendance. C'est en cela que la lecture ne peut être une pratique poétique que si elle parvient à maintenir le mouvement poétique, ce en permettant à de nouvelles suggestions d'opérer pour alimenter cette dynamique et empêcher toute forme de réduction de la pluralité des potentialités en quelque unité. C'est sur cela que repose la pratique poétique de la lecture selon Mallarmé.

Le langage poétique de Mallarmé renferme l'expression paradigmatique de l'art dans la mesure où ce qu'il crée, ce ne sont pas des objets, ni des idées ou des représentations d'objets, mais le mouvement de création poétique lui-même en tant que mouvement de

⁵²² Cf. Vincent Vivès, *Op.cit.*

virtualités qui pourraient éventuellement exister ou faire sens. C'est pourquoi nous avons tendance à désigner ce langage comme un mouvement de *poéticité*, comme l'expression d'une dynamique d'invention incessante et irréductible à quelque unité de représentation. Mais il est important de comprendre que l'invention poétique n'a lieu que dans le processus de poéticité. S'il y a actualisation et détermination des potentialités ou des virtualités en une unité idéale, le processus s'arrête et l'œuvre perd de son caractère poétique. La poétique mallarméenne est doublement expérience sensible, et non pas psychologique ou « intérieure » comme chez Poulet et Richard. D'abord, chez l'auteur-poète, elle est un processus d'autoproduction du langage qui se sert du poète comme support sensible et affectif. Ce dernier joue le rôle d'une sorte de réceptacle intuitif et de moyen offrant la possibilité à la dynamique poétique de se déployer. La réalité matérielle sensible du langage, le poète ne la transpose pas telle quelle dans le poème. D'ailleurs, ce n'est pas lui qui opère. En appuyant sa matérialité sur l'intuition et la sensation du poète comme support, le langage donne lieu à un éventail de suggestions virtuelles – les potentialités. Des virtualités qui s'ouvrent à travers chaque mot et qui constituent des séries qui combinent entre elles pour produire un plan virtuel dynamique et irréductible : la fiction poétique. L'invention de la fiction par le processus de la poéticité recourt à la sensibilité et à l'affect de la subjectivité du poète en se débarrassant de toute fonction cognitive – c'est ce que Mallarmé entend par « disparition élocutoire » du poète. C'est la disparition, chez le sujet-poète, de la faculté de parler, de proférer une parole articulée par la pensée, soit de la capacité à aligner les mots dans un sens précis pour signifier une unité représentationnelle. Le sujet ne choisit plus, il n'agit plus. Par conséquent, il est réduit au silence, soit à une non-éloquence.

C'est le poème qui agit sur lui et lui suggère des *possibilités*, soit des formes indéterminées. Ceci fait également écho à la situation précaire de l'individu sur le plan de l'économie politique. Cette disparition, le poète la vit également comme expérience financière, affective et psychologique⁵²³. Le désespoir psychologique et affectif de

⁵²³ « [...] moi qui suis la victime éternelle du Découragement, il faut que j'entrevoie de vraies splendeurs ! Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner [...] nous ne sommes que de vaines formes de la matière, - mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. [...] 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'Ame 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 ! [...] Je chanterai en désespéré ! » Sentiment de vide absolu, de désespoir, comme il l'écrit à quelques uns de ses amis, dont Henri Cazalis, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la*

Mallarmé prend forme dans l'élaboration poétique. Désespérant d'atteindre la transcendance immatérielle par la rationalité, il décide de se tourner vers la matière. Et cette matière, qui apparaît dans l'expérience psychologique et affective, et les sensations, oriente l'ancienne « Âme » idéelle matérialisée en « Cerveau » organique vers « le Rêve », l'illusion, la fiction. Bref, le virtuel devient le pendant poétique de la matière empirique qui constitue le point de départ d'une réapparition du poète en tant que support passif intégré au mouvement de la langue⁵²⁴. L'idée d'une passivité du sujet face au langage poétique provient aussi sans doute d'un sentiment personnel, chez le poète, dans la société de son temps. Le statut de poète ne confère plus aucun prestige à l'époque de Mallarmé. Cette relégation trouve une expressivité dans la critique : le poème n'est plus le produit de la rationalité du sujet, car la pensée est devenue poreuse⁵²⁵. Le poème détermine à présent le sujet en tant que réceptacle sensible, affectif et virtuel. Le sentiment de vide vient de ce que Mallarmé considère le poème comme désormais autonome et déterminant, et non plus déterminé.

L'expérience de la poésie mallarméenne ne se limite pas à l'auteur, mais s'étend au lecteur. Le lecteur devient poète. La poésie est, là encore, expérience perceptive et affective de réception, et suggestion virtuelle de potentialités. Double expérience qui implique un critère commun : la réflexivité du langage qui s'appuie sur un sujet passif. La première expérience, impliquant l'auteur, expulse la subjectivité par le biais d'une autonomisation de la poésie et de la mise en marche d'un *mouvement de poéticité*. L'autre expérience, impliquant le lecteur, voit cette expulsion redoublée sur le plan virtuel du mouvement de poéticité qui est alors intensifié. L'expérience du lecteur accentue l'autonomie poétique du mouvement de poéticité en redoublant et intensifiant la suspension de toute détermination et en élargissant l'éventail des potentialités suggérées à l'imagination du sujet. Les deux expériences se

poésie 1872-1898 avec des lettres inédites, *Op.cit.* « 114. A Henri Cazalis. [Tournon, Samedi matin 28 Avril 1866] », p. 297.

⁵²⁴ Pour la dimension empirique et affective du sujet lecteur, chez qui on peut repérer une forme de féminisation, Cf. « 1.4.7. Derrida et la poétique mallarméenne », p. 144-155.

⁵²⁵ « Ma pensée a été jusqu'à se penser elle-même et n'a plus la force d'évoquer en un Néant unique le vide disséminé en sa porosité.

J'avais, à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. Malheureusement, âme organisée simplement pour la jouissance poétique, je n'ai pu, dans la tâche préalable de cette conception, comme vous disposer d'un Esprit – et vous serez terrifié d'apprendre que je suis arrivé à l'Idée de l'Univers par la seule sensation (et que, par exemple, pour garder une notion ineffaçable du Néant pur, j'ai dû imposer à mon cerveau la sensation du vide absolu). », *Ibid.* « 144. A Villiers de l'Isle-Adam [Besançon, Mardi 24 Septembre 1867] », p. 366 – 367.

débarrassent de toute rationalité déterminante. Le poème se met en mouvement dans le processus infini de poéticité, en s'appuyant sur l'auteur-poète et sur le lecteur-poète, tous deux pris comme supports passifs. Et ce n'est que dans ce mouvement que l'un et l'autre sont constitués. L'auteur-poète joue le rôle de support matériel à la première dynamisation empirico-virtuelle du poème, et idem pour le lecteur-poète qui sert l'essor et l'intensification de la dynamique poétique⁵²⁶. La poésie mallarméenne est essentiellement mouvement. Mouvement empirico-virtuel qui expulse l'auteur, et qui suggère des possibilités étrangères à la réduction représentationnelle et cognitive ; et intensification de ce mouvement de poéticité qui apporte un élargissement du plan virtuel dans la réception. Cet élargissement est infinitisé dans la mesure où chaque tentative poétique d'invention de nouvelles possibilités est maintenue en mouvement. Elle n'est pas arrêtée pour être fixée sur un système représentationnel déterminé. La poésie mallarméenne est donc l'étirement à l'infini du processus de poéticité. Processus qui, par ailleurs, est sollicité dans l'art en général. Tout art requiert un processus infini de réception et d'invention, un mouvement perpétuel qui, s'il s'arrête, n'invente plus en suggérant, mais paralyse toute invention en dévoilant par « universel reportage ». Ce qui pourrait être compris comme la substitution de la *valeur d'usage*⁵²⁷ par la *valeur d'échange*. On peut, en effet, voir dans la caractérisation de l'écriture et du langage chez Mallarmé, la même dualité que dans l'économie politique marxiste. Une dualité qui apparaît, d'ailleurs, de manière plus claire, à travers les considérations du poète au sujet du métal précieux qu'est l'or : entre rare originalité et échange répandu. Pour Jean-Pierre Richard, l'ambiguïté symbolique de l'or est conciliée, chez Mallarmé, dans une communication entre l'intimité et l'extériorité⁵²⁸. L'intimité renvoie à un caractère intrinsèque. Elle établit, de surcroît, une analogie entre l'originalité de l'aura aurifère et l'intimité psychologique du génie, et entre la valeur marchande, échangeable, commune à l'or, et au produit du génie. L'or serait une métaphore du « génie » poétique de l'œuvre : tous deux sont à la fois objet d'échange économique et objet de rareté précieuse et inestimable. L'œuvre poétique et la préoccupation monétaire seraient parallèles l'une à l'autre. Pour Benoît Finet, il y a chez Mallarmé, dans cette même réflexion sur l'or, une pragmatique, c'est-

⁵²⁶ « Impersonnifié le volume, autant qu'on s'en sépare comme auteur, ne réclame approche du lecteur. Tel, sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant. » Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Coup de dés, Op.cit.* « Quant au livre ; L'action restreinte », p. 266.

⁵²⁷ Cf. note 431, p. 197.

⁵²⁸ Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, éditions du Seuil, 1961, p. 289 – 290.

à-dire un discours politique fondé sur le « lien entre langage, subjectivité et rapports de production »⁵²⁹. La question du mode de production est, en ce sens, déterminante. C'est elle qui donne un critère de distinction entre « langage poétique » et la « langue commerciale » de la presse – soit l'universel reportage. Or, en tant que forme pure, c'est-à-dire indéterminée, la poésie est essentiellement double : potentiellement poétique et commerciale. La subjectivité est prise dans cette ambiguïté, jusqu'à en périr. Nous avons souligné, plus haut, les conditions qui doivent être maintenues pour que la poésie soit poésie, à défaut desquelles elle est réduite à de l'universel reportage.

2.1.3. Mouvement de poéticité

Le mouvement de poéticité, chez Mallarmé, est une sorte de réinvention de la notion de *dynamis* d'Aristote. Il nous faut lui enlever la notion de finalité pour comprendre que dans la poétique mallarméenne, quelque chose est en mouvement dans un *devenir* qui soit sans aucune destination, sans aucune forme finale – forme finale que représente la détermination sémantique des mots. C'est ce devenir pur en tant qu'il est indépendant de toute finalité, qui détermine le mouvement du langage poétique comme infini, indéterminé et pure réflexivité virtuelle. Le mouvement est dit vide en cela qu'il ne renferme aucune finalité. Il est essentiellement cela. C'est pourquoi il exclut toute actualisation. Transposée dans la fiction inventive du langage poétique mallarméen, la *dynamis* se présente comme un large éventail de possibilités sémantiques qui jamais ne s'actualisent en des unités de sens, aucun des mots enfermant une pluralité de possibilités sémantiques n'est réductible à une unité de sens. Car la notion de finalité formelle déterminée que l'on trouve chez Aristote n'intervient jamais chez Mallarmé. C'est pourquoi nous évoquons une *indétermination sémantique*. Les mots et leur production sonore sont la matière qui suggère plusieurs formes possibles – *forme* renvoie ici à

⁵²⁹ Benoît Finet, *Essai sur le signe : Hegel – Mallarmé*, Ouvrage « Hors Collection » des Cahiers de Fontenay, E.N.S Fontenay/Saint-Cloud, Juin 1990, p. 97.

une détermination sémantique – sans jamais privilégier l’une d’elles. C’est dans cette direction qu’il faut imaginer une *surcharge matérielle* – les sons, produisant une *saturation potentielle* – les potentialités sémantiques, dans le sens de ce qui pourrait être déterminé mais qui ne l’est jamais. La surcharge matérielle est apportée par un excès de production acoustique des mots sur le mode de la répétition et de l’accumulation, qui entraîne ensuite une saturation potentielle maintenue dans une indétermination – il y a tellement de signes qui suggèrent plusieurs sens possibles en même temps, et de manière égale et indifférenciée, que la détermination en devient impossible. On peut faire le lien, à ce propos, avec ce que Barthes nomme le *neutre*. « Le neutre », dit Barthes, est ce qui déjoue le *paradigme* – entendu comme le modèle idéal du sens fondé sur un conflit entre deux positions ou signes actualisables en une détermination sémantique. L’actualisation déterminée d’une de ces deux positions produit un sens. Or, dit Barthes, le *neutre* est un troisième terme qui vient, non pas opérer un lien symétrique entre les deux, mais mettre en péril cette opération d’actualisation en annulant l’opposition initiale entre les deux pôles du paradigme. C’est en ce sens qu’il faut comprendre le *degré zéro de l’écriture*⁵³⁰ : au sens d’une non-détermination idéelle de la langue – il s’agit du pur mouvement des possibles comme annulation de tout stationnement sémantique actualisant. C’est à travers l’indétermination représentationnelle, elle-même fondée sur la disparition du sujet constituant et sur l’autonomie du langage poétique, que celui-ci rompt avec la tradition.

Le langage poétique mallarméen est un renouvellement continu. Non seulement pour ce qui est des potentialités représentationnelles, mais aussi par rapport à la tradition. Il est, de par son dynamisme, une rupture radicale par rapport à la tradition, et un mouvement ouvrant la voie à de nouvelles possibilités linguistiques et poétiques. La rupture d’avec la tradition se fait, souvent chez Mallarmé, par une réinvention terminologique. C’est le cas du mot *Idée*.

⁵³⁰ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture*, éditions du Seuil, Paris, 1972.

2.2. Réinvention par détournement

La rupture, chez Mallarmé, ne s'opère pas de manière brusque et nette, mais par glissements, par détournements, par réinventions. Des termes sont conservés, mais leurs sens sont transformés. Nous verrons, dans ce qui suit, comment le détournement mallarméen a lieu et l'écart qu'il prend par rapport à certains discours philosophiques.

2.2.1. Détournement de l'*Idee* par le *rythme*

L'*Idee* mallarméenne s'éloigne du modèle essentialiste et idéaliste par le fait qu'elle ne constitue aucune forme de critère transcendant de l'être, et qu'elle ne sollicite aucune pensée. Elle n'est ni un moyen épistémique de connaissance et de représentation, ni un critère essentiel ordonnant l'étant sensible. Elle est un plan vague sur lequel se met en mouvement un ensemble de mots et les diverses possibilités vers lesquelles ils tendent en même temps. Il n'y a aucune réflexion de la conscience pour fournir un mystérieux commencement de la création poétique. Si réflexivité il y a, c'est celle du langage et des possibilités sémantiques qu'il suggère. La poésie se réfléchit dans le mouvement de poéticité et dans l'intensification de ce mouvement, indépendamment de la réflexivité de la conscience. L'idée mallarméenne, en tant que rapport différentiel entre les mots et leurs potentialités sémantiques, désigne avant tout l'autonomie de la poésie vis-à-vis de la représentation. L'idée est la connexion interrelationnelle des mots et des possibilités qu'ils suscitent dans leurs relations, et qui coexistent dans le processus de poéticité⁵³¹. Le langage mallarméen est un processus infini de mouvement de possibilités qui, quand il est maintenu, suscite la poéticité, et quand il est

⁵³¹ Larissa Drigo Agostinho met l'accent sur le caractère purement formel de ce terme d'*idée* chez Mallarmé. L. Drigo Agostinho, « Lire ou interpréter après la découverte du Néant » dans *Mallarmé herméneute*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2013, publiés par Thierry Roger (CÉRÉDI) (c) Publications numériques du CÉRÉDI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) » n° 10, 2014, p. 9.

interrompu, arrêté et fixé au sein d'un système de sens unifié, a pour finalité la transmission d'une information universellement partagée – l'universel reportage.

Il est bien plutôt question de détournement que d'éloignement, en ce qui concerne l'*Idée* mallarméenne. Détournement des *topoi* idéalistes. L'*Idée* mallarméenne est une forme qui n'est attachée à aucune référence déterminée – qu'elle soit de nature empirique ou idéale. Une forme en mouvement perpétuel qui donne lieu à la *critique* – c'est-à-dire à la réflexivité de ce mouvement de poéticité. Cette réflexivité est la condition de la fiction poétique en tant que mise en mouvement des diverses possibilités dans le langage. C'est cette nature relativiste et plurielle de l'*Idée* qui suggère par ailleurs, premièrement, diverses images possibles à partir des mots singuliers dans la langue poétique, et qui permet ensuite d'opérer des passerelles relationnelles au sein du langage poétique. Passerelles entre théorie et poésie qui se font dans la réflexivité du langage. C'est l'exercice de la critique mallarméenne que de suggérer cette autoréflexivité du langage poétique. Le rapprochement du langage et de la musique chez Mallarmé ne fait qu'accentuer la dimension autoréflexive – les sons n'ont pas de référence essentialiste ni réaliste. Les signes linguistiques renvoient à eux-mêmes mais n'en sont pas pour autant restreints à un système de sens unique. Ils se fondent dans un plan contenant une multitude infinie de possibilités poétiques. Dans le sens où la critique met en lumière la réflexivité du langage poétique, on peut dire qu'elle permet de comprendre la poésie en tant que mouvement de réflexivité virtuelle, plutôt que comme forme elle-même réfléchi par une conscience. En tant qu'elle met en place cette réflexivité du langage, la critique invente, elle aussi, des possibilités du langage poétique. C'est pourquoi elle est à la fois théorique et poétique chez Mallarmé, tout comme la poésie est accompagnée de l'exercice de critique d'art chez Baudelaire. Il y a, suite à ce deuxième mouvement de la réflexivité de la poésie qui a lieu dans la *critique* mallarméenne, un troisième mouvement, qui est celui de la réception de cette *critique*. L'approche de la *critique* mallarméenne peut être une critique de la critique, mais elle doit également maintenir l'écriture mallarméenne dans une ambivalence, une indécision et une indétermination théorico-poétiques. Au cas contraire, elle perdrait son caractère poétique.

L'ambiguïté déjà mentionnée, chez Mallarmé, entre référence objective dans le langage poétique et opacité virtuelle, est ramenée, dans le mouvement de poéticité qui unit le sujet patient et le rythme du langage poétique, à un complexe relationnel unissant matière sensible et abstraction représentationnelle indéterminée. Il n'y a plus d'opposition entre l'une

et l'autre, mais coïncidence et entremêlement dynamique. La représentation et la référence sont éclatées par un pluralisme matériel et virtuel. Le mot renvoie-t-il à une idée et, par extension, à une référence objective et objectale ?⁵³² La réponse ne peut venir d'un choix décisif entre ces deux positions. Elle réside plutôt dans une suspension dynamique de l'une, comme de l'autre. Suspension de toute détermination sémantico-représentationnelle et référentielle. Tantôt Mallarmé recourt à l'abstraction mentale pour désigner idéalement l'objet, et tantôt l'objet se manifeste de manière sonore et matérielle dans la langue. Benoît Finet voit se concilier dans la langue poétique mallarméenne la dimension idéale et référentielle à travers deux procédés spécifiques : la *suggestion* pour la première, et le *déictique* pour la dernière. Il y aurait une dialectique de l'ambiguïté⁵³³, chez Mallarmé, à partir de 1864 jusqu'à la fin de sa vie, et qui habiterait son écriture.

Entre abstraction mentale et performativité réelle, entre intentionnalité et disparition de la conscience subjective dans la matérialité de la langue, ainsi apparaît l'intervalle indéterminé où semble agir une certaine tension poétique chez Mallarmé. La poésie semble ainsi être l'opération d'une suspension de toute détermination, de toute fixation de la langue sur l'une des deux positions mentionnées. Ni une idée déterminée, ni un objet déterminé, pour la simple raison qu'un élément vient parasiter toute détermination possible, destituant le sujet de tout pouvoir de détermination : le pluralisme. C'est parce qu'il y a plusieurs potentialités sémantico-représentationnelles que la conscience subjective ne peut opérer aucune

⁵³² « La "dialectique du vers" s'introduit au prix d'un retournement remarquable. La musique de l'orchestre congédiait la grossièreté de la figure imitative et du théâtre de la représentation. La musique première du poème épure la grossièreté du tumulte orchestral. Mais c'est sur un théâtre nouveau que la pensée fait voir à nu son "coup d'aile", la figure de son mouvement, que l'esprit se fait voir lui-même comme théâtre. Seule cette théâtralisation rend aux mots leur "vertu" première d'avant le discours [...] Mais cette science des sons annonce d'emblée la couleur de la chimère, et "Crise de vers" fixe une fois pour toutes le principe : c'est parce que les mots ne ressemblent pas aux choses que le vers reçoit sa fonction de monnaie supérieure et de mot neuf, plus proche de la pensée. » Jacques Rancière, *Op.cit.* p. 91 – 92.

⁵³³ « [...] Mallarmé semble hésiter entre le modèle du déictique et ce qu'il appelle *suggestion* : dans *Quant au Livre* (1895) cette technique est pensée comme inversion de la nature, "Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc". Aussi le langage n'indique-t-il pas la nature, mais la conscience : "L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe". Le sujet est ici un homo scriptor ; en écrivant, il nie ce qu'il vise pour révéler celui qui vise. La fonction déictique est ici retrouvée : simplement Mallarmé ajoute une rupture entre langage ordinaire et langage poétique, seul qui puisse opérer ce passage du visé au visant. Mais en 1864, Mallarmé définissait sa technique comme une technique d'effets et non comme travail des 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 les sensations...*". » Benoît Finet, *Op.cit.* p. 62.

détermination⁵³⁴. C'est parce qu'il y a plusieurs potentialités référentielles qu'il n'y a pas une seule référence qui soit choisie plutôt qu'une autre. Il y a un matérialisme concret de la langue chez Mallarmé : les sons et la disposition des mots dans l'expérience poétique affectent le sujet de manière sensible. Ceci entraîne une saturation dans la dimension virtuelle de la langue : une multitude de faits matériels de la langue contaminent le niveau sémantico-représentationnelle, et empêchent toute réduction du sens en quelque unité. Cela a pour résultat de maintenir le langage poétique en mouvement. Le langage poétique de Mallarmé ne vise aucune positivité objective déterminée, ni aucune représentation mentale déterminée, mais l'indétermination de l'une et de l'autre.

C'est ce que le *rythme* de la Musique, opérant dans l'écriture poétique et non dans la musique, effectue : une suspension vibratoire, au sein de l'écriture, de toute détermination phonique et sémantique. Cette suspension passe par une intégration infinie de la musique à l'écriture. Mais une intégration qui est maintenue en mouvement, en suspens. Lorsqu'elle se fait, cette intégration produit le langage poétique, et lorsqu'elle est maintenue, elle donne lieu au mouvement de poéticité. Le rythme de la Musique est l'élément qui opère l'indétermination et le mouvement infini dans l'écriture. C'est l'opérateur du mouvement de poéticité. Le *rythme*, lui, est l'*Idée* mallarméenne. C'est pourquoi l'*Idée* mallarméenne ne peut être une réduction sémantico-représentationnelle déterminée ; elle en est, au contraire, la négation ou le suspens. Le rythme est l'élément temporel⁵³⁵ qui s'ajoute à l'élément spatial de l'écriture pour donner lieu au mouvement virtuel de poéticité. Mais comme le *rythme* est indéterminé chez Mallarmé, le poème ne peut être réduit en une parole, ni en une simple disposition spatiale matérielle, et le mouvement de poéticité ne peut prendre fin, si ce n'est pour voir s'annuler le poème.

« Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave [*rieuse ou altière*

⁵³⁴ « [...] en ce point où se brouille la distinction sujet/objet, pourtant capitale pour la théorie du signe, la musique risque fort d'être le moment de passage à un autre modèle du signe. », *Ibidem*.

⁵³⁵ « L'*Idée*, c'est le rythme. Et ce rythme est spatio-temporel, il est dispersion spatiale et temporelle [...] Le rythme est donc [...] la différence originaire entre la musique (l'oral, la voix, le temps) et l'écriture (l'écrit, l'espace), différence du même et qui va en s'abolissant : toujours maintenue et toujours dépassée [...] », *Ibid.* p. 66 – 67.

dans la version de l' « Avant-dire au Traité du verbe de René Ghil » de 1886], l'absence de tous bouquets.⁵³⁶ »

L'*Idée* mallarméenne se distingue de l'Idée platonicienne en ceci que cette dernière sert de critère idéal pour régir et ordonner une correspondance représentationnelle entre le langage, l'étant sensible et une essence universelle suprasensible, tandis que le mouvement empirico-virtuel et l'indétermination du langage poétique mallarméen s'appuient sur la disparition de toute cognition et de tout discours permettant d'assigner une fonction de correspondance idéale entre les mots et les choses. Si les idées sont des entités mathématiques à la fois réalistes et essentielles, l'activité intellectuelle de l'âme a un agent individuel chez Platon. La disparition du sujet constituant entraîne donc aussi la suppression de l'idéalisme platonicien. L'*Idée* mallarméenne apparaît comme une substitution « musicale », une réinvention du mot en le tournant exclusivement vers le langage et les rapports qui apparaissent dans la fiction poétique sans recourir à quelque détermination représentationnelle, ou à quelque agent ou subjectivité constituante⁵³⁷. Mallarmé dénoue ainsi l'*Idée* de son sens traditionnel. Elle n'est plus ce réceptacle de connaissance suprasensible : une coupe – un « calice » de savoir. Le terme « sus » est ambigu⁵³⁸. Il peut remplir la fonction de participe passé du verbe « savoir », mais aussi celle d'un adverbe de position spatiale signifiant « au-dessus », ce qui répondrait au caractère « altier » de l'idée. L'idée mallarméenne est donc différente, étrangère, externe au savoir idéal et absolu contenu dans les « calices » de la transcendance, c'est-à-dire les coupes ou les vases contenant des idées platoniciennes. Mais l'ambiguïté persiste : l'idée mallarméenne est soit indifférente, floue, indéterminée : joueuse – « rieuse » - c'est-à-dire *hasardeuse*, accidentelle, soit « altièr », c'est-à-dire dominante, régulatrice, ordonnatrice – ce qui la rapprocherait plutôt de la typologie platonicienne de l'idée. Toutefois, il convient de remarquer que la caractéristique fonctionnelle de l'idée n'importe pas, puisque Mallarmé finit par la faire acheminer vers une

⁵³⁶ Stéphane Mallarmé, *Divagations Igitur Un Coup de dés*, *Op.cit.* « Divagations – Crise de vers », p. 259.

⁵³⁷ L'*avant-dire* de Mallarmé, où l'idée est présentée comme « rieuse et altièr », date de 1886. Dans « Crise de vers », paru en 1897, ces deux adjectifs sont remplacés par deux autres : « même et suave ».

⁵³⁸ Ambiguïté qui apparaît plusieurs fois dans les écrits de Mallarmé, comme au sujet de « tu » dans « A la nue accablante tu », *cf.* « 2.1.1. Surcharge empirique », p. 218.

« absence », dans la dernière juxtaposition nominale qui vient la désigner pour l'enlever. L'ordre de l'idée finit donc par être supplanté par celui de la Musique poétique. Cela commence déjà par le fait que l'idée semble se déterminer par deux différents attributs qui semblent indiquer deux modalités. Ce qui relativise à la fois sa nature et sa fonction. Ces deux attributs, loin de préciser la nature de l'idée mallarméenne, accentuent son caractère vague et indéterminé. C'est un dépouillement des caractéristiques platoniciennes qui s'opère : les propriétés immatérielles de l'idée sont abolies, et elle finit par être écartée par l' « absence ». Le nom « bouquets » renvoie peut-être, d'ailleurs, à la complexité relationnelle qui se noue au sein du langage poétique. Complexité dont le nœud rythmique constitue l'idée en tant que rapport immanent entre les mots dans le langage poétique. Le langage ne renvoyant plus à aucune entité idéelle, ni à aucun objet réel de manière déterminée, les potentialités du langage se nouent à l'intérieur du mouvement de poéticité de manière inextricable. L'idée, en tant que correspondance essentialiste, disparaît, éclatée par le rythme immanent du langage poétique et de son mouvement empirico-virtuel.

L'impossibilité de quelque schème idéaliste que ce soit d'opérer un lien entre une forme idéelle abstraite et une nature sensible matérielle est le résultat d'une disjonction qui sépare le langage devenu autonome de la représentation idéelle d'un objet. Prenons une unité propositionnelle : le nom par exemple. L'évocation du nom peut être considérée comme ayant trois fonctions, selon les premiers travaux sur l'intentionnalité phénoménologique⁵³⁹ : montrer qu'une représentation a produit un contenu chez le locuteur qui le prononce, évoquer une signification, ou un acte de visée à partir du contenu de représentation, chez l'auditeur, et référer à un objet réel dans le monde. D'une part, le locuteur – le *poète* – a disparu. Si le locuteur disparaît, que nous reste-t-il dans le schème ? La possibilité d'un acte anonyme sans contenu. Quant à l'auditeur – le lecteur – il reprend le rôle du locuteur pour s'abymer, comme lui, dans le mouvement. Répétition du schème de départ : un mouvement de représentation qui vise un objet, mais qui est rompu par la disparition du point de départ : la psyché du locuteur. Si, d'autre part, nous prenions l'acte de représentation en lui-même comme étant indépendant de la relation locuteur-auditeur, nous aurions un contenu visant une correspondance référentielle dans le monde. Si le contenu perdure chez Mallarmé : nous pourrions, en effet, voir dans cette « fleur » qui est « l'absente de tous bouquets », un contenu

⁵³⁹ Cf. Kasimir Twardowski, « Objet et contenu des représentations » dans Husserl – Twardowski, *Sur les objets intentionnels 1893 – 1901*, Librairie philosophique J. Vrin, 1993. Twardowski était, au même titre que Husserl, un élève de Franz Brentano. Il souleva le problème de l'ambiguïté du terme d' « objet » dans l'intentionnalité.

de représentation singulier et isolé ; l'objet, en revanche, est perdu, puisque le mouvement qui part du contenu pour aboutir à l'objet est indéfiniment répété : la fleur n'arrive pas à trouver une identité réelle définie. Elle est perdue dans une indétermination représentationnelle : « Une » fleur, dans un inépuisable ensemble de potentialités référentielles, de telle sorte que le mouvement de représentation anonyme peut être reconduit dans un inachèvement perpétuel. Si, et là nous rejoignons Twardowski, une représentation a un contenu, mais n'a pas d'objet, alors elle est un mouvement sans fin.

C'est précisément cela que met en place la poétique mallarméenne. Seuls le mot et les contenus potentiels qu'il suggère existent. L'incroyable richesse de ce labyrinthe qu'est le langage mallarméen réside dans le fait qu'il inclut une grande variété de jeux : il suggère à la fois plusieurs contenus possibles et plusieurs objets possibles à partir d'un mot⁵⁴⁰, en s'aidant de la confusion phonologique à laquelle peuvent prêter certains mots, ce qui a pour effet de produire une dispersion de l'unicité représentationnelle. Nous ne pouvons nous fier qu'au mot lui-même. Si le mot existe seul, matériellement du point de vue linguistique, libre à lui de suggérer des possibilités de contenu, et d'opérer des mouvements sémantiques inachevés, en tant que mouvement de visée représentationnelle. Quand le contenu semble connu, il engendre une multitude de possibilités référentielles, tellement nombreuses d'ailleurs, que c'est précisément la pluralité qui ruine toute notion de visée et de référence, puisqu'elle dépasse toute unilatéralité représentationnelle. Ainsi « Une fleur ». Ce faisant, l'*Idee* perd de sa fonction de critère idéal, et le recours à quelque idéalisme que ce soit est annulé d'emblée. C'est ce que nous verrons dans ce qui suit.

2.2.2. De l'idéalisme platonicien à l'idéalisme hégélien

⁵⁴⁰ C'est le cas, de « sus », cf. « crise de vers », dans *Ibid.* p. 259. Le mot peut renvoyer au participe passé du verbe *savoir*, comme à l'adverbe de lieu signifiant *au dessus de*. C'est le cas aussi d'« Une Fleur », cf. dans *Ibidem.*, qui renvoie à plusieurs fleurs en même temps ; de « tu », cf. « A la nue accablante tu [...] », dans *Ibid.* p. 71, que nous avons évoqué plus haut (cf. « 2.1.1. Surcharge empirique », p. 224) ; de l'« aigrette » (que nous commenterons plus loin, cf. p. 297-298), cf. « Un coup de dés » dans *Igitur Divagations Un coup de dés, Op.cit.* p. 434 ; du « Maître », cf. *Ibidem.* Le Maître peut signifier à la fois le poète et le vers (le mètre), qui peut vouloir signifier une touffe de plumes, un symbole sexuel ou encore « la raison virile », ce que nous pouvons lire dans le poème (nous verrons ce mot un peu plus loin, cf. p. 297-298) Tous ces mots renvoient à plusieurs référents ou plusieurs sens en même temps. Ils contiennent ainsi des possibilités représentationnelles indéterminées.

Benoît Finet⁵⁴¹ soutient que l'idéalisme hégélien, auquel Mallarmé a pu avoir indirectement accès grâce à de Villiers et Lefébure, a pu faire miroiter au poète la splendeur de la transcendance de l'Absolu. Très vite, cependant, cet idéalisme montre également ses limites. Notamment à l'issue d'une expérience profondément sensible et affective que le poète relate comme s'il s'agissait d'un événement majeur dans son orientation poétique : la crise de Tournon. Les conséquences de cet incident sont majeures. La crise donne lieu à une prise de distance vis-à-vis du discours philosophique. L'aspiration à l'absolu est interrompue avant même de commencer. Avant même que Mallarmé ne puisse se plonger complètement dans la philosophie hégélienne, la crise interrompt tout net l'influence de cette dernière sur lui. La transcendance du savoir absolu se dissipe alors pour donner lieu à un détournement, voire une réappropriation. Mallarmé réinvente, comme nous le disions plus haut, le terme d'idée. L'*Idée* mallarméenne ne fait acte d'aucune entité transcendante, mais plutôt d'une forme vide qui renvoie au rapport formel entre les mots, et par extension entre les possibilités mouvantes dans la poésie. Elle ne représente aucun lien rationnel entre la conscience réflexive subjective et la phénoménalité objective du réel.

Pourtant, beaucoup de commentateurs ont, entre Mallarmé et Hegel, sinon établi un lien indéniable, du moins mentionné précautionneusement une filiation. Jean-Pierre Richard et Georges Poulet, pour n'en citer que deux, en font partie⁵⁴². Pour G. Poulet et J.-P. Richard, c'est par l'approfondissement de la conscience en conscience réflexive que ce lien opère, faisant ainsi de Mallarmé un hégélien. Même si l'affect occupe une place importante, il est subsumé à la conscience réflexive.

L'écriture de Mallarmé a ceci de particulier qu'elle prend forme avant toute forme de détermination. On a dit qu'elle était mouvement de possibilités sémantico-référentielles. Ce, non pas dans le sens où elle favoriserait une approche herméneutique, puisque toute tentative

⁵⁴¹ Benoît Finet, *Op.cit.* p. 11.

⁵⁴² « Du moment qu'on parle, à propos d'*Igitur*, de l'expérience dépressive de Tournon, l'analyse a bien des chances de demeurer précaire et non fondée, si, par souci de respecter la dimension du littéraire pur, on n'utilise pas les catégories maintenant connues de la perte de l'objet, de l'identification et de la punition suicidaire. Impossible de rester dans ces limites indéterminées, où il n'est plus question de l'œuvre, pas encore de la psyché, mais seulement, dans un vocabulaire un peu hégélien, de l'expérience, de l'esprit ou de l'existence. » Michel Foucault se montre plus prudent. Cf. Michel Foucault, *Dits et écrits I*, *Op.cit.* 1964 – « Le Mallarmé de J.-P. Richard », p. 456 – 457.

herméneutique qui viserait à déterminer une dimension sémantique – quelle qu'elle soit : polysémie, équivocité ou univocité – abolirait le mouvement de la poéticité lui-même. Il nous faut donc envisager l'écriture poétique et critique de Mallarmé non pas comme étant ce qui est travaillé par une tension sémantique ou une tension « signifiante », comme le soutient Kristeva, mais comme étant ce qui suspend toute détermination sémantique. On pourrait dire qu'elle est répulsive à toute herméneutique tout en produisant quelque chose qui peut susciter l'illusion virtuelle d'une lecture spécifique possible et aider à constituer un système de sens. Mais si ce type de réduction opère dans l'écriture de Mallarmé, alors il y a une abolition de la poéticité de l'écriture mallarméenne. En ce sens, cette écriture est déroutante, dans la mesure où la possibilité herméneutique qu'elle fait miroiter aux lecteurs est aussitôt abolie, puisque la lecture doit aussi se formuler comme une pratique poétique, donc comme ce qui empêche toute réduction sémantico-représentationnelle. Elle se présente donc comme objet de lecture tout en se dérochant de toute réception déterminée et déterminante. On peut, en ce sens, dire que l'écriture mallarméenne est en dehors de toute détermination herméneutique, bien qu'elle dépende simultanément de cette modalité pour continuer le mouvement de poéticité. C'est pourquoi il convient d'y voir une indétermination radicale, qui entretient un rapport sceptique, un rapport suspensif avec le sens et la référence. En définitive, la déterminabilité, en tant que possibilité de détermination, est la propriété des mots qui suggère diverses potentialités. Mais le mouvement poétique est tel que ces potentialités, comme nous l'avons précisé plus haut, sont maintenues dans une indécision et une indétermination confuse. L'essence même de cette écriture est d'échapper à tout acte de décision et de réduction unilatérales, dans la mesure où elle s'offre dans la modalité de la possibilité, du début de l'écriture, rendue indéterminée par la disparition du poète, jusqu'à une fin de la lecture à jamais repoussée. Le poète se fond dans le lecteur, et tous deux disparaissent en un cercle qui s'abîme. Il est donc important de comprendre cette écriture en dehors de tout type de lecture qui postulerait, comme chez Badiou, l'univocité universelle et essentialiste, mais aussi en dehors de toute lecture de type déconstructiviste, comme celle de Kristeva qui, tout en postulant l'antériorité de l'équivocité polysémique dans le procès de la production du sens – la *signifiance*, maintient un processus de détermination sémantique.

2.2.3 Conjonction fictive : *Igitur* et la fiction cartésienne

En 1869, une année marquée, comme le précise Bertrand Marchal, par la lecture de Descartes, dont Mallarmé tire sans doute sa notion de fiction⁵⁴³, le poète débute l'écriture d'*Igitur*. Or, il s'agira, là encore, de la réinvention d'un concept philosophique. Tandis que la fiction occupe, chez Descartes, le rôle d'une abstraction rationnelle : celle du cogito, par laquelle l'ego – le moi – fonde une méthode pour penser l'être et en assurer une connaissance certaine, chez Mallarmé, elle s'émancipe du moi. La fiction n'est plus le moyen par lequel le moi fonde le monde et se fonde lui-même rationnellement, mais l'expression d'une combinatoire virtuelle autonome – l'écriture – qui expulse le moi en le réduisant à un simple support passif exécutant un acte qui le dépasse – celui de la fiction poétique autonome. Le moi mallarméen n'est pas un agent rationnel qui fonde une méthode épistémique, mais un patient qui éprouve, par l'affect et par la sensation, l'expulsion à l'égard de la fiction poétique qui se manifeste matériellement, comme à travers des jeux de sonorités par exemple. Ainsi, par exemple, les allitérations⁵⁴⁴. Et parce que la fiction poétique se manifeste par une base matérielle empirique, elle est l'être extérieur. Le sujet est donc exclu, également, de l'être matériel extérieur. La conjonction « Igitur » de Mallarmé joue le rôle paradoxal d'une disjonction entre la subjectivité cognitive et la fiction et l'être, ce qui a pour effet l'exclusion de la pensée en tant que principe fondateur. Alors que dans la formule de Descartes, « ergo » témoigne d'une certitude immédiate absolue en une rationalité perspicace, chez Mallarmé, « igitur » apporte un sentiment de confusion irrationnel, « la folie d'Elbehnon », un vague onirique où se perd toute connexion entre une pensée et son objet, et toute substance subjective. La folie d'*Igitur* désigne la perte de toute rationalité subjective, la disparition du *cogito* de Descartes.

Igitur est l'œuvre où le poète entend abattre une fois pour toutes les démons de la transcendance, orientant la poésie du côté d'une expressivité autonome, perceptible par voie d'affects et de sensations. Ce que Mallarmé retient du doute cartésien, ce n'est pas la méthode

⁵⁴³ « [...] il faut sans doute voir là [le texte d'*Igitur*] l'effet, au début de l'année 1869, de la lecture de Descartes dont témoignent, contemporaines d'*Igitur*, les Notes sur le langage qui tournent toutes autour de la notion cartésienne de fiction [...] » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un Coup de dés, Op.cit.* « Notice et note sur Igitur », p. 461 – 462.

⁵⁴⁴ « [...] profusion anarchique d'une matière préverbale plus obsédante que véritablement signifiante, comme le suggèrent les multiples jeux d'échos et d'allitérations qui sont comme la pulsation même du texte. », *Ibid.* p. 463.

rationnellement déterminée par la conscience réflexive de l'*ego*. Il détourne l'attention vers un nouveau centre : la nature de la fiction en tant qu'objet autonome à part entière. Avec Mallarmé, le principe rationnel subjectif et la finalité mathématique objective d'une conclusion de la méthode en tant que vérité disparaissent. La fiction mallarméenne, dès qu'elle prend forme, est un régime ontologique indépendant de toute subjectivité rationnelle et de toute objectivité mathématique à la fois. Elle s'appuie sur un sujet passif, et dès qu'elle prend forme, ne nécessite plus son intervention pour perdurer. Dépassé, le poète se trouve pris dans le processus de production de cette fiction sans que celle-ci ne dépende un tant soit peu de sa faculté cognitive. La seule manière qu'il lui reste d'éprouver cette production est la sensation. La fiction devient pour le poète et le lecteur un objet matériel extérieur qui ne peut être qu'éprouvé par voie sensible. La « folie » caractéristique d'*Igitur*, qu'on retrouve dans le titre *Divagations*, implique l'expulsion de tout ce qui s'apparente à un *cogito*. La production poétique s'effectue en dehors de tout modèle rationaliste et essentialiste, car le langage ne peut plus servir de lecture fidèle à l'égard d'une représentation du monde, que cette représentation soit vue comme l'expression d'une essence transcendante ou constituée par une subjectivité. La fiction poétique mallarméenne s'effectue de manière autonome à l'égard de la rationalité et de la représentation. C'est pourquoi elle intègre le hasard comme élément du réel qui échappe à toute réduction représentationnelle. Dans le cadre de cette intégration, nous pouvons dire que le langage poétique fait partie du réel matériel. Le réel et la fiction se sont liés, à tel point que le réel s'introduit parfois même comme objet référentiel dans le langage poétique. L'un et l'autre, le réel et la fiction, sont intriqués de manière indissociable. Raison pour laquelle la référence au réel n'est jamais déterminée. Elle n'est jamais clairement spécifiée et précisée. La référence est rendue incertaine et opaque par la confusion que suscite un fuseau pluriel de potentialités. Elle apparaît dans un vague, dans un flou fictif, disséminée dans un pluralisme virtuel. La fiction n'est donc pas déconnectée du réel, mais le rejoint par une connexion ontologique qui exclut toute rationalité subjective ou toute intervention dianoétique censée dégager une essence objective et transcendante. Le réel matériel est intégré au langage poétique, ce qui fait que c'est par la sensation que le sujet éprouve la fiction poétique en tant que réalité matérielle externe. La virtualité potentielle du langage qui constitue le plan dynamique de la fiction est inaccessible à l'intellect. C'est l'imagination du sujet qui est sollicitée par la suggestion fictive d'une pluralité de potentialités sémantiques et référentielles indéterminées dans le mouvement de poéticité du langage poétique mallarméen.

L'œuvre pure – la fiction poétique indépendante – implique la disparition du poète en tant que subjectivité rationnelle et cognitive.

L'indétermination fictive, voire onirique, apparaît déjà dans le nom que Mallarmé attribue à son héros aux contours flous : Igitur. Un nom dont le sens conjonctif démontre l'indécision et l'égaré dans la virtualité poétique. Igitur est le symbole métaphorique d'un procédé poétique. Renvoyant à un intermédiaire relationnel indécis, indéterminé, il symbolise la poésie en tant que lieu du mouvement de poéticité. Il est, en ce sens, le résultat d'une disjonction réelle et matérielle entre le langage poétique et l'activité intellectuelle d'un sujet constituant. Igitur suggère l'indécidabilité provoquée par la pluralité potentielle de la fiction poétique, la virtualité poétique en tant qu'inaccessible à toute fonction cognitive de l'esprit. L'évocation ésotérique du secret ancestral et la perte de ce secret concourent à désigner un espace où s'enfoncé tout discours fondé sur l'unicité représentationnelle d'un sens et d'une référence. Avec Igitur, le langage poétique s'oriente vers la neutralité d'un entre-deux où l'unicité est submergée par un pluralisme. Un entre-deux qui montre l'espace infini de l'autonomie du langage poétique qui, de manière corrélative, résulte en la perte de la détermination du sens dans la pluralité virtuelle des potentialités. En ce sens, il devient bien plus qu'un signe intermédiaire. Il devient total et infini⁵⁴⁵. Ce qui semble donc être absolu dans le langage poétique mallarméen, c'est cette indétermination que suggère Igitur. En tant qu'œuvre, *Igitur* est donc le point de départ d'une nouvelle poétique pour Mallarmé ; la nouvelle issue à l'impuissance face à l'absolu, ainsi que Mallarmé l'annonce déjà à Cazalis dans une lettre datée de juillet 1869⁵⁴⁶.

Igitur est un nouvel héros qui dit le refus de toute transcendance prise comme critère sur lequel se règle le langage et qui « voue le poète à l'ennui et à la "Muse moderne de l'Impuissance" [*Œuvres Complètes*] »⁵⁴⁷. Une nouvelle direction qui exige le retrait de la rationalité subjective en tant que principe créateur dans l'œuvre. Il s'agit, avec *Igitur*, de remettre en cause cette forme ancestrale et de la destituer en attirant l'attention vers un autre

⁵⁴⁵ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, éditions Librairie José Corti, Mayenne, 1988, « Igitur », p. 91 – 97.

⁵⁴⁶ « [...] je te dirai un seul mot de mon travail que je te porterai l'été prochain : c'est un conte par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance, son sujet du reste, afin de me cloître dans mon grand labeur déjà réétudié. S'il est fait (le conte), je suis guéri ; [...] », *Ibid.* p. 91.

⁵⁴⁷ *Ibid.* p. 93.

élément : le jeu du mensonge, de la fiction. Mallarmé détourne le « *Je pense, donc je suis* »⁵⁴⁸ de Descartes. Le langage poétique n'est pas dépendant de l'intuition d'une conscience réflexive. « Igitur » est un détournement de son synonyme latin « ergo », qui occupe la fonction d'une intuition psychologique absolue chez Descartes. Au lieu d'opérer un lien logique comme ergo, igitur suspend tout lien de ce genre. Le langage poétique ne se manifeste pas à une rationalité constructive, mais à une subjectivité empirique, un sujet sensible, suggérant à l'imagination de ce dernier une multitude de potentialités qu'il ne peut pas réduire s'il veut maintenir le mouvement de poéticité. De l'opération logique cartésienne, où une vérité est conclue et une connaissance acquise à partir d'une prémisse, Mallarmé passe à une opération poétique où nulle connaissance n'est possible, aucune unité de sens n'est déterminable en vérité finale. Dans le langage poétique, il n'y a pas d'ordre rationnel établi entre une prémisse et une conclusion, mais le rassemblement et l'entrelacement simultanés de plusieurs potentialités. Le langage poétique prend forme en s'appuyant sur un sujet empirique. Alors, le jeu de la fiction apparaît. Ce n'est qu'à ce moment-là que le sujet est constitué dans une passivité empirique, et à travers l'affection de son imagination. La pensée n'apparaît plus nulle part. Si la subjectivité apparaît, c'est dans la mesure où la pensée a disparu. C'est une subjectivité empirique qui apparaît dans et grâce à l'expérience poétique, et très vite elle est impliquée et intégrée dans une relation complexe avec le mouvement de poéticité. La subjectivité cognitive, quant à elle, s'efface. Cet effacement, et la manifestation de la subjectivité empirique, se déroulent dans une acceptation ludique. Le mensonge et la fiction évoquent une sorte de jeu poétique, où les règles ne sont pas déterminées par une conscience subjective, mais par un mouvement virtuel qui réunit la subjectivité empirique et la matérialité du langage poétique. La subjectivité ne participe donc plus à la fondation et à la construction du monde par le truchement représentationnel de sa rationalité, mais se laisse déterminer et qualifier dans la relation complexe issue de l'affection empirique et des suggestions virtuelles dans l'imagination. La subjectivité cognitive se perd dans la relation oblique qu'elle entretient avec la fiction. Obliquité caractérisée par l'exercice ludique de l'écriture. La subjectivité n'est

⁵⁴⁸ « Et remarquant que cette vérité : *je pense, donc je suis*, était si ferme et si assurée, que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir, sans scrupule, pour le premier principe de la philosophie, que je cherchais. » René Descartes, *Discours de la méthode*, quatrième partie, éditions GF Flammarion, Paris, 2000, p. 66.

plus fondatrice. Elle est devenue accidentelle, déterminée, et non déterminante ; constituée, et non constituante⁵⁴⁹.

Dans un deuxième temps, le *jeu* de la fiction poétique entraîne un *rêve* qui offre le décor adéquat pour la dispersion de toute relation de nécessité entre rationalité subjective et objectivité ontologique. Dans un troisième et dernier temps, intervient la disparition de la conscience d'un « je », au profit d'un « jeu » impersonnel et objectivement réel, car la subjectivité cognitive n'arrive plus à se constituer clairement. Elle est entraînée dans l'instabilité ontologique du rêve et dans la contradiction formelle de la rationalité : la folie. Ainsi, la conjonction *ergo* du « *cogito ergo sum* » de Descartes, qui trouve en *igitur* son synonyme, se démarque, chez Mallarmé, pour opérer une sortie de l'intuition introspective, et pour procéder à une disjonction entre intériorité représentationnelle et dehors physique⁵⁵⁰. Ce dehors rejoint ensuite le langage poétique lui-même, qui est aussi devenu un objet externe à la rationalité subjective. Le dehors est donc une présence ontologique qui comprend la réalité du langage et de l'œuvre dans laquelle ce langage se construit. Un dehors qui est marqué par une présence matérielle et par un mouvement virtuel qui échappent à toute tentative intellectuelle de détermination d'un sens et d'une référence. La disjonction mallarméenne qui se manifeste dans *Igitur* devient un intervalle qui sape toute prétention épistémologique de fondation et de construction mathématique du monde, déployant une fiction inaccessible et indéterminable, et opérant l'exclusion de la subjectivité cognitive du poète.

C'est dans la logique de cette exclusion que nous pouvons essayer de comprendre la notion du hasard chez Mallarmé. En disant que toute production de l'esprit est fiction et jeu dans un premier temps, Mallarmé dit l'impossibilité de cette production de se poser comme représentation mathématique fidèle et fondatrice de l'être qui est, soit considéré comme

⁵⁴⁹ Comme c'est le cas chez David Hume, dans *L'entendement ; Traité de la nature humaine Livre I et Appendice*, trad. de Philippe Baranger et Philippe Saltel, éditions Flammarion, Paris, 1995, dans *Les passions ; Dissertation sur les passions ; Traité de la nature humaine Livre II*, éditions Flammarion, Paris, 1991, et dans *La morale ; Traité de la nature humaine Livre III*, trad. Philippe Baranger et Philippe Saltel, éditions Flammarion, Paris, 1999. Gilles Deleuze propose une lecture intéressante du rapport problématique qui existe, chez Hume, entre la subjectivité et l'expérience dans son *Empirisme et subjectivité*, *Op.cit.*

⁵⁵⁰ Tandis qu'*ergo* est la béquille d'une conclusion logique chez Descartes, c'est-à-dire le passage d'une prémisse à une conclusion, soit l'ouverture sur une vérité déterminée et spécifique, l'*igitur* de Mallarmé, qui désigne une œuvre en même temps qu'une conjonction, montre précisément que la conjonction poétique n'a aucune fonction logique. Elle est l'allégorie du mouvement de poéticité du langage poétique en tant que ce qui disjoint la fonction de représentation du langage et ouvre ce dernier sur un mouvement continu indéterminé, une ouverture qui ne s'arrête pas sur une conclusion spécifique, mais sur une infinité de possibilités. C'est en cela que le langage poétique intègre l'être et le hasard comme mouvement d'indétermination.

interne à l'intellection – procédant de sa faculté innée de représentation rationnelle et constructive, comme chez Descartes, soit considéré comme externe – dans ce cas, la faculté intellectuelle y aspire et s'y élève, comme ce que fait l'âme chez Platon. En disant que cette fiction suppose la disparition du poète, Mallarmé pose deux choses : l'intellection n'est plus, ni la représentation mathématique du monde à laquelle elle pouvait donner lieu. Il y a, chez Mallarmé, l'idée d'une impuissance de l'intellection face à la fiction poétique, parce que cette dernière n'est pas un outil de connaissance et de représentation du monde. Elle est un objet réel, externe à toute intellection. L'intellection procède par réduction et par détermination mathématique, trouvant une nécessité logique dans un ordre représentationnel. La nécessité, ainsi comprise comme intellectuelle, est niée chez Mallarmé, de même qu'un lien entre l'intellection et le dehors physique et réel. C'est sur cette disjonction que nous pouvons essayer de comprendre le hasard. Le hasard apparaît ainsi, dans la poétique mallarméenne, comme la matérialité ontologique de la suppression de toute nécessité intellectuelle. En faisant disparaître la cognition, Mallarmé annule toute réduction représentationnelle pour opérer une équivalence entre le langage poétique et l'être. Or, cette équivalence place le langage du côté du hasard, c'est-à-dire du côté d'une affirmation de l'être en tant que mouvement matériel et virtuel irréductible par représentation. La fiction n'est pas le fait d'une nécessité intellectuelle, mais celui d'un hasard immanent, puisque le langage poétique devenu autonome s'est identifié à l'être réel et objectif.

Dans l'idéalisme platonicien, pour montrer leur connexion antérieure et profonde aux idées, pour les illustrer, les choses se manifestent dans le monde sensible selon la nécessité des premières. Dans la poétique mallarméenne, les choses se produisent tout autrement, bien que l'impersonnalité poétique puisse encourager une lecture platonicienne⁵⁵¹. On a souvent envisagé les choses selon une connexion épistémologique profonde entre l'homme et la nature. Plus simplement, entre la pensée et l'être. Chez Mallarmé, cet optimisme épistémologique semble définitivement se rompre au moment de la crise de Tournon. La désillusion que subira alors le poète l'orientera vers une nouvelle direction poétique. Tout ce qui se produit se range

⁵⁵¹ Comme chez Alain Badiou, par exemple, pour qui « la méthode de Mallarmé » est « soustractive » : le langage opère une abstraction idéale en proposant une représentation qui soustrait tout référent objectif pour postuler une unité essentielle qui règle l'existence du poème. Le poème mallarméen devient la réalisation paradoxale de l'idée qui symbolise l'absence matérielle du monde sensible en tant qu'opération de soustraction formelle de cette matérialité au profit d'une abstraction idéale épurée – c'est le projet du *Livre* mallarméen selon Badiou. Cf. Alain Badiou, *Théorie du sujet*, éditions du Seuil, 1982, p. 92-128 ; voir aussi « Le Mallarmé d'Alain Badiou » dans *Alain Badiou Penser le multiple*, sous la direction de Charles Ramond, éditions L'Harmattan, Paris, 2002, p. 397-406.

sous la fiction. A travers ce changement, le lien entre le sujet, l'œuvre poétique et le monde extérieur est affecté. Ce sujet se voit alors expulsé de l'œuvre poétique. Il « disparaît » pour laisser place à une œuvre impersonnelle. Le lien entre une connaissance construite par représentation ou une connaissance idéale rétablie par mémoire immatérielle, et la réalité sensible et externe, n'a plus lieu d'opérer. Le langage mallarméen opère donc l'effacement de la faculté intellectuelle à déterminer une unité sémantique et référentielle, et par extension l'effacement aussi d'un ego subjectif pouvant incarner une telle faculté, comme dans le rationalisme. Effacement qui passe par l'autonomisation de la fiction poétique et par la disparition du poète, mais aussi par une nouvelle disposition de la subjectivité⁵⁵². Une disposition sensible, affective et onirique ou imaginative. C'est par le biais des sensations, de l'affect que le sujet est amené à appréhender l'être matériel du langage poétique, et par le biais de l'imagination, la fiction poétique comme mouvement virtuel.

Il ne s'agit pas, avec Mallarmé, simplement d'inverser un rapport de force entre nécessité et hasard. Il s'agit de dire : il n'y a aucune justification pour penser une nécessité, puisque la nécessité réduit les potentialités du réel et de la fiction en une unité. C'est pourquoi nous devrions plutôt voir une déconnexion profonde entre la pensée et l'être dans le langage poétique. Cette déconnexion nous conduit alors à dire qu'il n'y a aucun lieu de déterminer l'être par voie cognitive ou idéale. Ce qui ne revient pas à dire que cet être n'existe pas. Le langage se trouve lui aussi libéré, non seulement d'un rapport représentationnel vis-à-vis de l'être, mais aussi d'un rapport instrumental à la conscience. Or, si la pensée est annulée, deux autres termes de la relation qu'elle induit disparaissent aussi. A savoir, le pensant et le pensé. Ainsi disparaît le poète pensant le monde à travers le langage et les choses pensées énoncées dans le langage par la fonction du *signifié*. La démarche herméneutique du lecteur, qui consiste à trouver un sens et une signification, est suspendue. Le sujet pensant est remplacé par un sujet éprouvant et affectible. Le sens n'est pas annulé pour autant. Il est maintenu, mais

⁵⁵² Nous pouvons remarquer que la réception philosophique de Mallarmé des années 1960 – 1970 s'est élaborée essentiellement autour de cette notion de disparition du sujet. Derrida va jusqu'à postuler, quant à lui, la disparition de la question ontologique. Or, comme nous l'avons laissé entendre, la question de l'être ne disparaît pas chez Mallarmé. Elle se manifeste dans la connexion qui peut être établie entre le réel, le hasard et l'œuvre poétique. Si l'œuvre poétique est indéterminable par une intellection subjective, et si elle est seulement matériellement perceptible par l'affect et les sens d'un moi passif, la poétique mallarméenne devient empirique. Si, de plus, l'indétermination de l'œuvre prend forme dans l'expression d'une présence de la contingence, comme en atteste le *Coup de dés* qui « jamais n'abolira le hasard », et si cette contingence est aussi, comme le dit Badiou, le fait du réel, alors la poétique mallarméenne est aussi réaliste. Plusieurs autres écrits l'attestent également. Ainsi les *Loisirs de la poste*, par exemple, où la fiction poétique est mêlée à un jeu épistolaire réaliste, mettant en avant des relations quotidiennes qui jouent à la fois le rôle d'un plan référentiel auquel l'écrit se rapporte, et un rôle virtuel où s'entremêlent des suggestions poétiques.

suspendu, éclaté par un pluralisme potentiel. Nous ne pouvons donc pas dire que le plan sémantique est complètement aboli chez Mallarmé. Il serait plus juste de dire qu'il est densifié et élargi par un pluralisme virtuel. Toutefois, certains poèmes et écrits critiques de Mallarmé montrent une telle recherche novatrice, d'autres non. Nous avons précisé ce point ailleurs.

Lorsque d'anciens termes, dévalorisés dans une certaine tradition métaphysique et épistémologique, sont repris, ils le sont à partir de leur ancienne négativité chez Mallarmé⁵⁵³ : par exemple, le hasard est toujours indéterminé, le mensonge et la fiction désignent toujours quelque chose *qui n'est pas vrai*, autrement dit : la négation de la vérité. Car cette négativité est employée comme outil de renversement qui se transforme peu à peu en positivité poétique, au sens où elle invente une nouvelle perception de la poésie. Le hasard, en tant qu'indétermination dans le mouvement de poéticité, devient le nouveau principe poétique ; le *mensonge* et la *fiction* deviennent des procédés poétiques. Les mots, n'ayant plus de sens univoque, mettent en place une dynamique intensive de potentialités sémantico-référentielles qui ne s'actualisent jamais. L'actualisation du sens ne se produit pas dans le langage poétique mallarméen. Le langage est devenu un objet matériel qui est irréductible à quelque unité déterminée de sens.

Dans cette perspective, tandis que certaines lectures de Mallarmé, notamment celles de Rancière et de Badiou, font du hasard l'élément nié et « vaincu » par l'écriture mallarméenne, il conviendrait peut-être mieux d'en faire l'élément productif déterminant. La dynamique des potentialités que le langage suggère est indéterminée, et irréductible à quelque unité de représentation. D'une part, le hasard intervient à plusieurs reprises chez Mallarmé comme pour évoquer un mur infranchissable par l'homme ; d'autre part, le langage poétique lui-même, devenu autonome, s'est débarrassé de toute rationalité subjective. Ceci nous conduit à la conclusion suivante : le langage s'identifie au hasard. Et c'est par cette identité que le langage s'identifie également à l'être matériel en général. C'est le hasard qui minimise complètement l'apport humain dans la « constellation » poétique. L'homme devient un simple support accidentel qui ne contribue que partiellement à l'autonomie poétique d'un texte. L'existence et l'apport accidentels de l'homme contrastent alors avec l'autonomie virtuelle du texte en tant que lieu du *jeu*, du *mensonge* et de la *fiction*. Il n'est plus question d'évoquer des

⁵⁵³ Mallarmé se rapproche de Nietzsche sur ce point.

critères transcendants auxquels se rapporterait le langage dans une utilité représentationnelle. Jeu et hasard : ce sont les principes déterminants de la nouvelle poésie chez Mallarmé⁵⁵⁴.

Au sujet du hasard, Deleuze repère une dualité esthétique chez Mallarmé, qui selon lui le différencie de Nietzsche. Pour Mallarmé, le « coup de dés » se concevrait, dit Deleuze, dans l'opposition du hasard et de la nécessité, et la conscience du poète serait opérationnelle même dans l'écriture expérimentale du « coup de dés ». Pourtant Mallarmé dit bien :

Bref dans un acte où le hasard est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer.⁵⁵⁵

Nous essaierons de mettre en lumière, dans la partie qui suit, la perspective empirique dans laquelle le langage poétique mallarméen se donne à nous, lecteurs, et comment il intègre parfaitement le hasard comme principe dynamique interne. En effet, faire l'expérience du langage poétique chez Mallarmé, c'est le subir comme un objet matériel autonome, externe à notre faculté de réduction représentationnelle.

⁵⁵⁴ C'est sur ce point que Deleuze établit une comparaison entre Mallarmé et Nietzsche. Cf. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, 1^{ère} édition 1962 ; 5^{ème} 2005.

⁵⁵⁵ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un Coup de dés*, *Op.cit.* « Igitur ou la folie d'Elbehnon ; Le coup de dés (Au tombeau) », p. 29. On entrevoit, au sujet de la liberté de la contingence à s'insinuer et à remplacer le sujet-agent dans l'œuvre, les prémices d'une lecture qui serait celle d'une grande partie de la philosophie française contemporaine. La figure du « vieux maître » est celle d'une activité et d'une présence symbolique obsolètes du poète. Elle désigne désormais une impuissance caractéristique face à quelque chose de plus décisif, l'immanence de la matière – à travers laquelle s'expriment l'indépendance et l'autoréflexivité du langage poétique, ce qui le range du côté d'une indétermination représentationnelle et sémantique.

2.3. Expérience poétique et critique

C'est à travers un certain nombre d'écrits que Mallarmé met en place le langage poétique conçu comme matière et mouvement autonomes. Des écrits opératoires du remplacement du sujet constituant par l'indétermination du hasard et qui font ressortir cette double dimension, matérielle et virtuelle, du langage poétique. Nous verrons quelques-uns de ces écrits dans cette partie, en essayant de mettre certains procédés en lumière. Des écrits qui regroupent aussi bien des poèmes – « Hérodiade », « Un coup de dés » -, que des textes critiques – *Divagations*.

2.3.1. « Hérodiade » et la nouvelle religion

« Hérodiade » est peut-être l'œuvre symbolisant le mieux le sentiment d'impuissance du poète dans l'exercice de l'écriture. Ce serait le poème inaugural de l'esthétique de Poe : peindre l'effet et non la chose⁵⁵⁶. Mallarmé le commence en 1864, mais ne le termine qu'en 1867. Le poème est ainsi marqué par la crise de Tournon survenue au milieu de sa rédaction. Il porte aussi la présence allusive de la musique et de la religion chrétienne, à travers le « si »⁵⁵⁷. Ce n'est pas un moindre fait que la traduction de *A manual of Mythology* du révérend historien George William Cox, par Mallarmé, ne laisse survivre aucun « Dieu »⁵⁵⁸. Mallarmé remplace le terme de *Dieu* par celui de *divinité*, par un procédé d'éclatement virtuel qui l'ouvre sur un nouvel éventail de potentialités représentationnelles. Ce qu'il garde de la

⁵⁵⁶ « Notes sur Herodiade (ouverture ancienne Les Noces d'Hérodiade) », *Ibid.* p. 257.

⁵⁵⁷ « Les Noces d'Hérodiade », *Ibid.* p. 82 ; *Cf.* p. 292-293.

⁵⁵⁸ « [Des] lignes révélatrices de la théologie de Cox, on se doute qu'il ne reste rien, dans la traduction revue et corrigée de Mallarmé. Si le poète avait terrassé Dieu, ce n'était pas pour retrouver son plumage au détour d'une mythologie visant précisément à volatiliser les dieux. » Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *Op.cit.* p. 156.

religion, ce ne sont pas les objets auxquels le sacre religieux est voué ; ce n'est pas non plus la cohésion politique qu'entraîne la religion. Ce qui est bien plus objet d'admiration, c'est son mouvement même, son essor. Ce qui intéresse Mallarmé dans la notion de divinité, c'est sa puissance poétique. Elle désigne en elle-même la puissance virtuelle de produire un complexe de potentialités dans l'imagination. Avant de parvenir à la notion de dieu, toute religion fait d'abord place à l'attribut de *divinité*. La notion de dieu ne peut pas exister sans la notion de divinité. Mais la divinité, en revanche, peut être pensée sans dieu. Cette divinité sans dieu, ou plus précisément ce qui rend l'invention de dieu possible, désigne la virtualité poétique, c'est-à-dire le mouvement même de poéticité, qui consiste à inventer et à mettre en mouvement des potentialités représentationnelles dans la fiction poétique. Il s'agit donc d'une réinvention par détournement, comme pour le terme *Idée* chez Mallarmé, de la notion de religion⁵⁵⁹.

« [...] nous [les hommes] ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme »⁵⁶⁰

Bien que la citation ci-dessus puisse faire penser à une forme d'anthropocentrisme poétique chez Mallarmé, il est important de distinguer certains points. L'invention dont parle le poète, qui est de nature représentationnelle et épistémique, n'est pas à confondre avec la nouvelle fiction poétique qui s'appuie sur une subjectivité empirique et passive. La fiction poétique apparaît loin de toute transcendance essentialiste et rationaliste, en dehors du théologique et de la subjectivité cognitive. C'est le romantisme qui pose une telle subjectivité prédominante, en faisant du poète un individu investi du génie transcendant, c'est-à-dire qui, en tant que conscience constitutive, occupe une fonction démiurgique. Ce, par une identification idéaliste entre la catégorie du beau et la vérité de l'être. Ce qui est vrai et ce qui est, c'est d'abord et avant tout l'idée de beau, qui s'actualise dans certaines formes réelles.

⁵⁵⁹ « Il [Mallarmé] s'applique même [...] à effacer toute référence à un Dieu personnel suprême, et évite pour cette raison de prononcer le nom de Dieu, en traduisant de façon quasi systématique le mot "god" par "divinité". Dans cet usage d'un mot qui dépersonnalise le divin et le réduit à une abstraction, il n'y a pas qu'un euphémisme commode, ou un mot vague qui n'aurait d'autre avantage pour le traducteur que d'éviter cette appellation de "Dieu" qui pour lui ne recouvre plus rien [...] Il n'y a pas là une simple traduction approximative, mais un véritable retournement de l'idée de Dieu qui n'est plus, comme dans le christianisme éternel de Cox, le Dieu créateur, source de toute vie et père de tous les êtres, mais une espèce de génie inconscient de l'homme. Pareil retournement de la question divine procède bien des convictions nouvelles que Mallarmé s'est forgées au terme de ses années de crise. Dans ces discrètes révisions de la copie de Cox, on peut lire l'écho d'une théorie anthropocentrique du divin, qui retourne de l'intérieur le théocentrisme de l'auteur anglais. », *Ibid.* p. 156 – 157.

⁵⁶⁰ *Ibid.* p. 53.

Dans la poétique de Mallarmé, la subjectivité est réduite à un support sensible, à un sujet dont l'imagination est affectée par le langage poétique et qui, ainsi, se fond dans un complexe relationnel qui le définit en tant que sujet et en tant qu'apport contributif dans la production poétique. Le poète est devenu un simple prétexte de production⁵⁶¹.

Si une fascination idéaliste a pu influencer Mallarmé à un certain moment, elle disparaît dans la période de l'après-crise de Tournon. Il y a une dialectique, qui peut parfois faire penser à une forme d'anthropocentrisme ambivalent⁵⁶², qui s'établit entre le sujet passif et le langage poétique chez Mallarmé, et qui se résorbe dans une dynamique relationnelle complexe qui les relie. En cherchant à peindre l'*effet* à la place de la *chose*, Mallarmé choisit d'ouvrir un champ inconnu à la poésie. La poésie devient immanente et déterminante. En plaçant l'*effet* au centre du processus de la production poétique, ce n'est plus une raison, un calcul, une pensée qui constituent le poème. L'*effet* est la marque de la détermination matérielle et virtuelle que la poésie exerce sur un sujet. Le poème ne rend plus compte d'une raison. C'est l'*effet* du poème sur le sujet qui rend compte de la matérialité et de la virtualité du poème. Pour Mallarmé, la lecture, est une « pratique ». Le lecteur devient tout autant poète que le poète lui-même ; tous deux prétextes poétiques. En laissant ouverte la possibilité du remplacement de la subjectivité de l'auteur par celle du lecteur, Mallarmé fait de la

⁵⁶¹ « Dans *Sur le matérialisme*, Philippe Sollers le dira par exemple dans les termes suivants à propos de Mallarmé : “Nous dirons donc qu’avec un symptôme comme celui de Mallarmé commence à peine la dé-constitution générale de cette mainmise sur le signifiant, signifiant matériel, donc, désormais immaîtrisable, et qui va passer dans la transformation révolutionnaire. Ce n’est plus l’“individu” mais le *sujet*, ce n’est plus l’“homme” mais les *masses* qui entrent dans la possibilité de “se moduler” à leur gré.” » Vincent Kaufmann, *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, éditions du Seuil, 2011, p. 107.

Pour distinguer entre la subjectivité romantique et celle qui apparaît chez Mallarmé, il convenait de distinguer, dans les années 1960, entre l'*Individu* – indivisible, omniscient, et le *sujet* – à entendre dans le sens de ce que Deleuze désignera comme le *sujet patient*, expression qui prend à contre-pied le sens et la fonction du *sujet agent*. La réception de Mallarmé se fait dans un contexte politique influencé par le marxisme, comme nous l'avons aperçu dans la lecture que Badiou propose de Mallarmé. La démocratisation de la littérature, faisant d'ailleurs écho à « la foule », peut aller dans ce sens, expliquant la distinction opérée entre le génie romantique qu'est l'*Individu-poète* et le *sujet passif* abîmé dans la poétique mallarméenne, à l'instar du vieux maître dans le *Coup de dés*. Le terme même de *sujet*, chez Mallarmé, ne peut pas désigner l'*Individu-Poète* romantique, mais une simple fonction de passivité sensible et empirique.

⁵⁶² Une ambivalence qui trouve son expression dans ce poème que Bertrand Marchal identifie comme une poétique intermédiaire : *Hérodiade*. Une poésie qui n'est plus inspirée par le rêve d'une élévation métaphysique vers l'absolu, mais qui se fait le résultat direct d'une désillusion libératrice survenue pendant la crise de 1866. Le poème *Hérodiade* doit être compris dans la relation entre une certaine nostalgie esthétique anciennement vénérée par Mallarmé, dont la figure tutélaire est, entre autres, Baudelaire, et un nouveau projet poétique choisi en 1864 : « *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit.* », inspiré d'E. A. Poe. *Hérodiade* serait donc une double émulation : la nostalgie vis-à-vis de la poétique baudelairienne, que symbolise un réel hommage funèbre ; et l'enthousiasme d'un nouveau souffle trouvé dans l'écriture de Poe. Cf. Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé, Op.cit.*

subjectivité un simple variable dérisoire. La subjectivité n'est plus considérée comme principe de création, mais comme variable soumis à la contingence poétique.

Ce n'est plus la nécessité de la cognition de l'ego qui constitue le poème. Ce dernier précède toute forme de subjectivité. Il n'est pas fondé sur l'unicité d'un sens, d'une idée ou d'un quelconque système de représentation. Il se meut de manière indéterminée, en invitant à suggérer plusieurs potentialités qui, quand elles sont en mouvement, c'est-à-dire quand elles ne sont pas fixées dans un sens unique, entretiennent le mouvement de la *poéticité*, assurant ainsi la continuité dynamique des potentialités, qui est essentielle au poème. Dès qu'il y a arrêt de ce mouvement, la poéticité s'arrête, et le poème perd de son caractère poétique. Le mouvement de l'indétermination de l'écriture poétique doit donc être infini. Une des perspectives d'aborder la poésie mallarméenne est la *Musique*. Cette dernière aide à maintenir le mouvement de poéticité, puisqu'elle empêche qu'une lecture se fixe sur un unique sens. Il est donc certainement question d'une chose concernant la poésie mallarméenne : c'est que la rationalité subjective ne constitue pas le poème ; le langage poétique n'est plus l'expression d'aucune conscience réflexive, ni celle d'une forme idéelle objective et transcendante.

Si le rationalisme de l'ego et l'idéalisme du logos ne constituent plus le pilier du texte, comment le lecteur peut-il espérer aborder le poème pour en dégager un sens ou une vérité ? La question est, en vérité, déplacée chez Mallarmé : la poésie est telle qu'on ne peut dégager un sens ou une vérité uniques. Il y a plusieurs possibilités qui se présentent simultanément à l'imagination du sujet. C'est dans ce sens qu'il nous faudrait peut-être comprendre l'expression faisant de la musique une « Poésie sans les mots » : une poésie débarrassée de l'emprise de la subjectivité intellectuelle. C'est pourquoi l'union de la Musique et de la littérature est essentielle pour trouver la dynamique essentielle de la poésie. Cette union pose les jalons de la religion mallarméenne⁵⁶³. Plus précisément de la « religiosité » - c'est-à-dire

⁵⁶³ « [...] Le mélomane quoique chez lui, s'efface, il ne s'agit d'esthétique, mais de religiosité.

Ma tentation sera de comprendre pourquoi ce qui préluda comme l'effusion d'un art, acquiert, depuis, par quelle sourde puissance, un motif autre. Attendu, effectivement, que les célébrations officielles à part, la Musique s'annonce le dernier et plénier culte humain.

J'y suis allé, par badauderie, aimant à flairer l'occasion d'avance. Soit que je reconnusse ce chant, qui aujourd'hui influence tout travail, même peint, de l'impressionnisme à la fresque, et le soulèvement de vie dans le grain du marbre. Voire le chuchotement entendu de la raison ou un discours au Parlement, rien ne vaut que comme air tenu longtemps et selon le ton qui plaît. Le poète, verbal, se défie, il persiste, dans une prévention jolie, pas étroitesse, mais sa suprématie au nom du moyen, le plus humble conséquemment essentiel, la parole : or, à quelle hauteur qu'exultent des cordes et des cuivres, un vers, du fait de l'approche immédiate de l'âme, y

« l’effacement » de la subjectivité intellectuelle devant le mouvement de poéticité infini et indéterminé. Cette religiosité ne manque pas de suggérer, également, la dimension politique qu’elle implique presque naturellement. En effet, si la religiosité entraîne l’effacement de la subjectivité, c’est aussi peut-être pour suggérer une dimension collective. Et cette dimension collective est incarnée, chez Mallarmé, par « la foule ». Une masse qui ne peut être comprise et envisagée qu’à grande échelle. « La disparition » du Poète fait ainsi allusion à une submersion à laquelle ce dernier est sujet dans le domaine pratique. Par conséquent, la matérialité politique et sociale prend le dessus sur toute dimension esthétique idéale. L’infinitude et l’indétermination du mouvement de la poéticité fait allusion à cette même disparition du poète devant quelque chose qui lui échappe, qui le tient en échec et qui l’efface. « La foule » ne désigne pas le mode du commun sur lequel, lorsqu’il est transposé, le langage devient « universel reportage ». Elle illustre plutôt, par analogie, un exemple de l’indétermination qui tient réellement la subjectivité du poète en échec, au point de la rompre, de l’affecter et de la transformer par un pluralisme matériel et virtuel, comme nous l’avons précisé précédemment. Cette indétermination prend une consistance politique qui opère une réelle intégration du subjectif dans le collectif, et qui, dans la poésie, tend à montrer qu’il y a bien une multitude irréductible de mondes possibles.

Il s’ensuit une réelle transformation de tout ce qui pourrait faire acte d’opération spéculative de la part d’un ego rationnel. C’est dans ce sens que la crise que subit Mallarmé en 1866 doit nécessairement être jumelée à une crise théologique profonde⁵⁶⁴, puisque c’est parce que la « divinité » change complètement de pôle et de signification que nous pouvons parler d’un changement de direction poétique, d’un Mallarmé d’« avant- » et d’« après- » crise. La crise de Mallarmé est « une crise d’identité tout à la fois personnelle, religieuse et poétique »⁵⁶⁵. Peut-être même davantage religieuse et poétique.

atteint. Je suis allé, avec beaucoup et, intrus familial, subitement, me sens pris d’un doute, un seul, à vrai dire, extraordinaire.

Cette multitude satisfaite par le menu jeu de l’existence, agrandi jusqu’à la politique, tel que journallement le désigne la presse ; comment se fait-il – est-ce vrai – cela repose-t-il sur un instinct que, franchissant les intervalles littéraires, elle ait besoin tout à coup de se trouver face à face avec l’Indicible ou le Pur, la poésie sans les mots ! », « Offices » ; « Plaisir sacré », Stéphane Mallarmé *Igitur, Divagations, Un coup de dés, Op.cit.*, p. 290 – 291.

⁵⁶⁴ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé, Op.cit.*

⁵⁶⁵ *Ibid.* p. 50.

Hérodiade, qui suggère le début de la conversion poétique de Mallarmé, permet de formaliser la crise que traverse le poète en marquant clairement un tournant. Le rêve passe d'un degré positif qu'il possédait dans « L'Azur »⁵⁶⁶ – marque de la première tentative d'une « poétique de l'effet », à un degré négatif :

« Hérodiade déteste “le bel azur”, et le ciel n'existe plus pour elle que nocturne et glacé, non plus comme l'espace de l'élévation, mais comme l'instrument d'une réflexion infinie »⁵⁶⁷.

Cette « réflexion » ne désigne pas l'opération d'une intellection subjective, mais d'un mouvement interne au poème lui-même. Avec *Hérodiade*, nous dit Bertrand Marchal, la fiction ou le rêve poétiques prennent forme à partir d'une négation de la vie subjective.

La nouvelle religion apparaît dans un lien essentiel avec la conversion poétique chez Mallarmé. Elles sont profondément liées. La religion chrétienne, la nostalgie et la tradition poétiques désignent un passé : l'« avant-crise ». Cette antériorité poétique est marquée par l'idéalisme. « L'Azur » mallarméen dénote une certaine relation à ce passé syncrétique, car il ne manque pas de réactiver l'idéal baudelairien et la mystique chrétienne⁵⁶⁸. Mais, dans une certaine mesure, l'azur mallarméen s'écarte aussi du « ciel baudelairien »⁵⁶⁹. Il contient déjà sa négation en lui-même : « le vide du négatif »⁵⁷⁰, qui entame la rupture avec l'esthétique

⁵⁶⁶ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, *Op.cit.*

⁵⁶⁷ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *Op.cit.* p. 50.

⁵⁶⁸ « Cette conversion du rêve d'Hérodiade a évidemment une dimension religieuse : l'azur que la vierge renie derrière ses volets est “l'azur Séraphique”, le ciel encombré d'anges de tant de poèmes anciens, et elle a conscience que le paradis dont elle garde la nostalgie a la couleur du lait de l'enfance, de ce temps où la religion tenait lieu de nourrice spirituelle et rassasiait les soifs d'infini [...] », *Ibid.* p. 50 – 51.

⁵⁶⁹ « A l'inverse du ciel baudelairien, qui crée en nous le vertige d'une profondeur sans terme, ou le délice tout esthétique de la “conjecture”, l'azur mallarméen nous tourmente par son voisinage, sa nature de frontière étalée, son insolente et presque provocante proximité. Son ironie tient même à ce qu'il nous refuse tout espoir de lointain. » Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, « L'Exil et l'Impuissance », éditions du Seuil, 1961, p. 55.

⁵⁷⁰ Jean-Pierre Richard propose une analyse particulière de la *fenêtre* chez Mallarmé. Ce serait une métaphore thématique très importante, puisqu'elle donnerait la clef de l'ambiguïté et du paradoxe mallarméen qui consiste à aspirer à l'absolu, tout en prenant conscience que cet absolu est inaccessible. La fenêtre chez Mallarmé, selon Richard, serait une paroi de confinement, d'imperméabilité et d'inaccessibilité, mais cette inaccessibilité occasionnerait une amplification de l'introspection et conduirait à une « renaissance » réflexive de la subjectivité. Il semble toutefois que chez Mallarmé, l'inaccessibilité de l'absolu, en se précisant plus encore après la crise de Tournon, conduit à l'impossibilité de constitution de toute connexion entre l'idéal et la matière sensible du monde, à une mise en branle de toute prétention de représentation du monde par la pensée, par conséquent, à une évacuation de toute subjectivité pensante et réflexive. *Cf. Ibid.* p. 54.

baudelairienne. Ce vide conduit peu à peu Mallarmé à une profonde désillusion. L'azur mallarméen est donc un début d'aveu d'impuissance.

La religion dont *Hérodiade* montre les contours indique une nouvelle poétique qui prend appui sur ce sentiment d'impuissance et sur une certaine ambivalence entre nouveauté poétique et nostalgie esthétique, et qui finira par se détacher du passé au moment de la crise. La nouvelle religion se distinguera par une poésie autonome, libérée d'anciennes fascinations. L'horizon du rêve et de la fiction du poème, en tant que principe d'autoproduction et processus d'affection d'un sujet, ne peut être présent que dans le poème lui-même⁵⁷¹, non dans une subjectivité réflexive ou pensante. L'influence de Poe est décisive dans cette nouvelle direction, que Sartre a dépeinte comme l'exclusion du « recours au "divin délire" »⁵⁷² et « la conséquence directe de la disparition du Verbe » des romantiques. La poétique mallarméenne est marquée par l'abandon de toute idée de génialité transcendante faisant du poète le principe créatif du poème. L'impuissance du poète devant l'indétermination du langage dans le *Coup de dés* atteste de cet abandon.

L'imminence de la « crise de Tournon » et la configuration poétique ultérieure de l'écriture mallarméenne confèrent une place importante à l'esthétique conciliatrice d'*Hérodiade* – entre la nostalgie de l'esthétique baudelairienne et la nouvelle recherche poétique. Avec tous les doutes aboutissant très vite à la crise, *Hérodiade* peut être perçue comme une œuvre charnière. Et, de ce fait, elle symboliserait un tournant poétique : entre l'adhésion à l'idéalisme⁵⁷³ et sa négation. Elle comprend, dans sa composition, un mélange de

⁵⁷¹ « Entre *Don du poème* et la *Scène* se manifeste donc l'ambivalence du sentiment religieux qui oscille, au gré des réussites et des échecs d'une poétique nouvelle reconvertie en une mystique de substitution, entre le reniement et la nostalgie invincible d'un ciel qui offre tour à tour un repoussoir et un recours. A travers le narcissisme d'une Hérodiade fascinée par les miroirs où l'extase se mêle à l'horreur, c'est la poésie mallarméenne qui se cherche elle-même – "Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte !" -, et qui cherche en elle-même des ressources nouvelles qu'elle ne veut plus attendre indéfiniment des horizons lointains d'un rêve extérieur au vers. La poétique de l'effet que Mallarmé a empruntée à Poe, en repliant le rêve sur lui-même pour l'inscrire dans une logique réflexive de la poésie obligée de redéfinir ses moyens et ses fins, tend ainsi, dans la *Scène*, à masquer provisoirement le ciel. Or c'est précisément de l'intérieur du travail sur le vers que ressurgira, dans l'*Ouverture* bientôt entreprise, la question religieuse pendante [...] » Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *Op.cit.* p. 51.

⁵⁷² Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, *Op. cit.*, p. 22.

⁵⁷³ Une ancienne adhésion que nous arrivons à lire à travers une esthétique de l'impuissance dans l'« Azur » [Stéphane Mallarmé, *Poésies*, *Op.cit.* p. 20-21], un des premiers poèmes de l'impuissance, composé entre 1864 et 1866, période de l'écriture d'*Hérodiade*. Le dernier vers du premier quatrain du poème évoque l'état d'âme qui accompagne l'impuissance éprouvée face aux illusions du passé : « Douleurs ». Impuissance d'écrire, de penser et de dire ; impuissance de l'idée et de la langue dans l'effondrement des anciennes habitudes. C'est à une nouvelle rigueur que le poète commence à travailler dans « L'Azur ». Il avouera, à ce propos, à son ami Henri

ces deux positions. *Hérodiade* navigue ainsi entre deux mers : entre le rêve d'une totalité idéale représentée par l'Œuvre, et le constat d'impuissance qui fait percevoir le poème comme fiction et mensonge. Le poète lui-même nous laisse entrevoir le fossé esthétique de la postérité de la crise qui commence à avaler *Hérodiade*⁵⁷⁴.

La conversion religieuse que mentionne Bertrand Marchal concerne aussi le passage de l'idéalisme absolu à un matérialisme radical du vers. De la métaphysique idéaliste de la religion chrétienne, Mallarmé passe à une approche sensible du vers. En rendant autonome la poésie, Mallarmé refuse de la régler sur un critère transcendant. C'est parce qu'*Hérodiade* est entre l'idéalisme et le matérialisme que c'est une œuvre conciliatrice. Elle montre la radicalité que la poétique mallarméenne est sur le point d'accomplir, sans en être elle-même complètement caractérisée. Et la nouvelle voie poétique sera dessinée dans une funeste atmosphère. C'est en 1865 que Mallarmé se met à écrire l'*Ouverture d'Hérodiade*. L'image du *crépuscule* traversant les *Fleurs du Mal* de Baudelaire est rappelée par l'incantation de la nourrice. C'est la poésie elle-même qui est dépeinte. La chute et la mort du ciel qu'annonce la nourrice sont marquées par la nostalgie poétique de la figure paternelle de Baudelaire. Or le rêve d'*Hérodiade* est précisément la conversion du vieux rêve, symbolisé par la foi de la vieille nourrice et représenté par des éléments de la religion catholique désormais désuète. La démarcation se précise entre le vieux rêve et le nouveau rêve⁵⁷⁵.

La métaphore nourricière est significative : l'ancien idéal ne peut plus être la source de la production poétique. Elle est devenue « impuissante ». On sait combien le thème de l'*Impuissance* sera au centre de la nouvelle poétique mallarméenne. C'est dans ce contexte qu'intervient, en 1866, le drame d'*Hérodiade*, anticipant, en quelque sorte, la crise poétique de Tournon. Tout ce qui est lié à la Nourrice, nous dit Bertrand Marchal, « est signe de mort ». C'est qu'elle représente un ancien temps, une ancienne religion, une ancienne

Cazalis, que c'est en « bannissant mille gracieusetés lyriques et beaux vers [...] »⁵⁷³ qu'il est parvenu à une nouvelle esthétique dans « L'Azur ».

⁵⁷⁴ Stéphane Mallarmé déclare, dans une lettre à Catulle Mendès : « [...] Je reviens à *Hérodiade*, je la rêve si parfaite que je ne sais seulement si elle existera jamais ». Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *Op.cit.* p. 53. Autant dire que le procédé poétique qui a donné lieu à *Hérodiade*, bien qu'ayant initié une nouvelle possibilité, sera bientôt substituée par une autre, plus radicale, rompant complètement avec le passé et congédiant toute forme de nostalgie.

⁵⁷⁵ « La Nourrice elle-même, vieille femme inutile à “la gorge ancienne et tarie”, incapable de nourrir plus avant les rêves religieux de la vierge, semble se fondre parmi les sibylles figées de la tapisserie comme le fantôme d'une religion désormais anachronique. », *Ibid.* p. 56

poétique et un ancien idéal, tous plus révolus les uns que les autres. Avec la mort réelle du poète des *Fleurs du Mal*, c'est la fin d'une période d'insouciance esthétique, et le début d'une nouvelle aventure poétique⁵⁷⁶.

Hérodiade représente, en effet, une passerelle dans l'œuvre poétique de Mallarmé⁵⁷⁷. Ce rêve résonne en accord avec une appropriation de la notion de divinité par le poète. La théologie mystique a fait place à une « anthropologie toute personnelle du divin »⁵⁷⁸, c'est-à-dire à une considération de l'amplification fictive du divin par l'homme. C'est l'intériorisation du divin qui conduit à la crise de l'été 1866, à Tournon, à la suite de laquelle il confie à Cazalis :

« Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le Bouddhisme, et je suis encore désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner [...] l'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine. Je ne vais vraiment pas bien, et ne puis respirer longuement ni avec la volupté du bien-être. »⁵⁷⁹

Après s'être lentement remis de cette angoissante expérience, Mallarmé oriente sa poésie vers un abandon de l'introspection vertigineuse. *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* en sera, peut-être, l'expression la plus accomplie. C'est dans cette perspective qu'il nous faut comprendre la « disparition élocutoire du poète ». Le poète est « mort, et ressuscité »⁵⁸⁰, et cette résurrection se fait dans l'affirmation d'un Néant : négation de l'intériorité subjective et de la transcendance idéaliste⁵⁸¹. L'introspection du poète l'a conduit

⁵⁷⁶ « C'est tout un ciel métaphysique qui s'éteint désormais pour le rêveur impénitent de Tournon [...] », *Ibid.* p. 63.

⁵⁷⁷ « [...] l'œuvre charnière de Mallarmé, celle à travers laquelle se touchent le rêve ancien et le rêve nouveau », *Ibid.* p. 65.

⁵⁷⁸ *Ibid.* p. 67.

⁵⁷⁹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, *Op.cit.* p. 297 – 298.

⁵⁸⁰ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *Op.cit.* p. 69.

⁵⁸¹ Ce que Jean-Paul Sartre a appelé une « Négation absolue du monde avec l'espèce humaine qu'il contient », dans Jean-Paul Sartre, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, *Op.cit.*

à prendre conscience que les croyances religieuses, de tous temps, ont tenté de combler le vide de ce Néant en inventant, par exemple, l'Âme et Dieu – « illusion divine »⁵⁸². *Hérodiade* symbolise en effet, une transition entre deux périodes poétiques chez Mallarmé. Bien que nous ne puissions déterminer un sens univoque et clair aux poèmes de Mallarmé, nous pouvons constater une différence entre *Hérodiade*⁵⁸³, écrit avant la crise, et *L'Après-midi d'un Faune*, écrit une dizaine d'années plus tard.

L'importance accordée par Mallarmé à la dimension affective dans *L'Après-midi d'un Faune* montre que la disparition du *cogito* cartésien sert de principe poétique dans la nouvelle direction. *Hérodiade* montrait encore quelque peu l'expression d'une réflexivité mentale, illustrée par « le miroir »⁵⁸⁴. Une réflexivité associée, à plusieurs reprises, au froid, à la pureté chaste et, par là même, à la stérilité ou à « la mort » du désir corporel, de l'affect, car en contrepartie l'esprit atteindrait les cimes de l'idéalité virginale. Le *Faune*, quant à lui, est l'expression, associée le plus souvent à la chaleur, d'une dispersion⁵⁸⁵ qui intervient par le remplacement du *sens* par le *son* au sein du langage poétique. Bien sûr, cette distinction n'est que vague. Elle apparaît en surface, parce que les potentialités sémantiques et référentielles ne sont pas réduites. Le mouvement de poéticité est maintenu. Il existe encore, comme le note Pierre Brunel dans son ouvrage⁵⁸⁶, une sorte de formalisme dans le mouvement de va-et-vient entre l'impuissance de l'abstraction mentale, plus ou moins caractéristique à *Hérodiade*, et

⁵⁸² Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *Op.cit.* p. 69.

⁵⁸³ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, *Op.cit.* « Hérodiade », p. 27 – 34.

⁵⁸⁴ « Assez ! Tiens devant moi ce miroir.

Ô miroir !

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée

Que de fois et pendant les heures, désolée

Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont

Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,

Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.

Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,

J'ai de mon rêve épars connu la nudité ! » *Ibid.* p. 29.

⁵⁸⁵ « [...] disperse le son dans une pluie aride [...] », *Ibid.* « Après-midi d'un Faune », p. 36.

⁵⁸⁶ Pierre Brunel, *Les poésies de Stéphane Mallarmé ou échec au néant*, éditions du Temps, Paris, 1998.

l'affirmation libidinale⁵⁸⁷ dissipée, disséminée, marquant l'expressivité de l'affect⁵⁸⁸ du Faune, qui évoque plutôt l'abondance d'un désir et d'une puissance érotique. Mais nous ne saurions arrêter cette distinction de manière catégorique. Il convient simplement de rappeler ici que l'écriture d'avant la crise est sensiblement différente de la période qui succède à la crise. La poésie mallarméenne semble naviguer entre une épuration pudique placée sous le sceau de l'abstraction caractéristique de la direction poétique adoptée avant la crise, et l'intégration, à cette orientation poétique, d'une nouvelle dimension : la dimension affective,

⁵⁸⁷ « Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
 En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
 Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
 Pour triomphe la faute idéale de roses – [...]
 [...] par l'immobile et lasse pâmoison
 Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,
 Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte
 Au bosquet arrosé d'accords ; et le seul vent
 Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler [...]
 "Que je coupais ici les creux roseaux domptés
 "Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines
 "Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,
 "Ondoit une blancheur animale au repos :
 "Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux,
 "Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve
 "Ou plonge.."

Inerte, tout brûle dans l'heure fauve
 Sans marquer par quel art ensemble détala
 Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la [...]

Stéphane Mallarmé, *Poésies, Op.cit.*, « Après-midi d'un Faune », p. 35-39.

⁵⁸⁸ « [...] ou si les femmes dont tu gloses

Figurent un souhait de tes sens fabuleux ! », *Ibid.* p. 35.

où sont conciliées sonorité, vision, et expression du désir dans une sorte d'affirmation empirique du texte poétique où le lecteur sera très vite confondu avec le poète lui-même.

Après la crise, l'impuissance de l'abstraction idéaliste sera digérée, oubliée et intégrée à la production poétique dans un mouvement dialectique qui se matérialise. Ce, au profit d'une direction décisive : celle de la passivité. Passivité affective et sensible, qui implique également la disparition de toute activité cognitive. Une passivité qui est en corrélation avec une activité poétique propre au langage lui-même, et du texte dans son ensemble. La conscience rationnelle de l'auteur a laissé place à l'affect du poète et du lecteur, tous deux confondus en un sujet patient. La subjectivité intellectuelle disparaît pour céder la place à une subjectivité empirique qui englobe l'auteur et le lecteur. La notion d'éducation républicaine, que nous rencontrons chez Jacques Rancière⁵⁸⁹, est également à comprendre dans ce sens : la lecture, pratique solitaire, offre à la fois une nouvelle dimension poétique au texte et conduit à l'apparition d'une poétique disséminée. Cette dissémination ouvre, en même temps, le champ de la réception à un éventail de possibilités de lectures. Le conflit qui apparaissait ainsi de manière formelle avant la crise, entre l'expression d'un désir fertile et une abstraction rationnelle dont l'œuvre d'*Hérodiade* est imprégnée, s'estompe après la crise pour montrer une passivité radicale qui semble se définir dans la relation sensible générale qu'un auteur-lecteur accidentel entretient avec le langage poétique du texte. La polarité conscience-affect fera ainsi place, après la crise, à une passivité radicalisée par laquelle tout sujet sera déterminé à subir le langage poétique. C'est même cette détermination qui constitue l'orientation décisive de la poésie mallarméenne après la crise.

Pour comprendre le caractère éclaté et hétéroclite de la poétique mallarméenne de l'après-crise de Tournon, les relations transversales et l'autonomie poétique doivent susciter notre intérêt – notamment la relation entre *Musique* et *Littérature*. C'est à partir de cette transversalité que nous pouvons alors comprendre la « nouvelle religion »⁵⁹⁰ de Mallarmé.

⁵⁸⁹ Jacques Rancière, *Op.cit.*

⁵⁹⁰ « La Renaissance, en effet, n'est pas pour Mallarmé le commencement de l'ère moderne, mais appartient de plein droit à une ère chrétienne qu'il reste encore à dépasser [...] la Renaissance, dans la mesure où elle met la foi à l'épreuve de la critique et confronte la chimère à l'antiquité renée, marque moins le commencement de la fin pour le christianisme que son retour critique sur soi, et le passage de la foi inconsciente des siècles médiévaux à une foi problématique qui fait ressurgir la conscience tragique originelle. », *Ibid.* p. 74.

On trouve, dans la lecture que propose Bertrand Marchal de la religion de Mallarmé, une dialectique historique qui s'ancre sur trois points successifs, conférant ainsi une place fondamentale à la dimension théologique dans la poétique mallarméenne. Trois âges religieux sont identifiés - « l'antiquité, la Renaissance et

l'âge moderne », comme « l'enfance, l'adolescence et la pleine maturité de l'humanité religieuse ». Très vite, nous l'avons vu, le poème *Hérodiade* est identifié comme étant un entre-deux, une « charnière » entre le rêve ancien et le nouveau – la phase adolescente. Ce qui pousse, si nous nous fions au système dialectique de l'évolution théologique et esthétique, à la ranger dans l'ère chrétienne. Mais, comme nous l'avons laissé entendre plus haut, le cas d'*Hérodiade* est quelque peu problématique : étant entre deux catégories, il est difficile de trancher pour l'une ou l'autre. Le terme même de « Renaissance postchrétienne », pour désigner la nouvelle direction poétique de Mallarmé, pose problème. Bien qu'identifiée comme œuvre qui « appartient de plein droit à une ère chrétienne », *Hérodiade* cristallise l'émulation de la Renaissance, et est empreinte d'une nouvelle impulsion poétique détachée de la religion chrétienne.

Pour Bertrand Marchal, « la renaissance esthétique », qui renoue en même temps avec une certaine esthétique de la renaissance placée sous l'égide de Léonard de Vinci, symbolise bien plus la réflexivité critique du christianisme dans l'évolution poétique mallarméenne que sa fin définitive. En d'autres mots, on assiste à la revendication d'un christianisme modernisé et approfondi, dans une version épurée par l'introspection – la crise mallarméenne viendrait l'entériner dans cette double dimension. Le préfixe *post*, qu'on trouve dans *postchrétienne* – « Renaissance Postchrétienne » - ne désigne ni une rupture, ni un dépassement du christianisme, mais plutôt une résurgence et une reviviscence de la religion chrétienne dans la poétique mallarméenne. Dans cette perspective, la nouvelle modernité à laquelle Mallarmé appelle conserve quelques traits communs avec l'idéalisme romantique, à travers le prolongement de « la Chimère » chrétienne et la recherche de la « Beauté » idéale. Mais l'écriture de Mallarmé s'écarte du romantisme. L'expression « Renaissance postchrétienne » rassemble à la fois l'impulsion critique et novatrice propre à la Renaissance – première modernité historique et esthétique, et le mystère de la *Chimère* chrétienne, sans toutefois y réduire le projet poétique mallarméen.

Hérodiade inciterait donc, dans la lecture de Bertrand Marchal, à un parallélisme historique autour de la notion de *mystère*, imputée uniquement à la religion chrétienne. Notion qui s'ancre dans une base esthétique et théologique tendant à accentuer la pérennité de l'influence de la religion chrétienne sur la pensée occidentale. Cette fusion, opérée sur un même plan, du théologique et de l'esthétique pour désigner la poétique de Mallarmé, est peut-être ce qui pose problème dans l'analyse d'*Hérodiade* : poème qui ne peut pas encore être complètement considéré comme « nouveauté », encore pris dans une nostalgie métaphysique. Mais il suggère cette nouveauté. Comment est-il compris ? Comme dépassement dialectique d'une contradiction entre deux âges esthétiques antérieurs : l'antiquité païenne et le moyen âge chrétien. Il en est inévitable qu'*Hérodiade*, dans cette perspective, ne soit qu'un préambule à la nouveauté. Un entre-deux où on s'évertue à garder à tout prix, dans la poétique mallarméenne, à la fois l'antique recours à l'idée, et le culte du mystère théologique. Les deux phases sont présentées comme des étapes successives dans une progression téléologique de l'humanité dans l'histoire de l'art et de la religion. C'est ainsi que, dans une logique de continuité linéaire, le christianisme allégorise *l'adolescence religieuse de l'humanité*, alors que l'antiquité, *l'enfance*. Ce qui se perçoit dans *Hérodiade*, est alors une sorte de fusion synthétique de ces deux phases, que seul le « génie » de l'âge moderne permet de formaliser. Tout comme *Hérodiade* représente le début de l'autoréflexivité poétique et critique, la Renaissance symbolise aussi le retour critique du christianisme. Par le motif de la « Chimère », le christianisme a provoqué la désillusion de l'homme suivant la perte de son sentiment d'innocence. La « Chimère » est ce qui a brisé le rêve d'innocence où l'homme de l'antiquité était plongé, occasionnant ainsi une « conscience tragique ». Avec le christianisme, l'homme devient malheureux, soucieux, redoutant anxieusement la mort, mais il prend aussi conscience du mystère, autour de ce qui serait caché, enveloppé, non-dévoilé.

Le moyen âge occulta la dimension tragique. Ce faisant, il endormit la conscience de l'homme. Celle-ci se réveilla à la Renaissance, par un « retour critique sur soi » du christianisme. En confrontant la religion à son choc originel, à la désillusion, la Renaissance « inaugure le christianisme moderne » par l'autoréflexivité. Pour Bertrand Marchal, en ceci qu'*Hérodiade* est une œuvre d'expression idéale de la « Beauté », elle est aussi l'allégorie d'une dialectique historique fondée sur la relation anthropocentrique entre la religion et l'esthétique. Dimension idéale qui encourage à voir *Hérodiade* comme la formalisation poétique d'une dialectique et éventuellement, le point de départ d'une nouvelle direction poétique, où l'esthétique est influencée par un christianisme toujours persistant. La Renaissance serait une « première modernité », au même titre qu'*Hérodiade* un *premier* avatar du tournant que connaîtrait la poétique mallarméenne.

Ce que Mallarmé appelle « modernité nouvelle » serait une « synthèse de l'ingénuité antique et du mystère chrétien ». Cette *nouvelle modernité* serait donc une fusion de la tragique innocence de l'homme dans le caractère dérisoire de son existence et de son savoir, et la réflexivité du *mystère* de la « Chimère » chrétienne. Le

Cela confirme l'indétermination sur le mode d'un pluralisme. C'est-à-dire qu'il n'y a plus de rapport à un sens, ou à une référence uniques. Il y a plusieurs potentialités sémantiques et référentielles impliquées dans le langage poétique. L'annulation de la détermination du sens dans le langage poétique met fin à toute aspiration à quelque forme de transcendance⁵⁹¹, et à toute réduction à quelque unité sémantique déterminée. Le langage poétique est devenu miroir. Elle entraîne une infinité de retours et d'entrelacements virtuels. Pas une seule

vocabulaire de Bertrand Marchal accentue la dimension mystique et religieuse de la période de l'avant-crise chez Mallarmé, ce qui a pour effet de ranger la poétique mallarméenne dans une métaphysique esthétique et théologique dont il est ensuite difficile de l'extirper. A tel point que même la période de l'après-prise semble en être profondément marquée. Pourtant, ce qui sera précisément à l'ordre du jour après 1866, ce sera une radicalisation de la perspective poétique, où l'existence et le savoir de l'homme seront devenus dérisoires. Le poète et la pensée pourront alors être expulsés de l'œuvre d'art, sans conséquence. Il nous faut donc comprendre que *religiosité* et *divinité* prennent un tout autre sens pour Mallarmé. Ils deviennent des mots complètement vidés et abstraits de leur contexte historico-théologique. Si le mystère se réfléchit et se construit par les ressorts de la fiction poétique, alors l'œuvre a plus à voir avec une *absence* qu'avec une *présence* – absence de ce qui appelle à l'intervention idéaliste de la conscience subjective et de ce qui fait référence à la réalité phénoménale. L'œuvre de la nouvelle modernité doit donc se construire en dehors de la tradition.

Sur ce point encore, l'analyse de Bertrand Marchal maintient une ambiguïté : le terme de « Renaissance postchrétienne » conserve la métaphysique antique et chrétienne. La divinité poétique mallarméenne prendrait forme, selon lui, dans une sorte d'athéisme chrétien, restituant ainsi toute la fondation mythologique contenue dans le christianisme. Pourtant, l'athéisme s'exprime par un antichristianisme chez Mallarmé, et la divinité poétique, par une abstraction de l'essence, de la référence et du sens, de telle sorte que l'idéalisme ne peut plus opérer dans le mot pour identifier l'essence idéale, une réalité physique et un signifié représentatif. L'allusion trop unilatéralement synthétique de « la Renaissance postchrétienne » montre une détermination persistante à vouloir maintenir *Hérodiade* dans une mystique chrétienne. Mais Bertrand Marchal met aussi en lumière la période de l'après-crise, où il ne sera plus question que d'une vue poétique prospective débarrassée du savoir historico-théologique, bien que la *religiosité* mallarméenne soit maintenue dans un rapport de contiguïté avec la *religion* chrétienne.

« Mallarmé inaugure ainsi une pratique nouvelle qui, en mettant en jeu toutes les virtualités réflexives du langage (du simple effet de miroir de la rime à la réflexion infinie par la mise en abyme), tend à refermer le poème sur lui-même et évacue de l'espace verbal désormais clos toute forme de transcendance. Dieu, absent de l'univers, s'absente aussi du poème, qui devient le lieu privilégié d'une liturgie de l'immanence où le sens, rejetant toutes les cautions extérieures et les illusions réalistes, n'est plus en définitive qu'un effet de langage [...] », Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, p. 77 – 78.

L'après-crise suggère une ouverture infinie sur de nouvelles bases théoriques : la disparition du sujet, la disparition de dieu et de toute autre forme de transcendance.

⁵⁹¹ Bertrand Marchal propose une lecture idéaliste de la divinité mallarméenne. La nouvelle divinité serait une tension vers une forme de Beauté idéale. Cette idéalité se substantialise dans une dialectique de l'histoire. C'est autour de la « Beauté » et de son rapport avec la croyance théologique de l'homme que Mallarmé verrait se constituer le modèle esthétique à travers l'histoire de l'humanité ; ce serait cette relation idéale qui garantirait la base fondamentale de l'idée d'Œuvre pure, ce jusqu'à l'écriture d'*Hérodiade*.

« Pour le poète qui prend conscience dans son moi d'un mystère de l'univers lié à la conscience du néant, relire à la lumière de cette conscience nouvelle le drame spirituel qu'il a vécu à travers *Hérodiade*, c'est l'élargir aux dimensions de l'humanité tout entière et en déduire ainsi, sous la forme d'une triade idéale de la Beauté, une philosophie de l'histoire. Or cette histoire, on le voit, est essentiellement religieuse : la Vénus de Milo, la Joconde et l'œuvre rêvée désignent trois âges ou les trois moments de cette philosophie dialectique de l'histoire, l'antiquité, la Renaissance et l'âge moderne, comme l'enfance, l'adolescence et la pleine maturité de l'humanité religieuse, - et de la beauté. » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 71.

représentation possible, mais plusieurs potentialités confuses qui viennent brouiller la fonction représentationnelle du langage. Tout ce que nous pouvons en tirer, c'est une innombrable quantité de possibles. Nous ne pouvons nullement limiter ce flux continu de virtualités – le mouvement continu des jeux de miroir – dans lequel le langage poétique nous entraîne.

La thèse de l'absence de détermination sémantique et référentielle par suspension, et de l'autonomie du langage, lorsqu'elle est couplée avec la thèse du mystère conduit à une véritable impossibilité et impuissance de penser et de réduire le mystère poétique à quelque structure idéelle et rationnelle. Impossibilité due à la dualité empirico-virtuelle du langage poétique. Un complexe que l'on trouve aussi dans l'économie politique de Marx⁵⁹². Dans les années 1960, le rapprochement entre l'œuvre poétique et la valeur sociale du produit du travail marxiste a d'ailleurs été fait à de nombreuses reprises dans des commentaires consacrés à Mallarmé. Ainsi Jean-Joseph Goux, par exemple, pour qui la thèse de l'autonomie du langage apportée par les formalistes russes – dont Roman Jakobson – et adoptée par les structuralistes français, est à mettre en relation avec la distinction marxiste entre *valeur d'usage* et *valeur d'échange*. Ce qui était alors affaire de linguistique prend aussitôt une dimension politique, avec les événements de Mai 68 pour arrière-plan. La *valeur d'usage* d'une marchandise correspondrait à sa virtualité indépendante, sa caractéristique propre, sans comparaison avec d'autres marchandises, ce qui empêche l'établissement de quelque rapport économique servant à effectuer un échange dans l'espace économique et sociale. Il s'agirait, par analogie, de la poésie en tant qu'essence épurée du langage, c'est-à-dire le langage dans sa nature virginale, sans fioriture, et sans rapport de correspondance ou d'échange à l'égard de quelque sens déterminé. Il est bien question, pour Mallarmé de ramener « le langage humain à son rythme essentiel », à son complexe empirico-virtuel autonome et indéterminé. La *valeur d'échange* correspondrait, quant à elle, à l'universel reportage. C'est la dimension de la constitution du sens, de la symbolique, ce qui est déterminé dans une comparaison avec d'autres objets en vue de fonder un rapport d'échange économique. Le sens est déterminé à partir d'un rapport d'échange et de correspondance qui s'établit entre un mot et une chose ou une idée. C'est la fonction communicationnelle du langage.

⁵⁹² C'est dans ce sens que Karl Marx évoque également la dualité de la marchandise : entre virtualité et matérialité. Il existe un « caractère mystique de la marchandise » : sa virtualité insensible, à travers la notion de valeur, par exemple, et une caractéristique matérielle : la production de la marchandise. Cf. Karl Marx, *Le Capital*, Livre premier, Le procès de production du capital ; « Première section, Marchandise et Monnaie, Chapitre premier : La Marchandise », Presses Universitaires de France, Paris, 1993.

La poésie et la littérature, selon Mallarmé, ne peuvent faire l'objet d'acquisition matérielle. Ce n'est pas un bien que des acheteurs effrontés pourraient s'empresser de posséder en réduisant la littérature, à travers ce processus, à un type de langage dont ils ne comprennent qu'une infime partie réduite. Poésie et littérature sont nécessairement, chez Mallarmé, dépourvues de toute détermination représentationnelle qui présuppose une transcendance essentialiste ou une subjectivité transcendantale. Distinguer, ainsi que le fait Mallarmé, l'unique langage poétique, inaccessible au marchandage, de l'universel reportage qui se donne au plus offrant, revient à exiger une indépendance, un détachement et une rupture du langage et de l'œuvre poétiques à l'égard des lois économiques et politiques de son temps. Mais en même temps, cette autonomie ne prend forme que dans la mesure où ces conditions économiques et sociales sont réunies : c'est-à-dire que c'est à partir d'une ambiguïté entre rareté et singularité poétiques d'une part, et marchandage généralisé de l'autre, que l'autonomie épurée du langage poétique apparaît. C'est dans ce tourbillon dialectique que se perd la subjectivité. Autonomie sacrée du langage convoquant une *religiosité* pour le moins ésotérique autour de la littérature. Religiosité sans religion, dépourvue de toute dimension anthropocentrique. Une sorte de fétichisme qui marque le détachement de la subjectivité. La détermination mallarméenne d'un statut authentique et autonome conféré à l'œuvre, qui contraste avec celui d'objet de consommation de masse populaire, ne manquera pas de trouver une résonance retentissante dans la mouvance théorique des années 1960, sur fond de révolutions sociales et politiques⁵⁹³. La réception de Mallarmé dans ces années repose sur l'argument de l'autoréférentialité du langage poétique, à travers le désaveu de l'idéalisme hégélien et la revendication que la fiction mensongère est bel et bien « autoréférentielle ». L'argument de l'autoréférentialité est très radical, et il sert à distinguer entre l'apport poétique de Mallarmé et celui, linguistique, de Saussure⁵⁹⁴.

Un autre poème de Mallarmé que nous trouvons intéressant dans sa composition, dans la mesure où il semble rendre compte de l'autonomie du langage poétique et d'un mouvement

⁵⁹³ Vincent Kaufmann, *Op.cit.* p. 34-43, établit une analogie intéressante sur ce point, dans la même décennie, entre « l'utopie de l'autogestion » du mouvement ouvrier : « projet d'auto-institutionnalisation », et la mouvance théorique qui compte en son sein les héritiers des formalistes russes et des structuralistes, et qui revendiquent l'autonomie de la littérature. Il y a comme un parallélisme qui s'établit, en ce temps particulièrement agité, entre la littérature, la culture, l'art et la politique. On se risque même à le pousser un peu plus loin, parfois : « La chose littéraire devient [...] prolétarienne », *Ibid.* p. 42.

⁵⁹⁴ En effet, les poststructuralistes radicaliseront l'autoréférentialisme linguistique de la relation *signifiant/signifié* initiée par Saussure en une absence ou neutralité du signifié, et verront en Mallarmé le précurseur d'une telle radicalité du langage.

virtuel indéterminé parmi diverses potentialités représentationnelles, est le « coup de dés ». Ce texte montre une complexité remarquable dans l'alliance de la forme structurelle perceptible, et le mouvement suggestif des mots sur le plan virtuel interne.

2.3.2. « Un coup de dés... »

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard est le dernier poème connu de Mallarmé. Il est publié, pour la première fois, dans la revue *Cosmopolis*, en 1897. Le texte est construit sur une sorte d'enchevêtrement entre écriture critique et écriture poétique. *Un coup de dés* est la mise en forme ultime de la nouvelle poétique mallarméenne. La méthode typographique y intervient pour disperser l'ordre poétique traditionnel et bousculer les anciennes habitudes textuelles de lecture et de perception. Quant à la pensée, elle n'intervient qu'avec velléité, confrontée à une pluralité potentielle sur le plan sémantique et référentiel. L'approche du texte ne se fait pas de manière linéaire, comme l'écrit Mallarmé en guise d'avertissement dans la préface de *Cosmopolis*⁵⁹⁵. Le texte poétique doit exiger une autre approche. Ce n'est plus celle de l'unité et de l'unicité du sens. Une autre unité autonome a remplacé celle du sens. Il s'agit de celle de la disposition perceptible de la page. La disposition de la page est le plan virtuel du langage poétique dans le texte, où les potentialités sont en mouvement. Elle est aussi, avant tout, l'objet empirique qui frappe le lecteur en premier lieu. Ainsi, le langage mallarméen n'est pas un objet de détermination sémantique. Il ne se réduit pas en quelque unité sémantique, puisque celle-ci est rendue impossible par la fiction qui disperse de manière sceptique toute certitude pour suggérer des hypothèses toutes également probables. La poétique mallarméenne est empirique. Elle se situe dans le texte pris dans son ensemble, en tant qu'objet qui existe à part entière, autonome, faisant face au moi. Une poétique qui se

⁵⁹⁵ « J'aimerais qu'on ne lût pas cette Note ou que parcourue, même on l'oublât ; elle apprend au Lecteur habile, peu de chose situé outre sa pénétration : mais peut troubler l'ingénu devant appliquer un regard aux premiers mots du poème pour que de suivants, disposés comme ils sont, l'amènent aux derniers, le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture. » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un Coup de dés*, *Op.cit.* « Annexe » - préface de l'édition *Cosmopolis* : observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, p. 442.

donne à une « vision simultanée de la Page »⁵⁹⁶ tout entière, indifféremment. La relation traditionnelle entre le mot et un sens qu'il actualiserait en vue d'établir une connaissance est remplacée par une relation intervenant entre les mots eux-mêmes. L'ancienne relation de signification est brouillée par un treillis virtuel de potentialités qui se mêlent et s'interpénètrent. Les phrases sont séparées par d'autres phrases, ou encore par des blancs silencieux, de telle sorte qu'apparaît un tourbillon d'hypothèses qui disperse toute unité éventuelle de sens déterminée. C'est en cela que le récit, fondé sur une sémantique réaliste, est évité et est remplacé par l'indétermination des hypothèses fictives.

Dans le « récit », selon Mallarmé, la succession linéaire des phrases et des mots est telle que la lecture se fait d'elle-même ; le lecteur n'a plus qu'à l'emprunter ou à l'adopter. C'est la lecture traditionnelle, fondée sur une unité sémantique déterminée, et sur la transcendance du lien qui unit le poète et le lecteur via le langage perçu comme verbe poétique révélateur. Mais, comme nous l'avons dit plus haut, l'entreprise mallarméenne n'est pas non plus réductible à une annulation complète du sens dans le langage poétique. Il s'agit plutôt de dire qu'il y a un tel excès de potentialités sémantiques dans le plan virtuel, à la fois dans chaque mot pris indépendamment de l'autre, et dans tous pris simultanément, qu'il nous est impossible d'établir une unité sémantique. Le fait que le texte soit brouillé et saturé par une multitude d'hypothèses sémantiques conduit à la remise en question de l'idée de constitution d'une unité de sens, et de la fonction de communication allouée au langage. Car, si aucune unité sémantique n'est déterminée, le langage n'est plus fonctionnel, au sens où il ne dévoile plus le sens d'un message ou d'une information. Précisons qu'il s'agit du langage poétique chez Mallarmé. En effet, le langage poétique de Mallarmé a la caractéristique de garder le sens dans une indétermination, dans une suspension potentielle. C'est pourquoi le langage poétique ne tend plus vers aucune fin qui lui soit externe. Le mot ne peut donc plus être réduit à un simple *signe* qui fasse sens. Il est bien plus complexe que cela : un ensemble indécis de potentialités.

Mallarmé pousse à la banqueroute l'habitude de lier un mot à une chose, un signifiant à un signifié, en compromettant l'unicité sémantique et la médiation du signe⁵⁹⁷ : il devient

⁵⁹⁶ *Ibidem.*

⁵⁹⁷ Deleuze, quant à lui, contestera une *sémiologie*, qui est à comprendre comme un *logos* du signe, contre laquelle il propose, plutôt, une *sémiotique*, comme nous le dit Anne Sauvagnargues dans *Deleuze et l'art*, Presses universitaires de France, 2005, Paris.

alors impossible de choisir laquelle actualiser parmi les potentialités que suggère le mouvement de poéticité du texte. Toutefois, le poète ne prétend pas proposer une rupture totale d'avec la tradition. Il le dit, il vénère toujours « l'antique vers ». Mais, il s'agit de comprendre la tradition pour la subvertir, de la même manière qu'il manipule la relation signifiant-signifié ou mot-chose, pour l'étirer jusqu'à sa remise en question. Sa volonté se formulait dans la direction d'une expérimentation poétique nouvelle. Et en ce sens, précise-t-il, il ne fait que proposer un début de changement sur lequel il invite à « ouvrir des yeux »⁵⁹⁸.

Le texte poétique est un ensemble comportant des combinaisons d'hypothèses infinies, constamment en mouvement, qu'on ne peut fixer à un lieu seul. Mallarmé compare *Un Coup de dés* au modèle de la partition de musique et invoque alors l'idée d'une « symphonie »⁵⁹⁹ textuelle, où les mots s'entrecroisent pour donner plusieurs possibilités de sens. En outre, *symphonie* est aussi à comprendre comme rapport intime, dans le texte poétique, entre la *Musique* et les *Lettres*. Et quand Mallarmé évoque les *Lettres*, c'est à toute la littérature qu'il fait allusion : la poésie comme la prose ; les textes poétiques comme les textes critiques. Comme le dit Michel Murat, l'antanaclase intervient, chez Mallarmé, pour élargir le sens du mot « vers »⁶⁰⁰. Une figure de style qui tend à montrer, là encore, l'impossibilité de constituer une unité de sens autour d'un mot comme pour en faire un concept. La littérature, dans ce sens large, renvoie ainsi à toute l'activité de l'écriture poétique et critique, quelle que soit la

⁵⁹⁸ « J'aurai, toutefois, indiqué du Poème ci-joint [*Un Coup de dés*], mieux que l'esquisse, un « état » qui ne rompt pas de tous points avec la tradition ; poussé sa présentation en maint sens aussi avant qu'elle n'offusque personne : suffisamment pour ouvrir des yeux ». Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, « Annexe Préface de l'édition *Cosmopolis* », *Op.cit.* p. 443.

⁵⁹⁹ « Aujourd'hui ou sans présumer de l'avenir qui sortira d'ici [de la nouvelle tentative poétique], rien ou presque un art, reconnaissons aisément que cette tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose. Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact l'antique vers, au quel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries ; tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie – unique source » *Ibidem*.

⁶⁰⁰ « [...] "Double état" de la parole exposé dans l' "Avant-dire" de 1886, texte qui laissait implicite la structure du vers. Pour la première fois sur ce point Mallarmé recourt à la figure d'antanaclase, qui consiste à faire jouer deux emplois du terme : l'un restreint et littéral, l'autre plus large et abstrait. Ainsi le même mot peut désigner le vers métrique, ou le redéfinir en lui donnant une extension beaucoup plus vaste : "le vers est partout dans la langue où il y a rythme". Il y a donc des vers dans la prose. Mallarmé pousse ce partage jusqu'à ses conséquences ultimes : il oblitère la distinction générique entre prose et poésie et ne laisse subsister qu'un genre qui est la littérature, identifiée à une visée élargie de la poésie, puisque "en vérité il n'y a pas de prose : il y a l'alphabet et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus"(II, 698) [...] "Le chef reconnu de la jeune littérature" (II, 710) se pose ainsi en prophète de la loi nouvelle, celle du rythme dans la langue ». Michel Murat, *Op.cit.*, éditions Belin, 2005, p. 22.

forme que prend cette écriture, sauf celle de l'« universel reportage » - c'est-à-dire du pur verbiage informatif. A ce titre, il est important de souligner une distinction qualitative : ce que Mallarmé condamne, du point de vue esthétique et poétique, sous le nom d'« universel reportage », c'est ce qu'il y a de pire dans l'écriture journalistique. C'est-à-dire, quand celle-ci n'est vouée qu'à informer, ne laissant aucune place à l'invention poétique. Par conséquent, nous pouvons comprendre que l'écriture journalistique peut aussi être appréciée, à la condition qu'elle soit transformée et remaniée par le langage poétique. *Divagations* est un écrit exemplaire en cela. Il dénote une certaine uniformité virtuelle : le langage poétique, et une diversité parmi les objets hétéroclites qu'il suggère. Le point de vue ou la présentation des choses dépassent toute exigence utilitaire de la détermination sémantique et représentationnelle du langage pour faire de la suggestion poétique, c'est-à-dire de la réinvention du langage courant et de la transformation virtuelle des représentations traditionnelles qui y sont associées. C'est pourquoi l'organisation de *Divagations* fait cohabiter, de manière insolite, toutes sortes d'objets : *Grands faits divers*, *Crise de vers*, des *Médailles et Portraits* dithyrambiques, des *Anecdotes ou Poèmes*, entre autres. La folle errance que suggère le titre même de *Divagations* suggère, sous plusieurs formes, l'exploration de l'écriture sous une forme commune : le langage poétique. Ainsi, Mallarmé semble viser, par la réinvention de l'écriture poétique, celle du langage courant. C'est pourquoi la poétique mallarméenne ne peut se réduire à un seul objet. Il regroupe toute une série d'objets d'étude, dont la philosophie, l'esthétique, la linguistique et la politique. Ce regroupement est attesté par un procédé particulier chez Mallarmé : l'antanaclase.

Tout le programme mallarméen, s'il y en a un, consiste en ceci : réinventer le vers compris par antanaclase. Or, cela implique une extension du terme *littérature*, justifiant ainsi le rapport de proximité avoué entre le vers et la prose. En outre, cette réinvention consiste en l'émancipation de l'écriture, en l'annulation de la dichotomie poésie/prose. L'érosion ainsi entraînée par le programme mallarméen ébranle plus profondément encore la démarcation saussurienne, dans le mot lui-même, entre *signifiant* et *signifié*. Le sens porté par le signifié est en quelque sorte « paralysé »⁶⁰¹. En s'écartant de toute détermination significative et sémantique du langage, Mallarmé se rapproche de Poe : « peindre non la chose, mais l'effet

⁶⁰¹ « Cette pratique [...] d'« isolement » de la parole définit l'acte poétique selon Mallarmé : le poète exhume les mots du langage courant (monnaie courante ou *currency* de nos échanges linguistiques) et les soustrait au commerce en en paralysant le sens (« le chiffre brutal universel » : ce que chaque mot signifie, la valeur qui est la sienne dans le système linguistique) ». Jean-Christophe Cavallin, *Art. cit.*, p. 8.

qu'elle produit »⁶⁰². Il ne s'agit pas de désigner de manière univoque, c'est-à-dire d'identifier une chose associée comme à un mot, comme la valeur d'échange économique est associée à une monnaie, mais bien au contraire, de suggérer l'effet – ou les effets, plus précisément – les diverses hypothèses sémantiques que le mot peut mettre en mouvement. Tout est spectacle de fiction inventive qui suggère des potentialités. En cela, on s'écarte de la fonction de valeur d'échange dans un système déterminé où tout est censé avoir une place et une valeur bien précises. Le langage poétique, avec Mallarmé ne peut pas être le dévoilement d'une valeur déterminée. Il est la remise en question de cette détermination. Le mot ne découvre pas les choses, mais invente plusieurs possibilités existentielles à partir de la fiction⁶⁰³.

Revenons à l'un des poèmes expérimentaux les plus connus de Mallarmé : *Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hasard*, pour essayer d'émettre quelques hypothèses de lecture possibles. Il est disposé de la manière suivante : en caractère gras de même dimension, d'abord, le titre. Celui-ci s'étend sur quatre pages. Sur la première page figure « Un coup de dés » ; la deuxième page est blanche, la troisième montre une inscription quasi solennelle – « Jamais ». Quant au prochain mot du titre, ce n'est qu'à la neuvième page qu'il apparaît : « N'abolira ». Et le dernier, quant à lui, se montre à la dix-septième page – « Le hasard ». Le blanc de la deuxième page indique peut-être cette fameuse « conjonction » que Mallarmé mentionnera plus loin, entre le « coup de dés » du poète et la contingence de la matière. Une conjonction qui s'avère plutôt opératoire d'un effet contradictoire : une disjonction, puisque le constat du *Coup de dés*, comme celui d'*Igitur*, est le même : l'impuissance du poète, dans l'œuvre poétique, face au hasard. Une confrontation qui prendra forme dans une sorte de disparition par incorporation du poète dans le poème devenu le lieu insaisissable du hasard. Ce qui a pour conséquence de livrer, dans une identification du langage poétique au hasard, le langage poétique à lui-même. Le poème devient la mise en forme de l'intégration, en une relation complexe, du poète au langage poétique. Le fait que le sujet soit intégré au mouvement de poéticité et au hasard, bien que participant à la mise en route de la poéticité dans le langage poétique, peut faire penser que le poète est comme dissout dans le langage poétique.

⁶⁰² Michel Murat, *Op.cit.* p. 40.

⁶⁰³ « [...] 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 ». Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés, Op.cit.* - « LA MUSIQUE ET LES LETTRES », p. 376 – 377.

Le blanc est un exemple de l'union intégrative du poète et de la contingence matérielle du poème : le poète contribue passivement à l'écriture, en se prêtant à la composition intégrative d'une fiction. Il se retrouve vite évincé par le langage poétique autonome, et par l'« œuvre pure » qui devient l'expression du hasard. Ce faisant, le langage poétique s'approprie celui qui écrit et l'intègre à son expressivité autonome. Cette sorte d'hymen suggère aussi la passivité du lecteur et son incapacité cognitive à dominer le langage. Une incapacité qui peut faire penser à une impuissance libidinale⁶⁰⁴ et qui conduit le lecteur avide de saisir un sens unique et total à une maladresse sans issue.

Le titre nous donne un indice probable du texte. Le langage poétique mallarméen suggère bien plus qu'une notion de probabilité. A travers l'expression du hasard indéterminé, et de la pluralité des hypothèses, il suggère seulement la potentialité inactualisable. C'est pour cela qu'il vaut mieux parler de potentialité au sens d'une suspension de l'actualité, plutôt que de probabilité qui serait une sorte de tension vers une actualité. Si la potentialité s'actualise, le langage poétique se transforme en discours explicite, où la probabilité peut alors prendre tout son sens, dans la mesure où elle rendrait compte d'une tension à l'actualisation sémantique du langage. Le titre n'a aucun pouvoir de pièce-maîtresse symbolique chez Mallarmé. Aucun signe ne peut révéler l'unicité d'un sens contenu dans un texte.

Considérons le titre, pour faciliter notre introduction au poème, comme étant une proposition principale, gardant à l'esprit que Mallarmé lui-même postule l'alliance, dans le *Coup de Dés*, de la prose et du vers. Ensuite, par le procédé d'hypotaxe, nous pouvons trouver, accolées à cette principale, plusieurs subordonnées, dont une première, intervenant sous le caractère gras du titre, à la troisième page, comme pour attirer l'attention sur d'autres signes qui se jouent sur un autre plan :

« QUAND BIEN MÊME LANCE DANS DES CIRCONSTANCES

ETERNELLES

⁶⁰⁴ « Devant cette langue qu'il lui semble "n'avoir jamais oui[e]", notre esprit éprouve l'angoisse paralysante de la première fois : il ne sait pas comment la prendre – ou s'y prendre – et la déflorer ». Jean-Christophe Cavallin, *Art. Cit.*, p. 9.

DU FOND D'UN NAUFRAGE »⁶⁰⁵

A la quatrième page du poème, intervient une deuxième subordonnée :

« SOIT

que

l'Abîme

blanchi

étale

furieux

sous une inclinaison

plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol

et couvrant les jaillissements

couplant au ras les bonds

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter

⁶⁰⁵ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*, p. 423.

à l'envergure
 sa béante profondeur en tant que la coque
 d'un bâtiment
 penché de l'un ou l'autre bord [...] »⁶⁰⁶

Cette deuxième subordonnée apporte une complexité dans la subordination, dans la mesure où elle introduit, à l'intérieur même de son corps, plusieurs autres subordonnées. Il y a ainsi une superposition de plusieurs plans, de plusieurs hypothèses dans le plan virtuel du poème, c'est-à-dire au sein de son mouvement de poéticité. La troisième subordonnée est intéressante car elle poursuit le travail de brouillage entamée par la deuxième. Elle mélange les repères d'une pseudo-principale - « LE MAÎTRE » - et les repères des subordonnées qui se démultiplient par superposition. Nous obtenons alors, dans le texte, une méta-subdivision syntaxique. Mais une subdivision qui n'apporte aucune unité systémique, car un autre procédé vient brouiller toute tentative d'organisation syntaxique : la parataxe asyndétique.

Il convient, à ce sujet, d'apporter une précision. Il y a un jeu dialectique, chez Mallarmé, entre ce que nous appelons la parataxe asyndétique et l'hypotaxe⁶⁰⁷. L'une des caractéristiques du langage poétique mallarméen est l'absence de ponctuation et l'absence de coordonnant, qui rendent impossible l'établissement d'une continuité logique. Mais, à côté de ce phénomène de confusion, nous pouvons également trouver des liens syntaxiques réels, quand bien même disjoints et écartelés dans la conflagration du poème partition qu'est le « coup de dés ». C'est dans la cohabitation de ces deux procédés formels que le jeu dialectique opère dans le poème. La parataxe asyndétique s'appuie sur la disposition du blanc

⁶⁰⁶ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*, « Un coup de dés », p. 424-425.

⁶⁰⁷ « L'hypotaxe est dans le domaine rhétorique l'équivalent de la subordination dans le domaine grammatical. Elle désigne des dépendances propositionnelles qui peuvent être syndétiques (marquées par un mot de liaison : ex. Je me demande si elle viendra) ou asyndétiques (dépourvues de mot de liaison : ex. Il se demande qui viendra ; qui marque l'interrogation et non la subordination ; on le trouve dans l'interrogation directe, où n'apparaît nulle dépendance syntaxique). La parataxe est dans le domaine rhétorique l'équivalent de la coordination ou de la juxtaposition dans le domaine grammatical. La parataxe peut être syndétique (marquée par un coordonnant : ex. Il réussira car il est brillant) ou asyndétique (dépourvue de coordonnant : ex. Il réussira, il est brillant). Dans ce dernier cas, on observe que la juxtaposition n'annule pas pour autant le lien logique. »

Franck Neveu, *Petit glossaire pour l'étude stylistique de la phrase*, p. 4 ; http://www.franck-neveu.fr/mediapool/76/768102/data/Glossaire_Stylistique_de_la_phrase_Franck_Neveu_1_.pdf.

comme espace libre délimité à l'intérieur du langage poétique pour opérer une fragmentation discontinue par disjonction et annulation de tout lien logique entre plusieurs strates différenciées. Une différenciation effectuée de manière typographique, par les différentes polices. L'hypotaxe tente d'apporter de l'organisation au sein de chaque strate⁶⁰⁸, mais la parataxe asyndétique domine en contaminant tout l'espace poétique du jeu, et ruine toute organisation syntaxique et sémantique. La parataxe asyndétique marque la discontinuité irréductible et irreprésentable du langage poétique en en faisant ressortir un pluralisme empirico-virtuel. Elle agit tant à travers le blanc dans le texte, que parmi les phrases, en les juxtaposant les unes aux autres sans aucun connecteur logique et sans ponctuation : les différents niveaux syntaxiques, marqués par les différentes polices, sont alignés les uns à côté des autres avec une présence particulièrement notable de l'espacement dans le texte. Cela entraîne une confusion tant sur le plan empirique de la visibilité du texte que sur le plan virtuel, conduisant à une impossibilité de déterminer quelque unité de sens. La syntaxe est ainsi fragmentée en une complexité irréductible par ce jeu dialectique entre hypotaxe et parataxe asyndétique. Un jeu qui brouille les repères. Il n'y a pas de sens univoque et déterminé dans le poème, mais une indétermination vague. Le fossé s'approfondit entre la page et la phrase. Et la page, à y voir de plus près, renvoie à l'océan inconnu du hasard, puisqu'elle acquiert son autonomie dans le poème. Loin de l'organisation syntaxique opérée par l'esprit, elle se rapproche de l'organisation autonome du langage et du poème par la contingence. Mallarmé nous le fait comprendre par les blancs qu'il insère. Le blanc sépare en même temps qu'il unit. Il sépare la formulation du vieux maître de l'accident dans le poème, et intègre ou dissout cette figure du poète dans la contingence matérielle dominante du poème. Le blanc joue le rôle d'une parataxe asyndétique. Il dissout les liens logiques qui tend à expliciter des unités sémantiques, en ouvrant ces liens sur des potentialités indéterminées. La parataxe asyndétique dissout le poète dans la contingence matérielle du langage poétique. Elle opère une sorte de dialectique entre le poète et le poème qui se résout en l'expression du mouvement de poéticité indéterminé qui incorpore le poète en tant que sujet patient. Elle montre à quel point le poème se précipite vers une autonomie apportée par l'accident qui prend le dessus sur la parole sensée du poète. Cette dialectique ne se résout jamais en une forme de résultat arrêté et déterminé. Elle est toujours dynamique dans le mouvement de la poéticité.

⁶⁰⁸ C'est l'hypotaxe qui permet, par exemple, de lire : « un coup de dés jamais n'abolira le hasard » ; « quand bien même lancé dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage ».

« LE MAÎTRE »⁶⁰⁹ est un leurre syntaxique et orthographique. Il fait allusion, non seulement au poète en tant que sujet agent et maître de ses choix techniques, mais aussi au mètre, au vers en tant que produit « calculé », mesuré à travers des opérations techniques et rationnelles d'un sujet agent. L'« inférence », qui désigne une opération logique et rationnelle, en atteste. La phonologie intervient comme un procédé empirique de brouillage pour repousser toute réduction représentationnelle du mot « maître/mètre ». L'un est l'agent de l'ordre et de l'unité dans le poème, et l'autre le moyen par lequel cet ordre est introduit. Revus à travers le langage poétique mallarméen, le sujet fait office de subjectivité passive et le mètre de structure indéterminée qui prend son autonomie en échappant à toute tentative de maîtrise faite par la pensée. La principale dans laquelle le sujet semble s'inscrire se perd dans le texte saturé d'une multitude d'hypothèses ou de potentialités diverses. Une permutation a lieu entre les diverses propositions, et la principale se confond avec les subordonnées. Cette hypothèse du sujet-leurre ou de la subjectivité déçue et réduite, dans le poème actuel, à un simple figurant syntaxique, est étayée plus loin, lorsque Mallarmé inscrit les vieux « Maître »-« Mètre » dans un passé lointain – l'adverbe « jadis » le confirme. Autrefois, ce « maître » désignait le pouvoir et le moyen de faire croire qu'une subjectivité constituante pouvait dominer toute la poésie ; elle « empoignait la barre », détournait le hasard et produisait un travail pensé et voulu du début à la fin. Le maître et le mètre ne peuvent plus opérer. Ils sont devenus impuissants. Ils ne peuvent plus braver le « destin et les vents ». Ils ne peuvent plus déjouer le hasard. Leurs manipulations sont surannées. Seul le hasard peut s'affirmer, à l'encontre de toute maîtrise, soit le « coup de dés », « l'unique nombre qui ne peut pas être un autre ».

Après la dialectisation du poète et du poème dans le mouvement de la poéticité, le premier apparaît maintenant comme un « maniaque chenu », un fou⁶¹⁰ qui erre sans savoir ce qu'il fait, ni où il va. Le poète, cet ancien « maître », n'est plus qu'un misérable vieillard perdu au milieu du langage poétique, il est « soumis » au « naufrage » devant une contingence qui le dépasse et agit sur lui de toutes parts. Ses anciennes manipulations n'opèrent plus, sa connaissance perd de son ancienne orientation, il ne voit plus l'« horizon », toute l'entreprise poétique lui semble désormais sans fondement, sans direction – « sans nef ». A la page

⁶⁰⁹ « LE MAÎTRE hors d'anciens calculs où la manœuvre avec l'âge oubliée surgit inférant [...] », Un Coup de dés, dans Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*, p. 426-427.

⁶¹⁰ Nous retrouvons, bien sûr, l'écho du « jeu insensé » que devrait être l'écriture, pour Mallarmé, l'errance étant l'une des composantes les plus importantes de la nouvelle poétique mallarméenne.

suivante, nous pouvons voir apparaître un nouveau changement dans le poème. La proposition exposée est reprise et poursuivie. La page a empiété, ainsi, sur le dehors de ses limites. Mallarmé l'avait laissé supposer, en étendant le titre lui-même sur des intervalles de plusieurs pages. Le même ensemble complexe de propositions et d'hypothèses y est repris et filé. La page débute avec l'adverbe « ancestralement », renvoyant encore une fois au vieux maître :

« ancestralement à n'ouvrir pas la main

crispée

par delà l'inutile tête

legs en la disparition

à quelqu'un

ambigu

l'ultérieur démon immémorial

ayant

de contrées nulles

induit

le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité

celui

son ombre puérile

caressée et polie et rendue et lavée

assouplie par la vague et soustraite

aux durs os entre les ais

né d'un ébat

la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer

une chance oiseuse

Fiançailles

dont

le voile d'illusion rejailli leur hantise

ainsi que le fantôme d'un geste

chancellera

s'affalera

folie »⁶¹¹

La disposition du poème est telle que nous pouvons penser à une intégration entre la contingence ou le hasard et le poète. Mais ce sujet n'est plus le poète pubère de jadis. Nous le verrons plus loin. C'est le vieux maître, qui a fait « naufrage », qui n'opère plus, qui a disparu. C'est l'ancien agent cognitif, un vieux sujet déchu, auquel fait allusion l'enjambement du mot « aînés » sur deux vers pour donner « ais » et « né ». Sa disparition donne lieu à l'apparition d'une autre version de la subjectivité. Une version passive, intégrée au mouvement de poéticité. Le sujet patient se montre sur le plan de la passivité sensible et affective. La conjonction de Mallarmé est à la fois une disjonction qui sépare le langage poétique de la pensée, et une intégration qui introduit dans ce langage poétique un sujet patient qui sert de support sensible à l'élaboration du mouvement de poéticité : il faut bien que le phénomène de la saturation acoustique fasse l'objet d'une réceptivité sensible pour que le mouvement de poéticité soit enclenché et les potentialités sémantiques – les hypothèses – y apparaissent sans être fixées à aucun moment en des unités de sens. Cette intégration est une sorte d'alliance dialectique, comme nous l'avons mentionné plus haut. Des « fiançailles » entre le poète, désormais simple figurant dont la faculté cognitive s'efface, « disparaît » pour laisser place à la réceptivité sensorielle, et la mer de la contingence. C'est ce qui apparaît dans le poème : la sénescence et la folie du vieux maître – c'est-à-dire la perte de la rationalité subjective – conjugue avec « la mer » naufrageuse. Mer inconnue, plate, indescriptible, sans attribut, parce que l'esprit du poète ne parvient pas à la délimiter. La conjonction mallarméenne fait écho à

⁶¹¹ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* « Un coup de dés », p. 428.

la notion de pli telle qu'elle est développée chez Derrida, c'est-à-dire comme jeu de miroir, comme procédé de redoublement⁶¹².

A la neuvième page du poème apparaît, en fin de page, comme pour marquer la manière définitive, la résonance d'une résignation négative : « N'ABOLIRA ». Cette négation du verbe abolir est introduite pour reprendre les deux premiers éléments du titre : le sujet « UN COUP DE DÉS » et l'adverbe temporel « JAMAIS ». Le coup de dés renvoie à une tentative technique du poète, et à sa maîtrise des règles du jeu dans le poème. Le verbe « abolir » reprend ce geste du poète pour lui nier toute emprise sur l'objet qui apparaît plus loin : « LE HASARD ». Le hasard nie le coup de dés. Avec l'adverbe temporel « jamais », la contingence matérielle à laquelle le poète fait face avec son coup de dés se montre inexorable et immaîtrisable. Le temps apparaît comme une forme indéterminée contenant le hasard qui s'inscrit en dehors des limites mesurables des règles humaines, comme le nombre.

Les dixième et onzième pages constituent le pli où repose la position médiane du poème, ce dernier dénombrant 21 pages. A partir de la page 10, nous voyons apparaître une nouveauté : la police italique est choisie pour la typographie, contrastant avec la police romaine des pages précédentes. Et, à l'intérieur du poème, une symétrie entre deux occurrences de la locution conjonctive de subordination : « comme si ». Cette répétition indique peut-être une dualité sémantique de la locution. Les vers semblent composés autour de l'assonance en « i » et de l'allitération en « s », comme pour mettre l'accent sur le « Si » en tant que principe fictionnel interne. Or, « Si » fait aussi allusion à la septième note de l'alphabet musical des pays latins, et à l'hymne de saint Jean-Baptiste dans la religion chrétienne⁶¹³. Elle a été trouvée par contraction entre le « S » et le « J » latin au XVIème

⁶¹² Cf. « 1.4.9. Le ptyx mallarméen : entre “pli” et “hymen” », p. 164.

⁶¹³ « L'alphabet musical a été inventé par Guido ou Guy d'Arezzo, moine bénédictin italien du Xème et du XIème siècles, qui s'inspira de l'hymne à Saint Jean Baptiste de Paul Diacre, moine bénédictin du VIIIème siècle.

UT QUEANT LAXIS (*Que tes serviteurs chantent*)

RESONARE FIBRIS (*d'une voix vibrante*)

MIRA GESTORUM (*les admirables gestes*)

FAMULI TUORUM (*de tes actions d'éclat.*)

SOLVE POLLUTI (*Absous des lourdes fautes,*)

LABII REATUM (*de leurs langues hésitantes*)

siècle, une contraction qui semble se reproduire entre les pages dix et onze du « coup de dés », entre le « s » et le « i ». Car, ramenées à un ensemble virtuel commun, l'allitération et l'assonance donnent le « si » - un élément qui constitue le noyau d'un réseau poétique virtuel réunissant les lettres et la musique. Celle-ci apparaît dans une filiation avec la foi chrétienne, mais la propriété de la Musique qui semble être retenue par Mallarmé est précisément la fonction d'outil d'apparat de la religion chrétienne. La Musique est ce qui met en lumière, tout en la dissimulant à la rationalité cognitive, la « face scintillante » de la poésie⁶¹⁴. L'élément de comparaison « comme », qui apparaît dans le poème, indique une analogie, un jeu de miroir, une transposition de la Musique dans la langue. Ce double emploi ouvre le champ des possibilités syntaxiques en une combinatoire virtuelle indéfinie. Le plan virtuel ne se lit pas seulement dans une perspective représentationnelle, mais aussi dans une perspective musicale. La Musique est intégrée au langage pour donner lieu à encore plus de possibilités représentationnelles dans le poème, et pour créer une confusion.

« *COMME SI*

Une insinuation simple

au silence enroulée avec ironie

ou

le mystère

précipité

hurlé

dans quelque proche tourbillon d'hilarité et d'horreur

voltige autour du gouffre

SANCTE JOHANNES (*nous t'en prions, saint Jean*) »

<http://www.lerepairedelavouivre.com/utqueantlaxis.html> (dernière consultation le 19 août 2015). Nous retrouvons le même « si » dans le « Prélude » des *Noces d'Hérodiade* qui ouvre le « Cantique de saint Jean », dans *Stéphane Mallarmé, Poésies, Op.cit.*, p. 82 : « Si. » Tout en faisant allusion à un élément objectif de représentation qui mêle religion et musique: l'hymne à saint Jean, le mot « si » montre aussi que le texte est placé sous le signe de l'hypothèse et de la fiction : « Ce Si initial, qui place les *Noces* sous le signe de la fiction [...] », « Notes sur Hérodiade (ouverture ancienne Les Noces d'Hérodiade) », dans *Ibid.* p. 262.

⁶¹⁴ Cf. « 2.1.1. Surcharge empirique », p. 218.

sans le joncher

ni fuir

et en berce le vierge indice

COMME SI »⁶¹⁵

Quant au plan sémantique, « Le gouffre » peut vouloir désigner le poème lui-même comme plan d'interrelations virtuelles entre la Musique et les lettres, où se perd et disparaît le poète. Face à ce précipice, il ne peut que formuler une allusion vague, parmi tant d'autres, au « mystère ». Ce mystère, quel est-il ? L'infini des potentialités que contient le mouvement de poéticité du langage poétique. Mais, aussi longtemps que le langage poétique est lui-même, c'est-à-dire aussi longtemps que le mouvement de poéticité est maintenu, et aussi longtemps qu'il continue ainsi à inventer des potentialités, toute allusion n'aboutit qu'à un silence sémantique. Ce, parce que le poète ne remplit plus l'ancienne fonction de féconder, d'inséminer le poème en agitant la virilité fertile de son verbe. Nous n'avons donc plus une fécondation déterminée du texte poétique, mais l'errance d'un trop-plein de potentialités inventées par et dans le langage poétique. Cet état de chaos produit, alors, le silence du poète, soit sa disparition au fond du « gouffre », et le poème acquiert un statut de pureté « blanche »⁶¹⁶ et virginale⁶¹⁷.

La douzième page du poème nous montre une autre déclinaison de l'idée d'une perte de la faculté cognitive individuelle :

« [...] *plume solitaire éperdue*

⁶¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*, « Un coup de dés », p. 430-431.

⁶¹⁶ « Blanche » fait ici allusion au « blanc » de la page mallarméenne, la forme informe, ineffable, silencieuse, de la prédominance de la contingence dans la poésie.

⁶¹⁷ Jean-Christophe Cavallin, « Lecteur le vierge *Poème et Tabou* » *Art. Cit.*

sauf [...] »⁶¹⁸

La « plume solitaire » fait allusion à la place du poète dans le poème : un fou esseulé⁶¹⁹, parce qu'il s'écarte, lui-même, de la voie commune. Et, de manière continue, elle poursuit l'engouffrement complexifié dans les propositions. La « plume solitaire éperdue » est introduite par l'autre « comme si » de la page précédente. Elle fait donc aussi office de subordonnée, et entérine l'espace de la conjonction, c'est-à-dire un espace de l'entre-deux, de l'intervalle, tout comme ce qu'*Igitur* avait commencé. Entre-deux chaotique, brouillé dans la syntaxe : entre principale et subordonnée, dans l'interprétation : entre diverses possibilités, dans la perception : les pages du poème se déplient la plupart du temps en deux, idem pour les pages 12 et 13, dans la pensée : impossibilité de réduire en une forme déterminée l'amas

⁶¹⁸ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*, p. 432.

⁶¹⁹ La passion est à mettre, ici, en parallèle avec ce qui précède. Cette passion, ou cette émotion, est errance, folie à l'égard d'une certaine norme rationnelle et rationaliste cartésienne. Elle reprend la mention antérieure de Mallarmé concernant l'écriture : « le jeu insensé ». La passion renvoie aussi à une passivité. Il y a renversement du cartésianisme chez Mallarmé : si la passion était le versant négatif d'une rationalité constructive et positive chez Descartes, elle devient le nouveau versant positif d'une réceptivité sensorielle chez Mallarmé. Versant positif inventif dont, désormais, le contraire négatif renvoie à la rationalité déchue qui ne peut plus rien fonder ni construire. Mallarmé cite Descartes dans ses *Notes sur le langage* pour formuler la tentative, vaine au demeurant, du geste de la plume poétique. Le *Coup de Dés* implique autre chose : l'abandon de soi devant le gouffre et le silence fou du langage poétique, la disparition du cogito et de l'ego devant l'immensité virtuelle de ce langage. La séparation entre « raison » et « folie » ou « irraison », entre « sens » et « insensé » se confirme, d'ailleurs, plus loin, à la page suivante, quand Mallarmé évoque la « petite raison virile ». Par l'intermédiaire de ce radical écart, Mallarmé indique la nouvelle voie poétique : l'« insensé », qui n'est pas à réduire au domaine clinique de la psychopathologie, mais à comprendre, surtout, comme l'annulation du « sens » normatif, du sens cognitif. L'association de la folie à l'exercice poétique, comme le mentionne Foucault dans *Les mots et les choses*, est une conséquence de la déviance de la norme épistémologique d'une certaine théorie de la connaissance, c'est-à-dire d'une certaine appréhension au fondement cognitiviste du monde. L'« insensé » jeu d'écrire, comme l'entend Mallarmé, puise son énergie et son fondement dans un manque de fondement cognitif, dans un manque de « sens », une *absence* de ce qui fait « sens », une *vacance* du sens. Il s'agit, déjà, dans *Igitur*, de mettre en place une disposition intervallaire de suspension : pas de détermination idéale définitive du sens, et pas non plus d'annulation totale du sens. Nous l'avons mentionné précédemment, *Igitur* n'est pas encore une œuvre de maturité, mais elle est marquée par le début du changement poétique, après l'occurrence de la crise. Il s'agissait, alors, de trouver un intervalle entre le chaos du hasard – ce que Mallarmé appelle « l'Absurde », et l'ordre systémique du sens. Car c'est dans cet intervalle que pourront se mouvoir les potentialités. Et cet intervalle, ainsi que nous pouvons le lire dans l'extrait cité de Mallarmé ci-dessous, ce n'est pas l'affirmation du règne de l'Absurde, mais son implication latente, c'est-à-dire la conjonction ou l'intégration dialectique du hasard et du sens. Mais une intégration qui soit suspensive, tant à l'égard de l'absurde qu'à l'égard de l'unicité du sens.

« Bref dans un acte où le hasard [sic] est en jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde – l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être ». Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un Coup de dés*, *Op.cit.* « *Igitur*, [Notes 1]. Déchet La Folie D'Elbehnon – Le coup de dés (Au tombeau) : Le Coup de dés », p. 29.

poétique perceptible, dans la poétique et la linguistique : miroir qui s'interpose entre le mot et lui-même, entre la langue et elle-même. La page 13 semble faire allusion à *Igitur*, le conte que Mallarmé rédigea entre 1866 – 1869, en pleine « crise de Tournon »⁶²⁰. Mais ce qui apparaît dans le *Coup de dés*, qui n'apparaît pas dans *Igitur*, c'est la distanciation typographique. D'un côté, il y a la blancheur : blancheur de la contingence, du hasard, qui expulse le poète, du moins le relègue à un rang secondaire. De l'autre, le ciel. Le moment du lancer de dés – en ce « minuit » d'*Igitur* – actualise, puis tend à mettre un cran d'arrêt à l'opposition entre la blancheur et le ciel. Cette immobilisation, opérée par l'instant du minuit, déclenche aussi un autre élément : « un esclaffement », qui renvoie aux pages jumelées précédentes, où il est fait mention d'un « tourbillon d'hilarité et d'horreur », dans lequel s'engage le mystère avant d'éclater autour du gouffre. Donc, l'« esclaffement », ou le rire, apparaît avec le poète, en même temps que l'horreur – certainement celle de se perdre dans la « blancheur » de la page. Encore la disposition de l'entre-deux, la disposition du pli, voire des plis que vient confirmer le verbe « chiffonner » - soit la présence d'une multitude de marques et de traits qui s'entremêlent dans le texte. Pour l'idéalisme, désigné par le « ciel », la blancheur est « dérisoire », minime. Il tente de dépasser la contingence de cette blancheur en faisant des mots davantage que des mots – des « signes » d'une vérité transcendante et externe au mouvement de poéticité du texte. L'idéalisme prétend maîtriser et contrôler le blanc de la page pour donner un sens déterminé aux mots. Pour ce faire, il suffit de recourir soit à une essence objective surplombante, soit à l'activité constructive d'une rationalité subjective. L'individu, dans ce dernier cas, prend une importance considérable. Mais la chute qu'introduit Mallarmé est tragique pour l'idéalisme et le rationalisme : la pensée – la « raison », est « petite » devant « la foudre » - la blancheur rigide du hasard et de la page dont le prince

⁶²⁰ « [...] que la rencontre ou l'effleure une toque de minuit

et immobilise

au velours chiffonné par un esclaffement sombre

cette blancheur rigide

dérisoire

en opposition au ciel [...] »

héroïque pensait pouvoir faire fi. La foudre est la manifestation même du hasard. C'est elle qui fait du nombre ce qu'il est, diminuant le champ d'activité de la raison virile. Les pages 12 et 13 font allusion, dans plusieurs aspects, à *Igitur*. *Igitur* est aussi « prince » et héros, un Hamlet mallarméen marqué par l'idéalisme. Mais il est aussi l'expression d'un renversement de cet idéalisme. L'œuvre *Igitur* est, à bien des égards, intervallaire – comme son titre l'indique. Intervalle qui marque une indétermination. C'est un texte qui se situe à un point de rupture entre une antériorité et une postériorité de la crise : soit une fusion entre le futur et le passé. Cet intervalle trouve sa pleine expression dans le futur antérieur employé dans « Un coup de dés » :

« N'AURA EU LIEU

[...]

QUE LE LIEU

[...] »⁶²¹

Ce futur antérieur est important. Mallarmé choisit un temps à valeurs multiples, donc polysémique, c'est-à-dire un temps qui rend compte de l'indétermination représentationnelle des virtualités sémantiques et référentielles dans le langage poétique. Cette indétermination est clairement marquée par l'allusion au hasard et l'importance qui lui est accordée dans le poème. L'événement que semble indiquer le futur antérieur n'est autre que le poème lui-même, placé sous l'égide du hasard et non du poète. Cet événement est unique. Il ne se rapporte à aucun autre. Ce qu'il désigne, c'est le coup de dés lui-même en tant qu'éternel recommencement, comme l'éternel retour nietzschéen, qui est déjà fini par le hasard. Le poète ne fait que contribuer au mouvement inexorable de ce hasard, ne décidant d'aucun résultat final. Le mouvement de poéticité est ce coup de dés toujours déjà achevé qui se renouvelle indéfiniment. Ce qui est fini, ce n'est pas le coup de dés lui-même en tant que mouvement, mais le résultat final de ce mouvement : le hasard indéterminé et échappant à toute

⁶²¹ *Ibid.* p. 439.

représentation, et qui montre le mouvement indéfini du coup de dés⁶²². « Un coup de dés » semble, en effet, rappeler *Igitur* – « une toque de minuit », le « pubère ». La métaphore du poète esseulé, errant, sur le point de disparaître, est filée. L'adjectif pubère est associé aux noms « toque », « aigrette », « petite raison virile », ramenés à l'attribut du sujet « muet », comme pour taire la faculté rationnelle de cette pubère raison virile.

« *soucieux*

expiatoire et pubère

muet

rire

que

SI

La lucide et seigneuriale aigrette de vertige

au front invisible

scintille

puis ombrage

une stature mignonne ténébreuse debout

en sa torsion de sirène

le temps

de souffleter

par d'impatientes squames ultimes bifurquées

un roc

faux manoir

⁶²² « Quand les dés lancés affirment une fois le hasard, les dés qui retombent affirment nécessairement le nombre ou le destin qui ramène le coup de dés. » Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, *Op.cit.* p. 32.

tout de suite

éaporé en brumes

qui imposa

une borne à l'infini »⁶²³

Le terme « aigrette », qui apparaît dans le poème, est un opérateur de relation complexe entre deux sphères virtuelles. Il suggère, métaphoriquement, un pluralisme représentationnel et désigne, littéralement, un faisceau de plumes se trouvant sur la tête de certains oiseaux. Signe, par ailleurs, de maturité sexuelle. Il se pourrait donc qu'il y ait un glissement qui s'opère entre la dimension rationnelle et la dimension de l'affect pulsionnel. Le terme opère aussi une synthèse virtuelle dynamique entre plusieurs potentialités : le ciel et la mer, l'oiseau et la sirène, le sujet et le poème. Tous se rejoignent par le biais de cet affect qui remplace la raison virile dans le poème. Un affect dont nous avons dit, précédemment, qu'il se situe vraisemblablement du côté d'une féminité⁶²⁴. Le sujet-poète suggéré auparavant par la « plume solitaire éperdue », « prince amer de l'écueil », ou encore « petite raison virile » est attiré par une créature fictive : la sirène, au point de s'y fondre lui-même. En effet, l'aigrette seigneuriale et la sirène sont les deux faces d'un même mouvement, d'une même fiction poétique, comme la Musique et les lettres. Comme la Musique, l'aigrette « scintille », tandis que la sirène « ombrage » comme les lettres⁶²⁵. La fusion de l'aigrette et de la sirène produit le langage poétique. Le sujet s'y manifeste comme affect passif à travers un comportement sexuel. De l'optimisme idéaliste d'une jeune raison virile, on passe à un état dérisoire, voire catastrophique du naufrage de la rationalité, et son remplacement par l'affect. La transition est claire entre « seigneuriale » - l'adjectif qui renverrait au « prince », c'est-à-dire au jeune poète entièrement convaincu de la portée de son pouvoir rationnel à travers son emploi du langage, et l'aigrette de vertige, qui suggère l'intégration passive dans un mouvement qui est externe et auquel il faut s'adapter. L'aigrette s'associe, semble-t-il à « vertige », et se distingue de « lucide » et « seigneuriale ». Le participe passé « bifurquées » indique les diverses

⁶²³ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*, « Un coup de dés », p. 434-435.

⁶²⁴ Cf. « 1.4.7. Derrida et la poétique mallarméenne ».

⁶²⁵ Cf. « 2.1.1. Surcharge empirique ».

potentialités représentationnelles du langage poétique. Toutes les formes ne sont que des potentialités. Ce sont des formes « bifurquées » de toute destination définitive. Tout ce qui a pu prendre une apparence à forme figée – comme le « roc » - représente, pour Mallarmé, la fausse demeure où le poète reposait ses certitudes en seigneur dominant : « faux manoir ». Toute fixité est dissipée. Une dissipation qui passe par l'accentuation de l'expérience sensible. C'est ainsi que le « SI » est mis en lumière : pour attirer l'attention du lecteur sur la dimension acoustique et empirique. Le poème devient ainsi un champ d'expérience où, à la fois, les sens : la vue à travers la disposition typographique et l'ouïe à travers la répétition de certains sons, et l'imagination : le plan virtuel des représentations intriquées et confuses, sont sollicités.

La figure du jeune poète, celle de l'adolescent – « pubère » - ne peut manquer de suggérer *Igitur*, et la quête idéaliste de l'absolu pendant les jeunes années du poète marquées par une irrémédiable attirance vers le « ciel ». En revanche, le vieillard sait, lui, qu'il n'est que secondaire dans le langage poétique. C'est pourquoi le « coup de dés » évoque aussi, de manière allusive bien sûr – ce n'est pas un récit – cette jeunesse en butte à ses illusions, finissant par feindre dans le silence. Le vieux maître du « coup de dés », en proie à une disparition incessante devant le blanc de la page, est la postérité lucide et résignée du jeune poète optimiste qui écrit *Igitur*. C'est le nouveau sujet passif ou patient. Le silence auquel il se dit contraint est le mutisme de l'homme devant le hasard « invisible ». L'immensité virtuelle de la contingence poétique rend floues et vacillantes les images. Elle fait paraître un gouffre au bord duquel on ne peut s'empêcher d'éprouver un « vertige » que ne pourrait supporter le jeune optimiste empli de certitudes. Les virtualités en mouvement dans ce grand chaos embrouillent le décor et empêche l'actualisation dominante d'une unité sémantique et référentielle.

Les pages suivantes poursuivent l'accumulation d'hypothèses suggestives en faveur d'un antagonisme entre un épisode hypothétique, désigné par un recours au subjonctif, et d'un présent du conditionnel :

«

*C'ETAIT**LE NOMBRE**issu stellaire*

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination éparse d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparu

enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

CE SERAIT

pire

non

davantage ni moins

indifféremment mais autant [...] »⁶²⁶

, et un épisode marqué par le présent et le futur :

«

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime

flétrie

par la neutralité identique du gouffre »⁶²⁷

⁶²⁶ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*, « Un coup de dés », p. 436-437.

Toute la terminologie de la détermination humaine est caractérisée par la marque hypothétique du subjonctif. La mesure numérique, existentielle et téléologique : « le nombre », « existât-il » et « commençât-il et cessât-il ». « Le nombre », en tant que correspondant au lancer de dés qu'effectue le poète, correspond à un passé qui s'avère illusoire, irréel. L'autre épisode est celui du hasard qui est, lui, caractérisé par la terminologie d'un présent réaliste dans le poème. En employant l'imparfait du subjonctif, Mallarmé remet en question la légitimité du lancer de dés en tant qu'exercice voulu et pensé par le poète. Le mouvement du texte est donc tel que nous changeons de mode – d'un imparfait de l'indicatif, on passe à un imparfait du subjonctif, ensuite à un conditionnel du présent. Nous changeons, de même, d'épistémologie. Par la transformation du « réel » traditionnel en « virtuel » dans la nouvelle poétique, Mallarmé suggère la fausse légitimité de cet ancienne « réalité », de la vieille nécessité subjective, et fait remarquer le caractère foncièrement hypothétique du langage poétique, au sens où tout échappe à la cognition. Tout est fiction, « mensonge » en ce sens. Il remet en cause les anciennes certitudes du poète, désignant les anciens repères comme étant des symptômes d'« hallucination » solipsiste et mégalomane. Si l'on voulait admettre que cette nécessité a bien existé, qu'elle a fonctionné selon ses propres caractéristiques, on ne pourrait, toutefois, ne pas l'ignorer à présent. Peu importe ce à quoi cette nécessité intellectuelle a pu prétendre. Elle tombe désormais dans l'oubli. Maintenant, c'est la condition de la contingence qui donne son impulsion autonome à la poésie, d'où l'emploi du mode conditionnel au présent. Le principe change. Le hasard finit par remplacer le poète. C'est lui qui donne l'« issu stellaire », soit l'ensemble des potentialités du texte. Et face à cette nouvelle instance, « la plume » - en tant que symbole de l'intervention rationnelle du poète – échoue. La plume s'écarte pour laisser place à l'aigrette et au hasard en tant que, respectivement, ensemble virtuel et principe immanent du mouvement de poéticité du langage poétique.

La plume solitaire – symbole subjectif, d'où provient la folie mégalomane du poète pubère, comme le dit le poème : « d'où sursaute son délire [...] » jusqu'à butter sur un obstacle indépassable : « une cime » - la crête de l'aigrette, qui s'oppose à la rationalité, comme nous l'avons précisé plus haut. La plume solitaire, individuelle et subjective retourne

⁶²⁷ *Ibid.* p. 437.

à son passé glorieux où elle fabriquait, sans s'en rendre compte, des mythes et légendes. Elle a été réduite au titre de souvenir du passé par la virtualité qu'offre à présent le langage poétique et en face de laquelle le sujet est réduit, comme l'aigrette et la crête le lui montrent, à une passivité sensible et affective. L'aigrette est donc un indice important dans la poétique de Mallarmé. Or, qu'est-ce que l'aigrette qui s'oppose, par sa crête – la « cime », à la raison nécessaire de la plume solitaire, si ce n'est l'évocation de plusieurs potentialités sémantiques indéterminées ? La pluralité virtuelle indéterminée des potentialités remplace donc la pensée subjective déterminante dans le langage poétique. Le poème évoque une « Neutralité identique du gouffre », dans le sens où la multitude de potentialités et d'hypothèses de lecture se neutralisent entre elles, à tel point qu'aucune ne domine l'autre. C'est dans ce gouffre que disparaît le poète. Notons que le hasard précède une nouvelle forme de principale, en quelque sorte, que la première lettre majuscule de « Choit » semble indiquer. En d'autres mots, avec le hasard, on s'oriente dans cette nouvelle direction de la chute du « Poète ». Les pages couplées 14 – 15 et 16 – 17 continuent à intensifier la complexification syntaxique du texte par la juxtaposition des subordonnées les unes aux autres, déjouant ainsi les attentes grammaticales traditionnelles. Tradition qui transparait, à quelques égards, à travers les formes rigides du « roc » et du « manoir », ébranlées pour laisser libre cours aux potentialités infinies qui sont en mouvement sur le mode d'une combinatoire de l'intrication⁶²⁸.

⁶²⁸ L'intrication rend compte du rythme, de l'*Idée*, chez Mallarmé. C'est le mode d'un entremêlement relationnel des potentialités. Les potentialités, ou virtualités, ou possibilités représentationnelles, se manifestent par suggestion plurielle pour empêcher la constitution absolue de quelque objet représentationnel. Le vers mallarméen est un champ d'intrication virtuel où les potentialités suggérées par le langage poétique sont en étroite relation les unes avec les autres. Nous pouvons nous rapporter, sur ce point, à ce que dit Michel Murat au sujet de l'héritage poétique de Banville chez Mallarmé, en contraste avec Hugo :

« L'opération du vers est une sublimation qui affecte les "conditions" et les "matériaux" de la pensée : l'auteur se dessaisit des notions qui préexistent presque toujours à l'élaboration du poème pour les livrer "à la seule dialectique du Vers", qui les nie ou les détruit avant de les ressusciter "au degré glorieux" ; à défaut de quoi nous n'aurions que "les plus beaux discours émanés de quelque bouche". Il en va de même pour les vocables, qui trouvent dans ce scénario initiatique leur "recommencement". La refonte des opérations cognitives (par la suggestion, substituée à la désignation), des concepts et des termes, s'accomplit ainsi dans la forge du vers d'un seul geste – torsion de main, nœud, flèche jetée.

Cette opération suppose que le vers soit réduit à son pur principe. La voix poétique ne procède donc pas du "délire commun aux lyriques" (c'est-à-dire de l'inspiration romantique), mais pas davantage d'une physiologie du souffle, comme le prétendait la science contemporaine : le vers se forme "hors de tout souffle perçu grossier" (dans les notes de *La Musique et les Lettres*, Mallarmé le redira à l'éloge du Parnasse : "Il instaura le vers énoncé seul dans la participation d'un souffle préalable chez le lecteur"). La voix poétique est "la juxtaposition entre eux des mots appareillés d'après une métrique absolue".

De cette idée d'appareillement Mallarmé va tirer une définition structurale. Il redéfinit le vers à partir du principe que la rime exemplifie, et qui est un couplage créant une parité, ou à défaut un rapport intelligible. Le vers en effet ne peut être *nombre* absolu, pour une raison non pas technique mais philosophique : à savoir la

Après l'évocation du gouffre neutre du langage poétique, Mallarmé introduit une autre chute tragique de la pensée, afin de congédier toute forme d'anthropocentrisme⁶²⁹. La « crise » renvoie peut-être à la crise de Tournon. Les suggestions des deux avant-dernières pages tournent autour de la réduction de l'apport humain à un « rien ». « L'événement » n'apporte plus, depuis la crise, d'actualisation d'une unité sémantico-référentielle. Il ne

"spirituelle impossibilité que rien soit exclusivement à tout", en d'autres termes, l'impossibilité qu'un objet ait une existence absolue, hors de la totalité des rapports dont il dépend ; et par voie de conséquence, l'inexistence pour quelque objet que ce soit d'un "suprême moule" qui en permettrait la copie. »

Michel Murat, *Op.cit.* p. 44-45.

C'est de Théodore de Banville que vient l'inspiration d'une poésie impersonnelle. En cela, Mallarmé voit en Banville l'exact contraire de Victor Hugo, qui était le « vers personnifié ». Le vers doit, dans la continuité des travaux du premier, se constituer à travers des rapports virtuels internes du langage. Des rapports qui suggèrent des possibilités, non pas qui orientent de manière décisive vers des unités de représentation déterminée.

⁶²⁹ «

RIEN

de la mémorable crise

ou se fût

l'événement accompli en vue de tout résultat nul

humain

N'AURA EU LIEU

une élévation ordinaire verse l'absence

QUE LE LIEU

inférieur clapotis quelconque comme pour disperser l'acte vide

abruptement qui sinon

par son mensonge

eût fondé

la perte

dans ces parages

du vague

en quoi toute réalité se dissout

»

Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*, p. 438-439.

manifeste pas une vérité transcendante. L'événement est la poésie elle-même, qui n'est plus le lieu d'une parole épiphanique, mais un lieu vidé de toute substance idéale, et ne signifiant plus rien de manière déterminée à l'intellect. La poésie présente le langage poétique lui-même comme être, dont le poète et le lecteur font l'expérience. C'est en cela que ce langage poétique est « événement ». C'est pourquoi la poétique mallarméenne évoque l'« absence » d'une certaine fonction représentationnelle du langage, au profit de son autonomie. Il s'agit, toutefois, d'une absence relative, puisque le sens et la référence ne disparaissent pas complètement. Nous avons déjà précisé ce point. Ils sont virtualisés, suspendus dans un excès de potentialités. La seule présence qui se manifeste est celle, objective et réaliste, de la surcharge matérielle du langage poétique lui-même, où le sens et la référence sont éclatés et rendus inactualisables et indéterminés par le mouvement virtuel des potentialités.

L'événement du langage poétique fait donc constamment retour sur lui-même. Il est, en ce sens, autonome et dynamique de réflexivité inventive. Car c'est la dynamique plurielle des potentialités qui permet à la matière de se virtualiser par réflexivité, et d'ouvrir ainsi un éventail de possibilités. Cette ouverture est précisément ce qui assure la propriété fondamentale de l'art : l'invention d'une multitude de réalités possibles. La nature et les étants, que nous désignons par un certain emploi représentationnel du langage courant – par le sens et la référence, est un « lieu » réel, indépendant, qui « aura eu lieu » sans quelque conditionnement cognitif. Si la nature ne peut plus être désignée par une instrumentalisation représentationnelle de la langue, une disjonction s'opère, qui sépare la nature et la langue d'un côté et la pensée de l'autre. La langue ne désigne plus qu'elle-même en tant qu'objet, de même que la nature devient un lieu indépendant de toute intervention cognitive. La langue poétique de Mallarmé s'appuie par analogie sur ce lieu qu'est la nature en tant qu'il est autonome et indéterminé par la pensée. La « constellation » qu'évoque le poème⁶³⁰ peut faire

⁶³⁰ «

UNE CONSTELLATION

froide d'oubli et de désuétude

pas tant

qu'elle n'énumère

sur quelque surface vacante et supérieure

le heurt successif

sidéralement

penser à une espèce d'immense champ indéterminé, une sorte de combinatoire virtuelle du langage poétique, ensemble de potentialités qui se meuvent sans cesse dans le corps du texte et dans le langage poétique, pour autant que ce soit un ensemble en apparence clos, mais ouvert sur une infinité d'hypothèses de lectures dans l'imagination. Comme aux pages précédentes, les mots écrits en majuscules se répondent entre eux, et constituent, à part entière, une syntaxe indépendante, superposée à la syntaxe d'ensemble des pages jumelées : « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU » et « EXCEPTE PEUT-ÊTRE UNE CONSTELLATION ». La formule des deux dernières pages répond à celle des deux avant-dernières. Rien n'aura eu lieu que le lieu de la contingence matérielle, mais aussi le langage poétique en tant qu'événement autonome. Une autonomie qui suggère à l'imagination, sur un plan virtuel, une « constellation », ou une combinatoire d'hypothèses de lectures toutes égales entre elles. Une autonomie qui s'affiche à travers la contamination de cette organisation syntaxique par une parataxe asyndétique dominante⁶³¹.

Le poème montre son caractère complexe et irréductible à travers la difficulté de sa lecture, entre les propositions superposées les unes aux autres et les principales se mêlant et se confondant avec les subordonnées. Il se termine sur la formule : « Toute Pensée émet un Coup de Dés ». La première lettre est une majuscule, de même que celle de « pensée », de « coup » et de « dés ». S'il y a une mise en exergue dans cette phrase finale, elle est très déroutante, puisqu'elle suggère que toute pensée, en poésie, se frotte au hasard avant de perdre

d'un compte total en formation

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

avant de s'arrêter

à quelque point dernier qui le sacre

Toute Pensée émet un Coup de Dés »

Ibid., p. 441.

⁶³¹ Cf. p. 287.

définitivement la partie. L'exercice du poète aura servi à donner un support à l'ampleur de l'expressivité du langage poétique. Le poète et le lecteur servent d'appui au texte dans l'enrichissement et le maintien du mouvement de poéticité par un renouvellement des potentialités. Si ce renouvellement n'a pas lieu, le langage poétique se transforme en un discours explicite. L'intervention du poète et du lecteur est limitée à ce rôle de support par le langage poétique et son principe productif : le hasard. C'est pourquoi le coup de dés qu'émet chaque pensée ne réussit jamais à abolir le hasard. Cette formule finale prend la tournure d'une réflexion générale, pour répondre au « doute » et à la « méditation » cartésiens. La « Pensée » désigne généralement, chez Mallarmé, la tendance cognitive à déterminer une unité idéale de sens et de référence à travers le langage, c'est-à-dire tout ce qui s'apparente à l'usage de l'intellect dans la pensée platonicienne, dans le rationalisme cartésien ou dans l'idéalisme romantique. C'est justement cette intellection-là qui se trouve renversée et tenue en échec par le hasard dans le langage poétique. Le poète est envisagé indépendamment de sa faculté intellectuelle. Il apporte une contribution de nature strictement sensorielle, affective et imaginative, comme nous l'avons mentionné, dans la dynamisation du poème en tant que fiction virtuelle. Il y a, en effet, une distinction importante, chez Mallarmé, entre matérialité et affect d'une part, et raison de l'autre. La production poétique s'appuie sur le sensible, l'affect et l'imagination du sujet pour donner lieu à la fiction, à l'illusion.

La pensée et la connaissance ayant été expulsées de cette production, l'imagination apparaît comme le seul lien possible entre l'expérience matérielle du langage poétique chez un sujet et la suggestion des potentialités sémantiques et référentielles par la dynamique du mouvement de poéticité. Elle semble servir de réceptacle et de projecteur des potentialités. Le terme de « divagations », par exemple, qui évoque un état psychopathologique, nous fait penser à une défaillance et à une destitution de la raison dans la production poétique. Ce, au profit d'une autre faculté plus propre à la production poétique, bien que plus proche de la démence. Cette faculté ne peut être que l'imagination, compte tenu du renversement de la fiction cartésienne que Mallarmé opère. La fiction n'est plus la construction d'une rationalité, comme chez Descartes, mais plutôt la projection réflexive d'éléments irrationnels, comme la sensibilité affective et les sensations. Cette projection, qui montre une passivité affective et sensible du sujet, se fait par l'imagination⁶³². Non pas une imagination contrôlée et maîtrisée

⁶³² L'imagination est, chez Descartes, une faculté qui s'oppose à la raison, de par son aptitude à confondre les sensations, et à ne pas pouvoir discerner entre le vrai et le faux. L'imagination serait proche des sens et, de ce fait, de l'erreur. Elle est réhabilitée dans l'empirisme de Hume, au sein même de l'entendement et de la faculté

par la raison, mais une imagination qui sert de médium réflexif au langage poétique qui se donne par expérience matérielle au sujet, et qui suggère des potentialités par le mouvement de poéticité. Le langage poétique est immanent chez Mallarmé. Il contient son principe ontologique en lui-même, et se manifeste sur un mode empirico-virtuel à un sujet passif qui joue le rôle d'un réceptacle.

Mallarmé se réclame très souvent d'Edgar Allan Poe. Tout comme ce dernier, il essaye que montrer que l'accent, en poésie, est mis sur l'effet produit sur le lecteur plutôt que sur la désignation ou la signification explicite des choses. Ce faisant, la poésie entraîne une disposition sensible, chez le sujet, qui soit comme une décharge densifiée de signaux matériels, notamment sonores et visuels. A la suite de cette première opération matérielle, le langage prend son autonomie en se détachant de toute emprise intellectuelle pour déclencher un mouvement de suggestion d'une pluralité de potentialités virtuelles dans l'imagination du sujet. Il y a ainsi, dans le langage poétique de Mallarmé, une intrication relationnelle complexe entre la matérialité des mots et leurs potentialités virtuelles. Une intrication rassemblée sous la notion de *Symphonie*. La symphonie est l'harmonie qui existe entre l'aspect matériel des mots et leurs potentialités, une harmonie qui apparaît dans le langage poétique lui-même. La symphonie est l'expression générale de l'*Idee* mallarméenne en tant que rapport intégral entre les différences matérielles et virtuelles au sein du langage poétique⁶³³. C'est la virtualité autonome et harmonieuse qui échappe à toute réduction représentationnelle. C'est en cela que nous parlons d'immanence au sujet du caractère de l'*Idee* mallarméenne, en tant qu'elle est propre au langage poétique et à son mouvement de poéticité. Les écrits critiques de Mallarmé, que nous pouvons trouver dans le recueil intitulé *Divagations*, paru en 1897 pour la première fois, nous orientent vers cette thèse.

morale de l'homme. Comme nous l'avons mentionné plus haut, c'est cet emploi empirique de l'imagination que nous adoptons chez Mallarmé, avec quelques légères différences quant à sa fonction.

⁶³³ Mallarmé évoque l'autonomie du langage à François Coppée dans l'unique lettre qu'il lui adresse en 1866, alors qu'il vient de quitter Tournon pour Besançon. Il s'établit, par ailleurs, une équivalence entre « écriture » et « poème ». La *littérature* tout entière, comme émancipation de l'écriture, devient vers.

« [...] les mots – qui déjà sont assez eux pour ne plus recevoir d'impression du dehors – se reflètent les uns sur les autres jusqu'à paraître ne plus avoir leur couleur propre mais n'être que les transitions d'une gamme ». Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, *Op.cit.* p. 329 – 330.

Le vers devient « mot total » [Michel Murat, *Op.cit.* p. 40], et cette totalité s'aide de la notion d'ensemble symphonique en musique pour opérer le lien entre Musique et Lettres.

2.3.3. « Crise de vers »

Crise de vers est un de ces écrits. C'est un article figurant dans *Divagations* et dans lequel Mallarmé évoque une révolution qui se produit lentement. Révolution non seulement littéraire, mais aussi sociale. Les deux crises sont profondément liées pour le poète. Il n'y a de crise littéraire et esthétique qu'en étroite relation avec les mutations sociales. Cela montre l'étroite relation qu'entretiennent entre eux la réalité sociohistorique et l'art chez Mallarmé. C'est pourquoi la dimension réaliste du langage poétique, ainsi que le réel pris comme référent dans certains écrits, sont fondamentaux dans l'écriture de Mallarmé. Des anciens rituels qui prenaient la forme du sacré dans le domaine de la littérature et de l'art, on passe à un utilitarisme pragmatique généralisé qui trouve son expressivité dans une forme répandue de l'écriture journalistique visant à informer. L'écriture est utilisée à des fins publiques : l'information a pour finalité de transmettre un message explicite, ce qui fait du message en question le principe final et directeur de l'écriture. Face à ce « bouleversement », comme Mallarmé le dit lui-même, il s'agit, non pas de « résister », comme le prétend Pierre Zima, mais de se retirer et de composer « inutilement » avec ces changements. Pour pratiquer « le jeu insensé d'écrire ». Il est question, par conséquent, de prendre pour point de départ cette « désacralisation » de la parole poétique, et simultanément de s'écarter de la forme de « l'universel reportage », pour bâtir une nouvelle possibilité de langage à travers une écriture qui n'aurait plus aucun principe externe : un jeu combinatoire qui s'auto-constituerait, indépendamment de la pensée ou de quelque forme transcendante. La dimension impie de cette désacralisation est importante. Il n'y a, pour le vérifier, qu'à lire, dans *Crise de vers*, ce que Mallarmé écrit au sujet de l'illustre romantique Victor Hugo :

« Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter. 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, discours ou narre, presque le droit à s'énoncer. Monument en désert, avec le silence loin ; dans une crypte, la divinité ainsi d'une majestueuse idée inconsciente, à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature ; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style. 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. Toute la langue, ajustée à la métrique, y recouvrant ses coupes vitales,

s'évade, selon une libre disjonction aux mille éléments simples ; et, je l'indiquerai, pas sans similitude avec la multiplicité des cris d'une orchestration, qui reste verbale. »⁶³⁴

Cette ancienne sacralité qui prédominait dans le romantisme français, avec Hugo, qui s'établissait sur un rapport d' « identification » à l'égard de la figure du poète agent et artisan, en unissant le poète à sa parole, et qui, de facto, entraînait par effet de réciprocité une personnification de cette parole, cette sacralité-là s'évapore avec Mallarmé. C'est cela dont rend compte *Crise de vers*. Nous avons changé de direction poétique. La connexion mystique entre le génie-poète et son artefact : la poésie faite œuvre par le Poète, est défaite dans le renversement qu'opère Mallarmé. C'est cela, la *Crise* qui s'abat sur la poésie. Il est question d'entrevoir, dès lors, le *vers* sans le poète, et, par extension, le langage sans la pensée, c'est-à-dire sans la relation de signification dont il était investi par le poète auparavant.

Cette crise, Mallarmé la qualifie d' « exquise »⁶³⁵. Il faut garder à l'esprit que le texte *Crise de vers* apparaît en 1894, quatre ans avant la mort de Mallarmé. C'est un texte qui montre une maturité et une orientation poétique définitives. Au Verbe transcendant du romantisme, Mallarmé substitue une perception ludique et accidentelle de la poésie : le poème est composé par recours à une fiction. Une fiction indépendante de l'esprit, puisqu'elle apparaît dans le mouvement autonome du langage poétique. Le poète, quant à lui, ne fait que contribuer comme support au déploiement dynamique du langage poétique. La mise en mouvement de la poéticité, et la suggestion virtuelle ou fictive se font ensuite de manière autonome. La jonction de la Musique et de la poésie s'inscrit dans cette perspective : une indépendance du langage à l'égard du sens et de la signification. La Musique, dit-il est « la poésie sans les mots ! »⁶³⁶ Est-ce à dire, par là, que la poésie, est la Musique avec les mots ? Il ne s'agit, bien sûr, pas de la Musique comme simple production sonore ici, mais de la

⁶³⁴ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un Coup de dés*, *Op.cit.* p. 240.

⁶³⁵ « La littérature ici subit une exquise crise, fondamentale.

Qui accorde à cette fonction une place ou la première, reconnaît, là, le fait d'actualité : on assiste, comme finale d'un siècle, pas ainsi que ce fut dans le dernier, à des bouleversements ; mais hors de la place publique, à une inquiétude du voile dans le temple avec des plis significatifs et un peu sa déchirure ». Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 240.

Le « temple » introduit une notion de sacralité, mais une sacralité autre que celle de nature théologique. Les « plis significatifs » et la « déchirure » suggèrent une rupture d'avec l'ancienne religion romantique et évoquent les marques d'une nouvelle extension, d'une nouvelle ouverture du langage poétique.

⁶³⁶ *Ibid.* « Offices », « Plaisir sacré », p. 283.

Musique comme modèle empirico-virtuel. C'est en étant Musique que la poésie parvient à dégager l'Idée comme rapport ou rythme qui opère une intégration des différences matérielles et virtuelles dans le langage poétique. La dimension religieuse de la poésie change de direction, par le moyen de la Musique. Il devient iconoclaste, et surtout dégagé de toute gravité, qui est toujours le fait d'un principe externe. Le vers mallarméen rompt avec le vers hugolien dans la mesure où il n'incarne plus la personnification de l'esprit et ne symbolise plus l'humanité. A l'égard de la subjectivité et de l'homme en général, le vers mallarméen ne désigne plus aucune direction, il est pure errance, jeu. Le sens qui est présent dans le langage poétique mallarméen n'est pas introduit du dehors – c'est en cela que ce langage évoque la virginité, comme nous l'avons mentionné plus haut. Le sens du langage poétique mallarméen est généré par suggestion virtuelle interne, et il est indéterminé, puisque détaché de tout système d'identification par la pensée.

Le lien qu'établit Mallarmé entre la crise poétique qui entraîne une nouvelle direction poétique, une nouvelle conception du langage et un nouvel emploi d'anciens concepts, comme l'*Idée* par exemple, et la crise sociale qui sourd du plus profond de la portion historique dans laquelle il vit, est de l'ordre d'une corrélation, selon le poète. Il faudrait, d'ailleurs, souligner un autre changement de perspective. Tandis que le paradigme romantique imposait dans la conception des choses la primauté de la parole du poète : à l'époque de Victor Hugo, par exemple, c'est le poète qui avait la responsabilité sociale, politique et philosophique d'exhorter, de persuader et d'éduquer la foule par ses écrits, chez Mallarmé le poète a perdu cette fonction. La poésie est désormais accident : elle arrive par et grâce au hasard. Ce n'est pas parce qu'elle n'est plus perçue comme importante, mais parce qu'elle est disjointe de l'activité humaine en général – l'activité rationnelle de la pensée et l'activité pratique dans l'espace social et politique, qu'elle se range maintenant du côté de l'indétermination du hasard. Mallarmé évoque une perte de stabilité dans le domaine de l'art, corrélatrice d'une perte de stabilité sociale⁶³⁷.

⁶³⁷ « -Nous assistons, en ce moment [...] à un spectacle vraiment extraordinaire, unique, dans tout l'histoire de la poésie : chaque poète allant, dans son coin, jouer sur une flûte, bien à lui, les airs qu'il lui plaît ; pour la première fois, depuis le commencement, les poètes ne chantent plus au lutrin. Jusqu'ici, n'est-ce pas, il fallait, pour s'accompagner, les grandes orgues du mètre officiel. Eh bien ! On en a trop joué, et on s'en est lassé. En mourant, le grand Hugo, j'en suis bien sûr, était persuadé qu'il avait enterré toute poésie pour un siècle ; et, pourtant, Paul Verlaine avait déjà écrit *Sagesse* ; on peut pardonner cette illusion à celui qui a tant accompli de miracles, mais il comptait sans l'éternel instinct, la perpétuelle et inéluctable poussée lyrique. Surtout manqua cette notion indubitable : que dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d'art stable, d'art

Mais les deux domaines sont dissociés. La réponse de Mallarmé à Jules Huret, par exemple, ne laisse entendre aucune solidarité de la poésie et de la *praxis* dans l'espace public⁶³⁸, contrairement à ce qu'avance Pierre Zima, ainsi que nous l'avons vu plus haut. Il y a disjonction entre le domaine pratique et la poésie. La poésie, avec Mallarmé, devient écart du collectif, écart de la norme et discrétion. Elle se dissocie de toute action humaine, agissant elle-même sur un sujet. Elle devient défi ludique et technique, mais plus encore elle prend un caractère relatif de fiction. Indéterminable par la pensée, elle dépasse l'ambition de toute subjectivité cognitivement active. Ce n'est plus un objet dérivé de l'intellect, mais un objet externe au sujet, et qui agit sur lui. Le poème se sert du poète comme d'un support ou d'un réceptacle passif pour mettre en marche le mouvement de poéticité du langage poétique. C'est pourquoi nous disons que le langage poétique est désormais le lieu du hasard, car il est indéterminé et irréductible par la pensée. Pour le lecteur aussi, l'expérience matérielle du langage poétique est frappante. C'est par ce moyen que le poème se donne en premier lieu au lecteur. Mais il se donne sans se dévoiler. Il affecte le sujet lecteur par une surcharge matérielle, et suggère ensuite plusieurs irréductibles potentialités sémantiques à l'imagination. Telle est l'essence même du langage poétique chez Mallarmé. Il s'oppose ainsi, de par son caractère dynamique, à tout discours explicite dont le caractère se réduit à une fixité et à une détermination sémantique et représentationnelle, où le sens a été réduit à une unité atomique simple. Le langage poétique s'annule devant toute réduction sémantique. Il ne se manifeste que dans la dynamique indéterminée d'un imprévu⁶³⁹, au sens d'une imprévisibilité

définitif. De cette organisation sociale inachevée, qui explique en même temps l'inquiétude des esprits, naît l'inexpliqué besoin d'individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct.

Plus immédiatement, ce qui explique les récentes innovations, c'est qu'on a compris que l'ancienne forme du vers étant non pas la forme absolue, unique et immuable, mais un moyen de faire à coup sûr de bons vers. On dit aux enfants : "Ne volez pas, vous serez honnêtes !" C'est vrai, mais ce n'est pas tout ; en dehors des préceptes consacrés, est-il possible de faire de la poésie ? On a pensé que oui et je crois qu'on a eu raison ». Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un Coup de dés*, *Op.cit. Réponses à des enquêtes – enquête de Jules Huret* – p. 388 – 389.

⁶³⁸ « L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui. Tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à sa conception et à son travail secret. » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un Coup de dés*, *Op.cit.* p. 393.

⁶³⁹ « [...] les essais des derniers venus [en poésie] ne tendent pas à supprimer le grand vers ; ils tendent à mettre plus d'air dans le poème, à créer une sorte de fluidité, de mobilité entre les vers de grand jet, qui leur manquaient un peu jusqu'ici [...] : c'est ainsi que l'alexandrin, que personne n'a inventé et qui a jailli tout seul de l'instrument de la langue, au lieu de demeurer maniaque et sédentaire comme à présent, sera désormais plus libre, plus imprévu, plus aéré [...] » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un Coup de dés*, *Op.cit.* p. 390.

intellective, ce qui échappe à l'« intelligibilité » que Mallarmé commente dans l'article *Le Mystère dans les Lettres*, en 1896.

2.3.4. « Le Mystère dans les Lettres »

L'article évoque précisément le rapport entre le langage poétique et « l'intelligibilité ». Le mystère correspond à une qualité, une caractéristique ou une propriété de la langue qui échappe à l'appropriation intellectuelle. Il suggère cette dimension indéterminée de la « virtualité »⁶⁴⁰ du langage poétique ; la métaphore restée en suspens, qui n'opère aucune détermination représentationnelle ; c'est l'état d'un désordre pour la pensée – car il se joue du *sens* jusqu'à l'écartier. Le livre, comme le dit Mallarmé lui-même, est un « instrument spirituel »⁶⁴¹, non parce qu'il donne l'occasion à l'esprit de réduire le contenu poétique en une unité atomique simple, mais plutôt parce qu'il suggère une telle multitude de possibilités que l'esprit est dérouté face à une pléthore de potentialités. C'est comme s'il était inlassablement confronté à un complexe relationnel irréductible. La virtualité poétique est un chaos dense qui dépasse toute pensée et toute conscience individuelles – tout « signataire » - et empêche la constitution de quelque unité sémantique totale et définitive. Le langage de la poésie nécessite ce désordre pour offrir de nouvelles possibilités à travers sa fiction. Il ne tolère aucun enfermement en un lieu dont les paramètres sont déterminés et délimités par une pensée. Pour qu'il y ait seulement potentialité ou virtualité, il importe de susciter cette « nuit » obscure du mystère – inconnu de l'intellect. Ce désordre confère un rôle important au devenir, au hasard, à l'écart de toute réduction cognitive. En effet, le hasard représente l'indétermination idéale. Quant au livre, le hasard y est intégré à tel point qu'il en fait partie. Il fait corps avec l'œuvre,

⁶⁴⁰ « Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif [...] le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité. » *Ibid.* « Crise de vers », p. 259.

Jusqu'à ce que ce Poète disparaisse pour céder la place au langage poétique autonome.

⁶⁴¹ « [...] admis le volume ne comporter aucun signataire, quel est-il : l'hymne, harmonie et joie, comme pur ensemble groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout. » *Ibid.* « Le livre, instrument spirituel », p. 274-275.

pour rompre avec l'intellect réducteur du penseur et de l'auteur. Ainsi, le hasard ne s'oppose pas à l'œuvre autonome ou au langage poétique, mais à l'auteur et à l'intellection. Le hasard est intégré au corps du texte, pour autant que celui-ci soit autonome et affranchie de toute emprise discursive d'un auteur, d'une pensée et d'une parole.

Il y a une figure qui rend parfaitement compte du caractère fuyant du langage chez Mallarmé. C'est « la danseuse ». Figure qui suggère le mouvement virtuelle par excellence. Elle opère tout un ensemble de suggestions, c'est-à-dire des potentialités intriquées et irréductibles à aucune unité. L'image de la danseuse ne peut pas être réduite à un seul geste. Elle comprend un complexe de gestes en relation les uns avec les autres tout en étant chacun singulier. Cette image suggère l'impossibilité de fixer un point. La danseuse est, en tant qu'image, une mise en scène. Quel est son objet ? Nous l'avons dit, un complexe relationnel de potentialités. Plus encore, à travers la mise en mouvement de ce complexe, la danseuse joue le rôle d'une métamorphose continue, d'un processus perpétuel de transformation, de changement et d'évocation fluctuante. La danseuse est, pour ainsi dire, la métaphore du mouvement unissant sur un même plan différentes matières sensibles pour en tirer différentes images⁶⁴² et les faire coexister les unes avec les autres. Le langage poétique, de même, n'est pas un ensemble de mots arrêtés de manière définitive sur des choses, mais un mouvement de transpositions. Transpositions de diverses suggestions, de telle sorte que la dimension sémantique du langage s'en trouve saturée – il n'est plus possible d'attacher un mot à un sens unique. Cet état peut faire penser à une polysémie, mais en vérité implique bien plus : il dénote, à travers la saturation sémantique, l'impossibilité de fixer le sens, parce qu'un brouillage intervient par un entremêlement de diverses potentialités suggérant simultanément une pluralité de sens possibles, soit d'innombrables potentialités indéterminées. Le langage mallarméen entraîne donc une dissipation de la relation signifiant-signifié par laquelle la pensée identifie les choses à travers le langage. Le langage poétique n'est pas clos, mais

⁶⁴² « Que la dentelle enfin, au lieu de réunir une terre et un ciel, marie un air et une eau, et son nuage, devenu maritime, se nommera *écume*... Mallarmé, on le sait, adora ce “rien, cette écume”, qui dégage aux surfaces du plein sa petite effervescence. Ce qui lui rend, bien sûr, l'écume fascinante, c'est sa mobilité, son évanescence ; l'écume est sœur du papillon, cousine de l'oiseau et elle s'apparente aussi – dans le *Coup de dés* par exemple – à une plume blanche et libérée de tout support, ou encore à un blanc cheveu qui traîne. Après avoir fleuri sur une épaisseur glauque, elle se résorbe lentement en elle-même, “s'effeuille”. Aussi mystérieuse par son apparition – trace d'un naufrage, d'un plongeon féminin ? – que par sa disparition, elle manifeste une sorte de vitalité étrangement inconsistante : car elle jaillit sans nul doute d'une profondeur d'être : “mouvante écume suprême”, elle couronne un élan venu de loin. Mais cet élan, à peine est-il arrivé jusqu'à elle, qu'il s'y éparpille, y meurt, s'y fond doucement en atmosphère. Figure type de la volatilisation, la danseuse recueille ainsi en elle tout le charme écumeux [...] » Jean-Pierre Richard, *Op.cit.* p. 390.

ouvert, ainsi que nous le suggèrent les diverses figures poétiques mouvantes : la dentelle, la chevelure, l'éventail, la sirène. Figures qui sont entre matérialité et virtualité, entre une présence matérielle pleine, et une ouverture potentielle et suggestive sur d'autres formes. D'où le recours aux « métamorphoses »⁶⁴³.

On retrouve encore, dans « Le Mystère dans les lettres », la distinction poétique que Mallarmé opère entre la poésie et l'universel reportage. Distinction à partir de laquelle nous pouvons comprendre l'idée de mouvement de poéticité propre au langage poétique et l'idée de fixité sémantique et représentationnelle propre à l'universel reportage. On ne peut pas voir pour autant, chez le poète, une sorte d'élitisme aristocratique. *La foule*, chez Mallarmé, a une double fonction en littérature. Elle est à la fois le public de potentiels lecteurs, à qui le langage poétique se donne, et un objet qui se trouve souvent à l'intérieur des textes en tant que référent potentiel. Un référent toutefois saturé et transformé dans le langage poétique. Il existe, en effet, comme une dialectique dans l'écriture mallarméenne entre *référence objective* et *fiction poétique*. Dialectique qui opère de manière incessante et indéterminée dans le processus d'intégration virtuelle de la référence réaliste. Certains écrits, comme *Les loisirs de la poste*, l'attestent. La matière du réel quotidien est intégrée au mouvement fictionnel des potentialités. C'est dire que la poétique mallarméenne ne se débarrasse pas du quotidien en tant que référence. Elle s'en empare et l'incorpore en elle.

La distinction centrale chez Mallarmé ne se trouve donc pas entre la présence de référents objectifs et l'abstraction de la virtualité poétique. « La foule » ne désigne pas la population ou le *vulgaire* en tant que masse d'individus pauvres et ignares incapables de poésie, mais plutôt une certaine attitude vis-à-vis de la langue, et une tendance à la consommation massive. Mallarmé, employant l'image d'une vieille pièce de monnaie, désigne celle-ci comme « le chiffre brutal universel »⁶⁴⁴, craignant que cette tendance au chiffre s'empare de la littérature. Ce qui est retenu comme objet de choix dans une telle attitude, ce n'est pas une littérature autonome qui fasse acte d'une réelle invention ou réinvention par transformations et transpositions dans la langue, mais une instrumentalisation représentationnelle de la langue, qui offre une « intelligibilité » commune. L'important, c'est de transmettre une information claire et compréhensible. C'est cette tendance à faire fléchir la

⁶⁴³ *Ibid.* p. 389.

⁶⁴⁴ Stéphane Mallarmé, « La Cour – Grand faits divers » dans *Igitur Divagations Un coup de dés, Op.cit.*, p. 333.

langue du côté d'une intelligibilité commune qui est décrite comme consommation gloutonne⁶⁴⁵. Cette critique implique la distinction mallarméenne qui sépare la *poésie* de l'*universel reportage*. La poésie, pour Mallarmé, correspond à la recherche d'un mouvement virtuel continu dans le texte ; un processus poétique d'invention par suggestion de potentialités à partir d'une réévaluation et une sorte de brouillage du sens explicite des mots par diverses techniques poétiques résultant en la suspension de toute détermination sémantique : le mouvement de poéticité.

L'universel reportage est une modalité linguistique particulière, qui implique soit l'absence, soit la mise en arrêt du mouvement de poéticité. Car la poéticité est essentiellement dynamique. Elle ne s'arrête jamais. Si on tend à l'arrêter par une détermination sémantique ou herméneutique, le langage perd de sa poéticité. La consommation de masse fait pencher le langage vers l'universel reportage plutôt que du côté de la poésie, parce qu'elle recherche à tout prix la réduction du langage à une unité sémantique intelligible. La tendance à la consommation apparaît dans les années 1840, avec la publication de journaux à grande échelle, et Mallarmé se trouve confronté à ce phénomène. Phénomène qui encourage l'écriture journalistique favorisant une transmission explicite de l'information par le langage. Le poète est ainsi plongé dans une désillusion profonde et un sentiment d'impuissance face à l'asservissement utilitariste du langage, et face à l'exclusion sociale du poète par la foule. On peut pourtant faire du journalisme sans faire de l'universel reportage. Le tout est dans la manière d'écrire. Que dit-on et jusqu'à quel point le dit-on ? Il y a deux sortes de journalisme selon Mallarmé. Un journalisme explicitant : l'universel reportage, qui consiste à donner une information de manière claire et évidente, pour révéler son objet, et l'autre, poétique, qui consiste à suggérer de manière évasive plusieurs potentialités sémantiques et référentielles, et ainsi à suspendre toute détermination. Alors, pourquoi persiste-t-on à faire de l'universel reportage, et pourquoi cette forme-là de l'écriture est-elle la plus demandée par la société ?

« Résistant », comme le pense Zima, à l'universel reportage en le mettant en cause, Mallarmé ne se sentait pas moins profondément déchu et expulsé de l'œuvre⁶⁴⁶. Peut-être

⁶⁴⁵ « Le Mystère dans les lettres » dans *Ibid.* p. 282.

⁶⁴⁶ La dimension économique et sociale fait ainsi également écho, dans l'œuvre de Mallarmé, au procédé de l'évacuation de la subjectivité. Et le fait que Mallarmé ait le sentiment de ne plus pouvoir vivre de sa poésie, réduit à enseigner dans le secondaire pour subvenir aux besoins de sa famille, est peut-être ce qui le pousse à aborder l'écriture de manière simultanément ludique et dramatique. D'où la notion du « coup de dés », et la réduction de l'intervention du poète à une insignifiance symbolique telle qu'il en est appelé à disparaître.

parce qu'il avait le sentiment que l'œuvre poétique autonome n'était désormais plus qu'un leurre devant la prédominance de cet autre usage informationnel de la langue. Un sentiment qui trouve confirmation désolante dans le constat que l'œuvre poétique n'intéresse plus. C'est pour cette raison que Mallarmé ne peut pas vivre de son art : parce que l'universel reportage intéresse plus que la poésie. L'inaccessibilité du *Livre* n'est pas seulement une contestation de la clôture de la langue et de l'écriture sur un sens unique. Elle précise aussi que les lois matérielles de la société ne permettent pas la réalisation d'un tel *Livre*. C'est cette double perspective – à la fois théorique et réaliste, dont la corrélation se résorbe dans la dualité de la crise poétique et sociale, qui constitue le point de départ de l'autonomie impersonnelle de la poésie mallarméenne. L'évacuation de la parole, la disparition du poète en tant qu'agent dans le langage, l'absence de détermination d'une unicité sémantique, l'autonomie du langage poétique, sont des conséquences logiques de ce point de départ empirico-théorique. La libération du langage de l'emprise de la parole⁶⁴⁷ est en cela significative qu'elle marque une distinction entre deux modalités du langage. La *parole* trouve son expressivité dans le discours. Elle évoque la modalité d'un parler articulé par la pensée, et ayant pour finalité l'expression et l'établissement d'un sens et d'une représentation uniques. Si, à travers la figure de l'auteur, une subjectivité cognitive est faite agent d'une telle parole, elle doit toutefois faire place à l'autonomie exclusive de l'œuvre en tant qu'objet poétique à part entière, même si la réalisation de cet objet est projectivement illusoire et irréalisable, parce que l'œuvre poétique ne jouit pas de la même popularité que l'universel reportage, et qu'elle est clairement dissociée de l'action préméditée, calculée et raisonnée d'un sujet agent. La radicalité du langage et de l'œuvre poétiques semble ainsi absolue, mais elle est relative à la considération du sujet pensant. C'est parce que l'universel reportage est populaire et massivement répandu que le sujet cognitif y trouve une place privilégiée, et inversement, parce que la poésie est ignorée qu'un tel sujet n'y trouve plus sa place. Autant dire que la subjectivité cognitive est déterminée par la tendance démocratique massive et qu'elle n'est qu'un outil de détermination représentationnelle dans le rapport politique à la langue. Devant cette prise de conscience impuissante, Mallarmé continue à écrire de la fiction poétique.

Une écriture qui se construit dans un déploiement silencieux, sans détermination discursive. Rien qui permette une réduction sémantique et représentationnelle. Une « inanité

⁶⁴⁷ « L'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus : tous deux, Musique et lui, intimant une préalable disjonction, celle de la parole [...] » Stéphane Mallarmé, « Le Mystère dans les lettres » dans *Igitur Divagations Un coup de dés, Op.cit.*, p. 285.

sonore », comme le dit encore le poète. Une émission phonique qui ne fait pas sens. La voix humaine, chez Mallarmé, précisément celle du poète dans l'œuvre, renvoie sûrement à une nullité neutre, où ce qui est suggéré est un complexe indéterminable et inextricable, ce qui annule toute tentative de dire en visant un signifié⁶⁴⁸. Annulation par suspension toutefois, non par négation radicale. La détermination sémantique est suspendue dans une multitude virtuelle. Il y a une saturation virtuelle – par la suggestion d'une multitude équivalente de diverses potentialités sémantiques, qui intervient pour séparer le mot de tout signifié déterminé. L'*Idee* est en même temps réinventée. Elle ne représente plus un critère transcendant de l'être, mais évoque un tout virtuel indéterminé et immanent à la matière autonome du langage⁶⁴⁹.

2.3.5. Le langage

Dans de nombreuses notes critiques, Mallarmé fait du langage non seulement un moyen d'inventer une fiction, mais plus encore une instance déterminante de cette fiction poétique. Le langage poétique introduit une nouvelle ontologie dans la relation complexe du mouvement de poéticité qu'il détermine en agissant sur un sujet patient – poète et lecteur. Cette nouvelle ontologie est à la fois empirique dans l'expérience poétique que le langage fait subir au sujet patient, et virtuelle dans les modalités fictionnelles de l'action du langage sur l'imagination du sujet. Action qui donne lieu au mouvement de poéticité, constitué par l'action du langage poétique sur le sujet patient, à la fois par le biais matériel de l'expérience poétique, et par la suggestion des potentialités qui ne sont jamais actualisées. Le mouvement de poéticité ne peut ainsi plus rendre compte d'une pensée, car il ne relève plus d'aucune

⁶⁴⁸ « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autres que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » « Crise de vers », *Ibid.* p. 259.

⁶⁴⁹ « - Les mots, d'eux-mêmes, s'exaltent à mainte facette reconnue la plus rare ou valant pour l'esprit, centre de suspens vibratoire ; qui les perçoit indépendamment de la suite ordinaire, projetés, en parois de grotte, tant que dure leur mobilité ou principe, étant ce qui ne se dit pas du discours : prompts tous, avant extinction, à une réciprocité de feux distante ou présentée de biais comme contingence. » « Le Mystère dans les lettres », *Ibid.* p. 286 – 287.

maîtrise rationnelle ou cognitive. Il relève entièrement de l'action que le langage poétique exerce sur le sujet. C'est pourquoi la pensée ne peut plus opérer aucune réduction idéelle.

Le mouvement rend compte d'un esprit déterminé dans et par la relation complexe qui apparaît entre le langage poétique et le sujet empirique. Cet esprit est dissout dans le plan virtuel. Il s'éloigne ainsi de la détermination par la raison, et ne peut plus prétendre à une vérité objective. L'esprit déterminé par le langage poétique ne peut plus prétendre dire l'être tel qu'il est. Le langage mallarméen devient très vite, non pas la négation de l'être lui-même, mais la négation d'un rapport rationnel et représentationnel entre l'être et la pensée via le langage. C'est ce rapport discursif qui est nié. Nous retrouvons chez Mallarmé quelque chose qui s'apparente plus à l'être tel qu'il apparaît chez Nietzsche : c'est-à-dire devenir, accident, hasard, indétermination. Or, le mouvement de poéticité comprend les mêmes caractéristiques. L'être est ainsi intégré dans le mouvement de poéticité, il est ce mouvement. L'être est cette relation complexe, ce fouillis de potentialités indéterminables qui échappent à toute réduction discursive. Cela explique pourquoi Mallarmé refuse souvent l'emploi du substantif – c'est un opérateur de détermination sémantique : le nom en tant que substantif vise une unicité sémantique définie. C'est pourquoi « une fleur » en vient à s'absenter du complexe poétique qui suggère par symbole tout en cachant⁶⁵⁰.

La jouissance poétique, qu'il faut savoir préserver selon Mallarmé, est contenue dans la suggestion plurielle du mouvement de poéticité, c'est-à-dire de ce que nous avons appelé le complexe poétique. Cette suggestion procède à la participation de l'imagination par une saturation sémantico-référentielle qui empêche la constitution de quelque unité de sens que ce soit. Dans le mouvement de poéticité, la fiction suggestive et allusive s'appuie sur la déterminabilité de l'esprit humain par l'imagination. Dans le désordre⁶⁵¹ du mouvement de poéticité, toutes les potentialités sont égales. Aucune hiérarchie n'intervient, ce qui rend l'actualisation d'un unique sens impossible. Ce désordre désigne l'impossibilité de procéder à la détermination d'un sens unique parmi les virtualités sémantiques dont foisonne le langage. Il s'agit d'un état d'indétermination sémantique. Tout, dit Mallarmé, est fiction. Fiction qui

⁶⁵⁰ « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un Coup de dés, Op.cit.* « Réponses à des enquêtes – Sur l'évolution littéraire » p. 405-406.

⁶⁵¹ Désordre que Jacques Derrida appelle *dissémination* du sens dans le langage.

déjoue toute prétention représentationnelle, réduisant le sujet à un simple figurant volontaire dans l'harmonie du langage poétique. Le sujet est alors capable d'une seule chose : subir la double action du langage poétique. Action matérielle et sensible, et action virtuelle. Les réflexions de Mallarmé le conduisent, peu à peu, à voir dans le langage la forme d'une science, c'est-à-dire la forme d'une structure autonome qui, non seulement fonctionne indépendamment, mais encore émet une possibilité d'autoréflexion. Nous avons vu que le mouvement de poéticité a su toutefois intégrer le sujet en tant que patient, ou « volonté »⁶⁵².

Mallarmé rompt avec ses aînés par un autre moyen, encore plus visible : la substitution du « Verbe » par le « Langage »⁶⁵³. Dans les « Notes sur le langage » datant de 1869, à l'époque où Mallarmé lit Descartes, nous voyons apparaître une distinction importante entre « le Langage » et le « Langage poétique ». Le premier renvoie à l'idée d'un langage courant, partagé de tous, comme le « bon sens » cartésien. Mais Mallarmé trouve une nouvelle dimension, dans le rapport entre ce langage et l'esprit, qui change radicalement la perspective de la langue. Il s'agit du « jeu ». Le jeu est le nouveau rapport qui rend un langage poétique possible à partir du langage courant. Ce, non pas par détermination rationnelle des règles de ce jeu, mais bien au contraire, par l'autonomisation de ce jeu dans le langage. Le jeu donne lieu à l'ouverture d'une combinatoire contingente autonome dans le langage. Une combinatoire qui va donner lieu au plan virtuel des potentialités et du mouvement de poéticité. Le langage poétique qui prend son essor dans la contingence, agit matériellement et virtuellement sur le sujet pour constituer le mouvement de poéticité. Le langage poétique apparaît donc, toujours, dans un écart vis-à-vis de la tradition et de l'usage courant du langage. Mais cet écart est soumis à la condition de la potentialité ludique. Il y a toujours un potentiel poétique dans le langage courant. Si ce potentiel est ignoré, le langage courant

⁶⁵² « Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration.

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du Langage (la déterminer) – Le langage se réfléchissant.

Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté. », « Notes sur le langage » dans Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 66.

⁶⁵³ « Dans le "Langage" expliquer le Langage, dans son jeu par rapport à l'Esprit, le démontrer, sans tirer de conclusions absolues (de l'Esprit).

Dans le Langage poétique – ne montrer que la visée du Langage à devenir beau, et non à exprimer mieux que tout, le Beau – et non du Verbe à exprimer le Beau ce qui est réservé au Traité. Ne jamais confondre le *Langage* avec le *Verbe*. » *Ibid.* p. 68.

devient universel reportage. S'il est reconnu et encouragé, le langage courant devient langage poétique. Le langage poétique est le langage qui vise le beau. Or, le beau n'est, là encore, pas une catégorie idéale, mais le fait d'un processus autonome fondé sur une action matérielle et virtuelle du langage sur un sujet. C'est ce processus – le mouvement de poéticité – qui constitue le mystère poétique. Et c'est ce mystère qui est conditionné par le beau chez Mallarmé. Le beau n'est pas un critère transcendant investi dans le langage – ce qu'on trouve dans le modèle du Verbe romantique, mais le résultat empirico-virtuel de l'action que le langage poétique fait subir à un sujet. Tout langage poétique est beau pour Mallarmé, pour autant qu'il réunisse les critères qualitatifs requis. De la totalité absolue du Verbe, sacré, originaire et eidétique, on passe à l'ensemble composite d'un langage auto-assemblé en quelque sorte, ou assemblé au détriment et en l'absence de la pensée – puisque « le jeu » évoque l'autonomie du langage chez Mallarmé, ainsi que l'absence de tout rapport d'instrumentalité entre ce langage et la pensée. Le langage poétique mystérieux est un ensemble indéterminé immanent, qui s'exprime de manière aussi réglée qu'une symphonie, où les diverses partitions s'emboîtent. Un emboîtement accidentel qui échappe à la détermination intellectuelle. Plusieurs occurrences nous montrent que Mallarmé destitue la réduction représentationnelle par la pensée dans sa conception du langage. Notamment l'évocation du jeu, qui évoque le hasard et l'inattention, l'indétermination de ce qui n'est pas calculé, de ce qui n'est pas choisi.

L'esprit n'est plus la fin en soi, mais un moyen⁶⁵⁴ à la fois empirique et virtuel de participer à la poéticité. C'est en ce sens que nous disons que l'esprit est désormais déterminé par les sensations empiriques que le sujet subit du langage, et par le mouvement de poéticité que ce langage constitue en suggérant des potentialités à l'imagination du sujet. L'argument mallarméen récurrent pour contester l'absoluité de l'esprit, c'est l'immanence de la poéticité et son équivalence avec le hasard en tant que ce qui est indéterminé. De l'*essence* du Verbe, on passe au *devenir* du langage⁶⁵⁵. Un exemple de disparité et de récurrence, et donc d'irréductibilité matérielle et virtuelle, entretenues par des indices au sein du langage, peut être perçu, dit Mallarmé, dans l'usage transpositionnel de la marque 's'. A la fois marque

⁶⁵⁴« Résultats pour l'Esprit. Fiction. Moyen [...] »

Il a été démontré par la lettre – l'équivalent de la Fiction, et l'inanité de l'adaptation à l'Absolu de la Fiction d'un objet qui en ferait une Convention absolue. » *Ibid.* p. 65.

⁶⁵⁵ « Le Verbe, à travers l'Idée et le Temps qui sont "la négation identique à l'essence" du Devenir devient le *Langage*. » *Ibid.* p. 68.

pluriel du nombre dans des adjectifs et des noms communs entre autres, et marque pronominale-sujet des verbes conjugués à la deuxième personne du singulier, le ‘S’ pourrait être un exemple opératoire d’un bouleversement disséminant ayant lieu dans le langage⁶⁵⁶ courant pour en faire un langage poétique. Les relations complexes qui se nouent autour du ‘s’ mettent en avant une dimension virtuelle qui échappe à toute réduction logique⁶⁵⁷. Certains procédés stylistiques servent, chez Mallarmé, à brouiller les pistes virtuelles, à mélanger les sens entre eux, et à empêcher l’arrêt sur une unicité représentationnelle. Nous l’avons vu avec le jeu dialectique entre la parataxe et l’hypotaxe un peu plus haut⁶⁵⁸, ou encore dans l’homophonie de « tu »⁶⁵⁹, ou d’autres encore, comme des « analogies » métaphoriques⁶⁶⁰. Tous interviennent pour créer une confusion et de nombreuses interférences entre plusieurs possibilités représentationnelles.

⁶⁵⁶ « Ce n’est pas à dire, ainsi qu’une louable atrophie de cette visée mentale longtemps le persuada, qu’il soit fait exclusivement pour les yeux : il résout le fait naturel qu’il contient dans un éclat de vision suprême et pur, affectant jusqu’à son propre moyen scriptural et verbal, et à la rigueur pour parler d’emblée Pourrait-on sacrifier à plus de le plaisir de l’œil s’attardant parmi la parité des signes éteints (je suppose l’s du pluriel) et lui opposer une rime nette sur un son le même au singulier ; mais et j’infère de cet exemple spécial la qualité exacte du sentiment qui doit présider à l’ensemble de pareilles libérations, il n’y a lieu de le faire que si on secoue véritablement une importunité, en vue de procéder nettement ou pleinement, en y perdant peut-être quelque chose. Aucune juvénile simplification en effet ne me persuada à moi, tenant des vieilles subtilités dont on meurt mais en extrayant le métal de leur chimérique, que n’existe, je reprends le cas précité, et ceci philosophiquement en dehors de toute grammaire, à moins que celle-ci ne soit une philosophie latente et particulière en même temps que l’armature de la langue, un rapport, oui, mystérieux, on entend bien, par exemple entre cet *s* du pluriel et celui qui s’ajoute à la seconde personne du singulier, dans les verbes, exprimant lui aussi, non moins que celui causé par le nombre une altération quant à qui parle

S, dis-je, est la lettre analytique ; dissolvante et dissolvante et disséminante, par excellence : je demande pardon de mettre à nu les vieux ressorts sacrés qui ou de me montrer pédant jusqu’aux fibres, j’y trouve l’occasion d’affirmer l’existence, en dehors de la valeur verbale autant que celle purement hiéroglyphique, de la parole ou du grimoire, d’une secrète direction confusément indiquée par l’orthographe et qui concourt mystérieusement au signe pur général qui doit marquer le vers. » « Fragments et notes » dans *Ibid.* p. 399.

⁶⁵⁷ Graham Robb le dit très bien : « *For Mallarmé, the coincidence of s’s reveals one of those mysterious connections that exist independently of any obviously logical system like etymology, semantics or grammar [...]* » [Traduction française : « Pour Mallarmé, la coïncidence des lettres ‘s’ révèle une de ces mystérieuses relations qui existent indépendamment de tout système logique comme l’étymologie, la sémantique ou la grammaire [...] »]. Graham Robb, *Op.cit.* p. 35.

⁶⁵⁸ Cf. « 2.3.2. Un coup de dés », p. 279-307.

⁶⁵⁹ Cf. « 2.1.1. Surcharge empirique », p. 218.

⁶⁶⁰ Ainsi que le souligne Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, éditions Gallimard, Paris, 1926, 1930 (5^e édition), p. 203-210.

2.3.6. *Divagations*

Divagations est un recueil regroupant les écrits théoriques de Mallarmé. Le verbe « divaguer » français vient du latin *divagari*⁶⁶¹ qui signifie « errer ça et là », « dévier de son chemin »⁶⁶², s'égarer. A l'égard de la rationalité normative, divaguer veut figurativement dire ne pas pouvoir établir un fil de raisonnement constant. Divagation désigne ainsi un écart à l'égard d'un but déterminé, ce qui ne peut manquer de désigner une contestation de la tendance réductrice à déterminer une unicité représentationnelle dans le langage. On constate, dans les *Divagations*⁶⁶³ de Mallarmé, l'emploi de titres métaphoriques qui introduisent des notions poétiques opératoires. Ainsi le terme « divagations » lui-même, qui suggère, dans son usage sémantique courant, l'errance, ou l'état d'un déraisonnement, le fait de s'écarter d'une norme rationnelle. L'errance est en effet l'écart par rapport à une norme, de la même manière que la déraison est l'envers symétrique de la raison linéaire. La norme, chez Mallarmé, c'est l'usage courant du langage. C'est l'habitude et son instauration, ainsi que l'effort constant s'inscrivant dans la durée d'une conservation de cette habitude, qui constituent une norme prescriptive. Ce n'est qu'en ayant recours à une déviance, à un détournement, à un contre-emploi de l'habitude traditionnelle et des mesures conservatrices pour la préserver, que la nouveauté peut être envisagée. Foucault a raison d'associer la poésie à la folie, si la poésie doit toujours être conçue comme un détour de l'usage normatif courant de la langue.

Revenons à l'étymologie : *divagari*, « errer ça et là ». C'est-à-dire se mouvoir sans finalité ni destination précise, de manière indéterminée. Divaguer désigne, en même temps qu'un état d'inactivité rationnelle, une production critique et poétique. Ainsi, toute inactivité ou errance rationnelle est concomitante à une production poétique. Cela confirme une nouvelle fois, chez Mallarmé, l'expulsion de la rationalité dans la production poétique.

⁶⁶¹ Auguste Brachet, *Dictionnaire étymologique de la langue française* (Nouv. Ed.), éditeur J. Hetzel, Paris, 1904, p. 186 ; Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art ; bnf.fr <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31863663d> [date de la mise en ligne : 11/05/2009] ; [date de la dernière consultation : 25/06/15]

⁶⁶² Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2, éditeur Hachette, Paris, 1873-1874, p. 1198 ; Bibliothèque nationale de France, département Collections numérisées 2008-49511 ; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406698m/f260.image> [date de la mise en ligne : 16/12/2008] ; [date de la dernière consultation : 28/04/15].

⁶⁶³ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*

L'esprit ne peut plus constituer une poésie à partir d'une activité intellectuelle déterminante. Ce n'est plus la raison qui constitue la poésie, mais le langage poétique qui se constitue en affectant les sens et l'imagination d'un sujet par une multitude de potentialités suggérées. L'esprit est désemparé. « Divaguer » désigne ainsi également un écart de la norme rationnelle et, à travers ce détour, un état de vide rationnel et intellectif. Outre ces divers symboles normatifs, la norme, chez Mallarmé, désigne avant tout l'ancienne poésie. Alors, *Divagations*, en tant que production poétique et critique et attitude subjective face à la poésie, indiquent une nouvelle poétique en tant qu'un détour de l'ancienne. Détour qui ne peut se faire par la parole ou par le discours fondé sur une unicité représentationnelle, mais par une expérience matérielle et des suggestions virtuelles indéterminées. Transposées dans l'écriture, *Divagations* renvoient en effet à tous les procédés poétiques et critiques qui ouvrent de nouvelles brèches virtuelles en semant la pagaille, en donnant lieu à un chaos dans l'ordre sémantico-représentationnel, c'est-à-dire en suggérant, par éparpillement, plusieurs potentialités sémantiques et référentielles. Des procédés opératoires d'un maintien de suspension de toute détermination, c'est-à-dire qui effectuent la continuation de l'éparpillement des potentialités, et donc de la dispersion du sens. C'est ainsi qu'opère, par exemple, la métaphore de « la danseuse »⁶⁶⁴. Elle ne danse pas pour figurer une forme précise qui dévoilerait un sens déterminé. Elle invente une relation complexe, un tout – une « constellation » de virtualités.

Ces virtualités sont contenues dans les mots du langage en tant que potentialités représentationnelles et sémantiques, mais qui de fait ne signifient pas de manière décisive, ou déterminée, parce qu'elles sont maintenues en mouvement dans un pluralisme irréductible. La constellation est un complexe inarticulé d'étoiles. La constellation poétique mallarméenne ne donne pas lieu, comme en astronomie, à une forme totale plus ou moins définie, comme la grande ourse, mais dispose et maintient les étoiles en mouvement. Or, l'étoile elle-même est un complexe à plusieurs dimensions. De même est complexe le mot chez Mallarmé. Le mot est un complexe qui contient une densité indéfinie de potentialités. Le mouvement de poéticité, constitué par l'effet virtuel du langage poétique sur l'imagination d'un sujet, est un complexe relationnel qui se construit à partir de suggestions inextricablement reliées les unes

⁶⁶⁴ « [...] la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élan, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. » Stéphane Mallarmé, « Crayonné au théâtre », dans *Ibid.* p. 201.

aux autres. Ce point peut être illustré par une relation entre la danseuse et le ballet. La danseuse ressemble au « corps de ballet » en tant que complexe contenant une pluralité de potentialités qui, toutes réunies, constituent un corps de ballet virtuel. D'autre part, le corps de ballet comprend lui aussi la danseuse, de manière concrète et virtuelle à la fois⁶⁶⁵. Les deux s'incluent mutuellement pour constituer une complexité à plusieurs niveaux. Il n'y a pas de relation hiérarchique entre les complexes, mais seulement des relations de superposition et d'addition.

C'est en cela que les complexes apportent une saturation sémantique du plan virtuel du langage poétique chez Mallarmé, l'empêchant d'être réduit à une unicité. Le corps de ballet implique des danseuses qui, elles-mêmes, impliquent plusieurs potentialités motrices, gestuelles et suggestives. Ce sont deux complexes qui contiennent en eux-mêmes d'autres complexes de taille inférieure. Et ceux-là, à leur tour, contiennent d'autres complexes, et ainsi de suite à l'infini. Chaque complexe invente, à son niveau, une constellation, soit un tout indécomposable qui opère dans le sens d'une indétermination – un « abîme d'art »⁶⁶⁶, une perte de toute réduction à une unicité sémantique. Le corps de ballet et la danseuse n'opèrent pas dans le but d'une définition déterminée, mais procède à l'errance de leurs composantes complexes.

La danseuse est ainsi une métaphore complexe qui suggère le processus de la poéticité. Comme toute métaphore, elle disperse le sens, lui donnant d'autres potentialités. Elle joue sur le plan de la transposition représentationnelle, détruisant, en la compromettant, l'unicité du sens qui tend à simplement informer le lecteur de la présence d'un objet par la désignation d'une seule image. C'est ainsi que procède « l'universel reportage ». Or, la danseuse n'est plus simplement « une femme qui danse ». Elle n'est même plus une femme du tout. Elle s'est transformée en une complexité virtuelle suggérant plusieurs formes indéfinies à la fois. Son corps déploie une telle multitude d'interfaces, égales les unes aux autres, qu'aucune ne peut être retenue comme unique et plus importante. Et ce déploiement interne est jumelé d'un déploiement externe, puisque la danseuse est la métaphore symbolique de l'art en général en tant que processus de poéticité et d'ouverture sur une pluralité de potentialités par la

⁶⁶⁵ Le corps de ballet est le langage poétique, et la danseuse est le mouvement de poéticité contenant des potentialités. Le ballet comprend la danseuse tout comme le langage comprend le mouvement de poéticité.

⁶⁶⁶ « [...] le corps de ballet, total ne figurera autour de l'étoile », Stéphane Mallarmé, « Ballets », dans *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 200.

suggestion. L'art est l'ouverture vers des combinatoires virtuelles infinies, la suggestion d'autres mondes, avec de nouvelles ontologies et de nouvelles représentations, toutes complexes, c'est-à-dire irréductibles.

La danseuse est une boîte de pandore, car elle ouvre sur une infinité irréductible de possibilités. Elle est forme, tantôt humaine, tantôt objectale, corps animé et inanimé. Elle est surtout une opération poétique qui procède à la mise en abyme de l'art à travers la suggestion d'une écriture dégagée de l'empreinte du scribe, c'est-à-dire du sujet agent. C'est autour de ces éléments que Mallarmé conçoit sa poétique : une écriture multidimensionnelle, autonome, et une pluri-potentialité indéterminée. Il y a, chez Mallarmé⁶⁶⁷, la métaphore récurrente de la danse comme image hallucinatoire, fictive, dans laquelle s'évanouit la personnalité de la danseuse au profit de l'« objet mimé »⁶⁶⁸, c'est-à-dire dans une combinatoire complexe, à la fois matérielle et virtuelle. L'exercice de la danse est ce que Mallarmé appelle l'*hymen*⁶⁶⁹. L'« hymen » désigne ici le lien, la relation entre la personnalité subjective de la danseuse et l'impersonnalité de l'objet mimé par l'exercice de la danse. Il consiste donc en la sortie d'une apparence déterminée par une part individuelle et personnelle – la figure féminine de la danseuse en l'occurrence, et une ouverture vers la virtualité impersonnelle et indéterminée d'une fiction contenant plusieurs potentialités fantasmagoriques. La détermination est remplacée dans la fiction par une pluralité virtuelle indéterminée, dans une nouvelle configuration poétique qui suppose la disparition du poète, et qui « cède l'initiative aux mots »⁶⁷⁰. Ces mots entrent ensuite en relation pour laisser traverser des « reflets réciproques », dit Mallarmé. C'est-à-dire des potentialités entremêlées. Ce qu'on pourrait comprendre comme des interférences, des confusions mélangeant les potentialités entre elles. Cet effet de luminosité rend compte de l'élément du rythme dans le texte – les relations virtuelles entre les mots composent l'*Idée* mallarméenne en tant que synthèse qui les réunit toutes et rend compte du mouvement virtuel qui se met en place et qui fait que les mots suggèrent plusieurs sens et références simultanément. Une sorte d'ouverture intensive qui, contenue dans le mouvement du langage lui-même, empêche toute détermination d'opérer. Pour qu'elle opère, cette ouverture virtuelle s'appuie sur une indétermination dans le texte

⁶⁶⁷ « Crayonné au théâtre » dans Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Coup de dés*, *Op.cit.*, p. 186 – 194.

⁶⁶⁸ *Ibid.* p. 190.

⁶⁶⁹ Terme que Derrida reprendra, comme nous l'avons vu. Cf. « 1.4.7. Derrida et la poétique mallarméenne ».

⁶⁷⁰ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* « Crise de vers », p. 256.

mallarméen, c'est-à-dire ce mouvement qu'on a appelé la poéticité. Pour différencier entre la suggestion et l'allusion, nous pourrions dire que la première est la synthèse de potentialités sémantiques qui dynamisent le mouvement de poéticité. L'allusion, quant à elle, est la synthèse des potentialités référentielles qui dynamisent aussi le mouvement. Les *Divagations* regroupent un certain nombre d'opérateurs poétiques, dont la dense métaphore de la danseuse. D'autres métaphores jouent quasiment le même rôle opératoire, comme la sirène.

2.3.7. La sirène

Comme le note Jacques Rancière dans son *Mallarmé Politique de la sirène*⁶⁷¹, les sonnets proto-inauguraux et proto-finaux de la série des *Poésies* de Mallarmé évoquent la figure d'une sirène. Ainsi, par une sorte de symétrie, à la fois l'ouverture et la clôture sont déterminées par cette figure emblématique. Ces sonnets donnent aussi d'autres indices de lecture qui, comme nous le verrons, nous conduiront à prolonger cette symétrie encore plus loin, jusqu'à découvrir d'autres intervalles à l'intérieur même des intervalles. Les mots « écume », « coupe », « cheveu » sont autant d'indices qui nous conduisent à un prolongement de la découpe symétrique, ou sur-symétrique devrions-nous dire, et qui de surcroît produisent une saturation sémantique en suggérant la coexistence de plusieurs potentialités. Relisons ces deux poèmes. Placé en avant-première position, devant *Le Guignon*, se trouve *Salut* :

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

Nous naviguons, ô mes divers

⁶⁷¹ Jacques Rancière, *Op.cit.* p. 16-23.

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
 A n'importe ce qui valut
 Le blanc souci de notre toile. »⁶⁷²

L'autre, *A la nue accablante tu...*, se trouve à l'avant-dernière position :

« A la nue accablante tu
 Basse de basalte et de laves
 A même les échos esclaves
 Par une trompe sans vertu

Quel sépulcral naufrage (tu
 Le sais, écume, mais y baves)
 Suprême une entre les épaves
 Abolit le mâât dévêtu

Ou cela que furibond faute
 De quelque perdition haute
 Tout l'abîme vain éployé

⁶⁷² Stéphane Mallarmé, *Poésies, Op.cit.*, p. 3.

Dans le si blanc cheveu qui traîne
 Avarement aura noyé
 Le flanc enfant d'une sirène »⁶⁷³

Il est tentant de trouver un parallélisme entre ces deux sonnets, surtout en considérant le fait qu'à l'intérieur même de leur forme, nous pouvons constater un jeu d'écho dans le positionnement. Symétrie à deux niveaux : dans la disposition des poèmes et sur le plan interne des deux sonnets eux-mêmes. Continuité et prolongement de l'un à l'autre. Essayons de comprendre un peu plus cette symétrie. Nous l'avons dit plus haut : les trois mots « écume », « coupe » et « cheveu », qui semblent se répondre entre eux – l'« écume » répond au « blanc cheveu », et les deux signes évoquent la notion d'une ligne de séparation, renvoyant donc aussi à « coupe », nous conduisent vers l'idée d'une ligne de séparation entre les deux poèmes. Mais tout cela, sur le mode de la suggestion virtuelle. Rien ne nous permet de réduire les relations sémantiques complexes qui apparaissent entre ces mots à des unités déterminées et univoques. Relations complexes qui donnent précisément lieu à des potentialités. Dans ce sens, la poétique mallarméenne invente de nouveaux mondes possibles à partir des potentialités sémantiques diverses et confondues les unes avec les autres. Ces mondes possibles sont bien réels, dans la mesure où leur réalité consiste en la suggestion sémantique virtuelle⁶⁷⁴.

Attardons-nous un instant sur les deux poèmes dont le titre contient « éventail », et nous nous apercevrons qu'ils tournent tous deux autour de l'évocation du pli, de l'intervalle, et même d'une pluralité de plis et d'intervalles. Le contenu central est donc, en quelque sorte, un objet qui correspond à l'opération poétique elle-même : la suspension par la superposition

⁶⁷³ *Ibid.* p. 71.

⁶⁷⁴ Pour ce qui est de la nature du virtuel, nous nous rapporterons à la distinction qui apparaît souvent chez Deleuze, entre l'actuel et le réel. La réalité n'est pas une actualité. La virtualité est opposée à l'actualité, et elle est bien réelle :

« Le virtuel ne s'oppose pas au réel, mais seulement à l'actuel. Le virtuel possède une pleine réalité, en tant que virtuel... Le virtuel doit même être défini comme une stricte partie de l'objet réel – comme si l'objet avait une de ses parties dans le virtuel, et y plongeait comme dans une dimension objective. » Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, éditions Presses Universitaires de France, Coll. Epiméthée, Paris 1^{ère} édition 1968 ; 11^{ème} édition Mai 2003 ; 3^{ème} tirage Mars 2008, p. 269.

intercalaire d'une pluralité d'intervalles. Tout comme les plis de l'éventail, les potentialités ne sont pas des points déterminés, mais des intervalles saillants entre plusieurs points, soit l'expression virtuelle d'une indétermination. La multitude de plis dans l'éventail est mise en relation, dans les poèmes, avec le mouvement des « ailes » - le mot « aile » survenant dans chacun des deux poèmes : dans *Eventail de Madame Mallarmé*, v. 5, bien qu'il soit déjà suggéré par le « battement », v. 2 ; dans *Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé*, toujours par effet de symétrie, le mot « aile » apparaît au v. 4 et provoque, cette fois-ci, l'apparition plus tardive du mot « battement », deux vers plus loin. Nous pouvons aussi relever l'emploi du mot « miroir » lui-même, v. 8 du premier des deux poèmes : le miroir est l'intervalle entre deux positions, pour ainsi dire, du moins visuellement – la position en avant du miroir et la position du dedans. Ou encore l'explicite occurrence du « pli ! », v. 16, du deuxième poème. Toute la cohésion de ce doublon de poèmes repose sur l'évocation de l'« aile » et du « mensonge » qui émergent par l'opération poétique du processus de poéticité effectuée de manière suggestive par le pli.

Autrement dit, la notion de fuite et de fiction – fuite de l'unique, de l'identique « invisible »⁶⁷⁵, et fiction du simulacre mensonger qui rompt avec l'unicité de l'identité. Plus encore, cette figure de l'intervalle peut être prolongée. Les poèmes « Eventail de Madame Mallarmé » et « Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé » sont entourés tous deux par, d'une part « Prose (pour des Esseintes) » et « Feuillet d'album » de l'autre. Ces deux derniers se répondent également entre eux, comme pour contraster et établir une distanciation interne, dans l'ensemble du recueil des *Poésies*, par rapport aux deux poèmes consacrés à l'éventail mallarméen. En effet, nous relevons dans « Prose »⁶⁷⁶ et « Feuillet d'album »⁶⁷⁷, des potentialités qui suggèrent une irradiation de l'effet de concentricité dégagé de la symétrie entre les deux poèmes sur l'éventail. Dans le premier, l'« Hyperbole » - l'hyperbole de la fiction poétique, le « grimoire », ou encore « livre », « science », « l'œuvre de ma patience », les « rituels », contrastent avec la nature : le « paysage », « sol des cent iris », « site », « fleur », « lis multiples » et « tige ». Tout ce contraste repose sur un autre doublon : un « je » et un « tu » incarné par une sœur :

⁶⁷⁵ « Eventail de Madame Mallarmé » dans *Ibid.* p. 47, v. 11.

⁶⁷⁶ *Ibid.* p. 44.

⁶⁷⁷ *Ibid.* p. 49.

Nous promenions notre visage
 (Nous fûmes deux, je le maintiens)
 Sur maints charmes de paysage,
 Ô sœur, y comparant les tiens.⁶⁷⁸

Ce couple n'évoque pas une synthèse entre deux éléments, ni une opposition irréconciliable. Le lieu de l'illusion poétique cohabite avec le lieu de l'indifférente contingence. Nous restons sous la coupe du pli symétrique dont nous relevons un écho éloquent par détour dans le mot « midi », v. 15. La poétique, pour ainsi dire, se construit dans un intervalle fuyant : « la tige grandissait trop pour nos raisons » - entre l'avoir-lieu de la contingence matérielle, incarnée par la nature indifférente⁶⁷⁹, et le lieu virtuel et fictionnel de la poésie. La poétique mallarméenne abrite à la fois le mensonge de la fiction virtuelle et la contingence matérielle, une poésie indifférente à tout sujet agent et à toute tentative cognitive de réduction sémantique et représentationnelle du langage en une unité déterminée. La « sœur » pourrait évoquer la poésie elle-même, une poésie étrangère au sujet, au « je ». Un « je » personnel qui résonne avec un « jeu » combinatoire poétique impersonnel.

Une homophonie qui opère une saturation virtuelle par l'intermédiaire d'une relation complexe indéterminée et irréductible, car suggérant de manière indifférente plus d'une potentialité sémantique à la fois. La sirène fait écho à une sœur qui serait du côté de l'avoir-lieu sensible, affectif et matériel, et de l'avoir-lieu poétique autonome. C'est par la loi d'une « intersection » entre fiction poétique et contingence matérielle, apportant une ambiguïté et une interférence virtuelle, que se trace une ligne que Mallarmé appelle l'arabesque du complexe relationnel constituée dans le processus de poéticité – dans l'opération de l'écriture, comme dans la composition musicale – dont il expose le fonctionnement comme suit :

A l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant qui fait défaut.

Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections.

⁶⁷⁸ *Ibidem.*

⁶⁷⁹ « La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas [...] » Stéphane Mallarmé, « La Musique et les Lettres » dans *Ibid.* p. 376.

La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; et d'anxieux accords.⁶⁸⁰

Dans le second, « Feuillet d'album », nous retrouvons les mêmes intersections entre un « jeu », ou un « essai » poétiques :

Tout à coup et comme par jeu

Mademoiselle qui voulûtes

Oùir se révéler un peu

Le bois de mes diverses flûtes

Il semble que cet essai

Tenté devant un paysage

A du bon quand je le cessai

Pour vous regarder au visage [...] ⁶⁸¹

Le « regard » que nous rencontrons dans « Feuillet d'album », intervient aussi dans « Prose » :

Mais cette sœur sensée et tendre

Ne porta son regard plus loin [...]

Qualité qui met l'accent sur l'aspect matériel des sensations : la « vue » plutôt que la « vision », comme il le dit lui-même dans « Prose ». D'aucuns choisissent de voir une opposition entre fiction poétique ou illusion onirique, comme Jacques Rancière par exemple, et la nature, qu'ils définissent à partir d'une perspective romantique. Nous pouvons aussi comprendre, toutefois, la nature comme lieu de l'activité de la contingence matérielle. Une activité qui s'insère jusque dans le poème, expulsant le poète et permettant à la poésie

⁶⁸⁰ *Ibid.* p. 357.

⁶⁸¹ « Feuillet d'album » dans Stéphane Mallarmé, *Poésies, Op.cit.*, p. 49.

d'instituer sa propre règle. Nous retrouvons aussi, entre « Prose » et « Feuillet d'album », l'évocation de la « nature » : « naturel ». Puis, comme dans l'avant-dernier quatrain de « Prose (pour des Esseintes) »⁶⁸², dans le doublet final de « Feuillet d'album », la figure de l'« enfant » :

Votre très naturel et clair
Rire d'enfant qui charme l'air.

Il s'agit d'une figure à deux occurrences qui associent cet enfant à un personnage féminin ; dans « Prose », cette femme est désignée par le statut d'une sœur et dans « Feuillet d'album », par « Mademoiselle », la première étant tutoyée et la dernière vouvoyée. Le tutoiement et le vouvoiement se répondent comme par une symétrie : symétrie générique entre le singulier et le pluriel, sans changement de position. « Eventail » et « Autre éventail », lus dans l'entremise d'une écume ou d'un blanc cheveu de sirène, constituent ainsi, eux aussi, un pli pour « Prose » et « Feuillet d'album ». Le feuillet, lui-même, ne renvoie-t-il pas à la partie d'une feuille pliée ? Cette lecture particulière, cependant, n'est pas inscrite nécessairement dans le recueil. Elle peut être, comme peut ne pas être. Aucune nécessité. Pure potentialité. Nous le voyons, d'ailleurs, ce type d'échos et d'enchevêtrements n'est pas présent systématiquement.

L'arabesque mallarméenne chasse ainsi, par le pli et le repli, par l'intersection et l'intervalle, la nécessité cognitive en intégrant la contingence matérielle dans la fiction poétique. Résumons. Nous pouvons voir « Salut » répondre à « A la nue accablante tu... », les deux renvoyant à la figure de la sirène. Ensuite, ces deux poèmes nous conduisent, à leur tour, à un deuxième cercle qui entoure le premier : celui du pli de l'éventail, dont nous avons vu plus haut les diverses possibilités sémantiques, la circularité de « l'avoir lieu » physique étant établie. En d'autres mots, le recueil indique déjà, dans son architecture poétique, la direction esthétique choisie par Mallarmé : la fiction qui ne se contente ni d'imiter la nature, ni de la dépasser. Qu'en est-il de cette figure de la sirène, toutefois, si nous devons l'analyser d'un

⁶⁸² « L'enfant abdique son extase

Et docte déjà par chemins

Elle dit le mot : Anastase !

Né pour d'éternels parchemins [...] », *Ibid.* p. 44.

point de vue mythologico-historique ? Elle apparaît sur le mode pluriel chez Homère, dans l'*Odyssée*. Les sirènes symbolisent alors une sorte de puissance pernicieuse, capable de fourvoyer l'homme, incarné par le héros Ulysse. Qu'est-ce qui rend les sirènes si dangereuses pour l'homme ? Leur chant ? Ou, plus particulièrement, leur cri tellement strident qu'il en est insupportable ? La faculté auditive, ici, peut aussi être comprise comme faculté de concevoir sur le plan cognitif.

Pourtant, le poète tente d'entendre, il jette son coup de dés pour faire un pari poétique, au risque de s'enfoncer dans les profondeurs abyssales, autrement dit, de perdre toute maîtrise et toute conscience. Or, c'est en cela précisément que nous pouvons voir chez Mallarmé, dans cette figure de la sirène, l'équivalent de la poésie elle-même, qui demeure, toutefois, trompeuse – parce que fictionnelle. La poésie, pour Mallarmé, est cette merveilleuse sirène qui perd particulièrement la subjectivité cognitive de l'individu, jusqu'à la faire disparaître. Si les sirènes apparaissent avec des contours vagues et flous, comme des mirages, c'est peut-être parce que le poète, lui-même, est sujet à la perte de conscience face à la fiction poétique. Ou plus encore, comme nous l'avons mentionné plus haut pour la danseuse, que les sirènes elles-mêmes, sont des potentialités. La poésie-sirène est ainsi le repoussoir du sujet agent. La sirène garde toujours une caractéristique de tromperie – de *fiction* – incarnant ainsi l'emblème du poème. L'évanouissement touche la position du témoin de l'opération poétique, comme Ulysse dans l'*Odyssée*. C'est le poète, lui-même, qui perd conscience et s'éloigne, laissant la poésie à elle-même. Le chant des sirènes, dit encore Blanchot, dans *Le livre à venir*⁶⁸³, s'insinue dans l'*Odyssée* ; il devient son mouvement⁶⁸⁴. De la même manière, le poète est entraîné chez Mallarmé dans un interstice entre fiction poétique, à laquelle il a contribué, et contingence matérielle au sein même de l'œuvre poétique qui le dépasse et le détermine.

Nous prêterons particulièrement attention, dans la partie qui suit, aux termes clés qui semblent opérer directement une dynamisation des potentialités dans le langage poétique, produisant ainsi des complexes de représentation saturés et irréductibles. Des termes qui apparaissent au centre de l'élaboration théorique des écrits critiques de Mallarmé et qui, étant

⁶⁸³ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, éditions Gallimard, 1959.

⁶⁸⁴ « Les Sirènes vaincues par le pouvoir de la technique qui toujours prétendra jouer sans péril avec les puissances irréelles (inspirées), Ulysse n'en fut cependant pas quitte. Elles l'attirèrent là où il ne voulait pas tomber et, cachées au sein de *L'Odyssée* devenue leur tombeau, elles l'engagèrent, lui et bien d'autres, dans cette navigation heureuse, malheureuse, qui est celle du récit, le chant non plus immédiat, mais raconté, par là en apparence rendu inoffensif, ode devenue épisode. » *Ibid.* - « *Le chant des Sirènes* », p. 11-12.

de nature plurielle et indéterminée, occasionnent potentiellement plusieurs types de lectures, dont celle des philosophes des années 1960-1970. Elle s'est faite autour de l'élaboration d'un discours antimétaphysique. Il s'agissait de voir dans la poésie de Mallarmé une rupture de la métaphysique idéaliste, voire une poésie de l'évacuation de tout discours tendant vers une réduction représentationnelle de l'être. La disparition du poète prononcée par Mallarmé entérine, selon cette lecture, l'expulsion de toute tentative spéculative du langage par une négation de tout lien entre la pensée de l'être et le langage poétique. Il nous a semblé qu'une telle lecture pouvait montrer une certaine cohérence. La question est autre de savoir si elle est suffisante. Les choses se compliquent dans ce sens, puisque tout discours procédant à une réduction du niveau sémantique virtuel du processus de poéticité chez Mallarmé entraîne un arrêt du mouvement de poéticité, et la perte de la poéticité du langage poétique. Cette lecture est, bien sûr, le choix d'une des potentialités, formalisée en un discours, mais elle nous aide à comprendre la dynamique de la poéticité du langage chez Mallarmé. Les termes de *vacance* et d'*absence*, de *fiction* et de *mystère* s'inscrivent certainement dans une ligne de rupture à l'égard de toute forme de prétention de réduction représentationnelle de la fiction poétique en une unité déterminée, de même qu'ils le font à l'égard de tout discours qui tend vers le dévoilement de quelque unicité idéale. Nous essaierons ici d'analyser ces quelques termes.

2.4. Procédés poétiques

En partant de certains développements de la première partie et du début de la seconde partie⁶⁸⁵, nous tenterons de mettre en lumière les caractéristiques qui nous paraissent les plus notables dans le langage poétique mallarméen. Il s'agira de s'intéresser à certaines notions théoriques importantes, comme le « mystère » ou la « fiction » qui, parce qu'elles désignent des objets flous et des choses indéterminées, jouent le rôle d'objectif poétique. Ces termes nous paraissent essentiels dans le langage poétique mallarméen. Il est donc important de les mettre en lumière d'un point de vue théorique. Parmi eux, la « vacance », « l'absence », la « fiction » ou le « mensonge » et le « mystère ». Cela nous permettra d'apercevoir des éléments théoriques qui, dans l'écriture de Mallarmé, ont rendu possibles la critique littéraire et les réceptions philosophiques des années 1950-1970.

2.4.1. Vacance... Absence

Les notions centrales qui conduisent à la fois au *mystère* et à la *fiction* poétiques sont la notion d'*absence* et, par extension, celle de vacance. La *vacance* mallarméenne est à comprendre comme lieu d'*absence* de détermination idéale. Il convient de rappeler certains points au sujet de l'idée et de la raison pour mieux comprendre l'écart dans lequel s'inscrit la poétique mallarméenne par rapport au platonisme et au cartésianisme à travers l'absence de détermination représentationnelle.

L'essence platonicienne est conçue dans l'*Eidos* ; elle *est* l'*Eidos* ; et l'*Eidos* est le critère transcendant qui participe à l'être de l'étant sensible. L'*Eidos* – forme ou idée – donne le critère déterminant qui ordonne l'être de l'étant sensible, et sur le plan dianoétique, le

⁶⁸⁵ Cf. « 2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé », p. 218.

critère formel de la vérité dans le discours. Être et vérité sont ainsi unis : la vérité, c'est l'être ; l'être, c'est la réalisation sensible de l'Idée. L'idée est une essence objective transcendante qui se manifeste dans le réel sensible chez Platon. Tout ce qui existe existe grâce à l'idée, parce que l'idée précède toute existence sensible. L'idée est le principe qui ordonne l'ontologie de l'étant sensible et le formalisme de la pensée. Elle participe à l'étantité de chaque étant. Elle est donc le lien entre l'être et la pensée, et elle est censée apparaître dans le logos – le discours dialectique, c'est-à-dire l'instrumentalisation du langage par la pensée. Nous pouvons voir la proximité entre le platonisme et le christianisme, qui apparaît déjà dans le néoplatonisme, chez Plotin, et qui aura une grande influence sur saint Augustin. Puisque la présence ontologique, chez Platon, laisse le champ libre à l'intervention d'un principe idéal transcendant, les néoplatoniciens et philosophes chrétiens pouvaient opérer une transposition entre le platonisme et le dogme chrétien en opérant un lien d'équivalence logique entre Dieu et ce principe. La présence ontologique est alors le lieu de la *participation* de l'idée dans sa vérité essentielle objective.

Elle deviendra, par la suite, l'effectivité abstraite d'une rationalité subjective dans le rationalisme cartésien. L'être ne peut être pensé, chez Descartes, qu'à partir d'un principe rationnel subjectif : le *cogito*. C'est parce que je pense, et parce que je me pose comme pensant dans toute pensée, que tout objet de la pensée en vient à exister. Descartes ouvrait, là, une brèche dans laquelle s'engouffreraient les Romantiques. Le sujet-agent-poète devient, pour ces derniers, celui qui, en se posant comme faiseur du Beau, se pose comme créateur d'un monde. L'art devient une nouvelle variante de la religion chrétienne, avec ce sujet-agent-poète comme nouveau dieu duquel émane le nouveau principe transcendant : le Beau. La production romantique est perçue comme *création* démiurgique. Le poète est le nouveau dieu capable de créer, par le biais de l'art, la nouvelle fondation du monde : l'idée du Beau est aussi le Bien et le Vrai. L'esthétique de l'idée du Beau a une dimension logique, métaphysique et morale, dans le sens où, comme chez Platon, elle donne un critère de vérité, renvoie à une essence transcendante qui règle l'être, et permet de concevoir une morale et une politique. L'Art devient processus de la *Darstellung*, par lequel le poète opère la présentation de l'être à travers le fruit de son génie créatif : l'Œuvre d'Art. Un génie composé à partir d'un ordre réglé incluant à la fois une conscience réflexive rationnelle et une affectivité naturelle.

Au-delà de sa tâche esthétique de créateur du beau, le poète ou l'artiste romantique ont aussi la responsabilité pédagogique d'assurer l'élévation de la conscience collective à la vérité

métaphysique. L'artiste romantique cherche la correspondance idéale entre l'art et la nature. Mais cette équivalence avec la nature ne s'arrête pas là. Elle constitue le point de départ de l'art romantique qui vise un dépassement de la nature par la création artistique. L'œuvre d'art, dans son organisation rationnelle raffinée, qui rend compte de son caractère hautement intellectuel et, par là même, esthétique, ne peut qu'être vue comme dépassant la nature matérielle brute. C'est pourquoi le poète occupe le rôle de créateur ; créateur d'une nature parallèle : celle de l'organon esthétique. L'art allie alors la nature matérielle et l'intellect spéculatif. Toute œuvre d'art ne peut ainsi apporter qu'une vérité parfaite, marquée par le lien entre la matérialité de l'existence et l'idéalité de la pensée. L'œuvre d'art romantique comprend, parmi ses objectifs, l'éducation et le rassemblement du peuple. Le poète romantique devient alors un agent politique de l'ordre et de l'organisation de la communauté. Les romantiques, dont les prémises s'annoncent déjà au XVIII^{ème} siècle, notamment avec Goethe, Hölderlin, Schiller, Schelling et les frères Schlegel, ont surtout un projet en commun, qui implique la réhabilitation de la métaphysique et la réconciliation de la pensée subjective avec la nature objective. Projet qui ne se fera que dans la conscience réflexive d'un *Moi*, et par le biais de sa créativité poétique. Il s'agit aussi d'une fusion entre la *doxa* et la science, d'une refonte unissant *mythos* et *logos*, le mythe (voix de la nature sauvage/de la naïveté) et la raison (parole et discours articulés par la pensée) ; et dans la même perspective, apporter une démocratisation du savoir, par le biais populaire des contes ou des récits accessibles à toute la communauté, ce que les frères Grimm s'emploieront à faire. Le poète romantique se rapproche de la matière de la *physis*, en conservant le pouvoir de la conscience spéculative. Il devient coextensif à la communauté, à l'espace du dehors, parfois uniquement à celui du collectif humain, d'autres fois aussi à celui de la totalité physique. Le poète et l'auteur deviennent de grands éducateurs et formateurs de la communauté, en même temps que de grands créateurs et métaphysiciens, et servent, dans le système spéculatif qui fonde la liaison entre Art, Science, Histoire et Société, de principe autoritaire au discours esthétique, épistémologique, archéologique et anthropologique. L'ensemble dialectique que constituent le Je-Poète-Auteur et le peuple, dans le romantisme, ne représente pas seulement une communauté du savoir scientifique et mythologique se réunissant autour du lien entre l'humanité et la nature ; il insuffle une nouvelle voie religieuse, une nouvelle spiritualité dont l'art est le nouvel objet. Le poète, en tant qu'éducateur de l'humanité, parvient aisément, auprès des autres membres de la communauté, à substituer de nouvelles croyances à d'anciennes, et à donner forme à la transcendance du beau dans son verbe. Transcendance qui

implique le lien entre la pensée de l'artiste et l'être physique, et qui apparaît dans l'œuvre d'art.

Du point de vue de la spéculation métaphysique, l'idéalisme romantique ne nous éloigne pas tellement de l'idéalisme platonicien. L'*Alètheia* et la *Darstellung* envisagent toutes deux une présence physico-sensible de l'être à partir d'un critère idéal transcendant, soit par un réalisme de l'*eidōs*, soit par l'alliance métaphysique de l'objectivité matérielle et de la pensée dans l'art. La présence matérielle est ainsi une composante indispensable dans tout procédé de révélation d'une essence transcendante, car elle sert de point d'appui à une élévation par la pensée. Si la présence matérielle désigne une modalité de l'être, nous pourrions être tentés de croire que l'absence désigne l'antonyme de l'être, soit le non-être. Ce serait rester dans une conception idéaliste. Ce n'est, d'ailleurs, pas en tant que lieu du non-être que l'*absence* apparaît dans la poétique mallarméenne, mais en tant qu'elle opère, comme procédé poétique, une annulation, par suspension, de toute réduction représentationnelle. L'absence n'a pas pour objet l'être lui-même, mais la représentation de celui-ci. Nous définissons l'absence comme procédé poétique chez Mallarmé pour marquer précisément la rupture avec l'abstraction idéale et représentationnelle. L'absence désigne la négation de la détermination intellectuelle du langage pour représenter l'être. En contrepartie, elle apporte une manifestation matérielle excessive de la poétique mallarméenne elle-même. Manifestation concrète et virtuelle du langage poétique, qui finit par constituer un complexe relationnel se nouant entre ce langage et un sujet patient à travers le processus de poéticité.

La *vacance* chez Mallarmé, dans cette même perspective, n'est pas un espace ontologique négatif, ou un abri pour le *néant* entendu comme négation idéale d'une présence concrète. Elle existe, elle *est* en tant que lieu de l'*absence* de détermination représentationnelle. L'absence peut donc avoir comme corollaire, chez Mallarmé, l'être du langage poétique irréductible par représentation, c'est-à-dire à la fois la présence matérielle concrète et le processus virtuel de saturation et d'indétermination sémantique. La *vacance* vient du latin *vacare*, qui signifie « être vide »⁶⁸⁶. La *vacance* poétique mallarméenne ne désigne pas un lieu qui n'est pas sans être, mais sans une certaine modalité de l'être, à savoir la modalité idéale et épistémique. L'évidement touche la détermination représentationnelle au sein du langage poétique. La présence matérielle de celui-ci se dédouble ensuite d'une

⁶⁸⁶ Auguste Brachet, *Dictionnaire étymologique de la langue française*, *Op.cit.* p. 542.

dynamique virtuelle indéterminée. La *vacance* ainsi comprise rend compte d'une dualité ontologique de la fiction poétique mallarméenne : entre matérialité et virtualité, et d'une absence de détermination représentationnelle. Nous pouvons remarquer, à ce titre, que la *vacance* mallarméenne touche directement, en effet, la détermination représentationnelle qui est du côté de l'anecdote, de l'universel reportage. Et cette vacance entraîne l'avènement matériel du langage poétique qui prend appui sur le réel quotidien. Une matérialité qui se montre dans des articles journalistiques sur la mode⁶⁸⁷, ou encore dans des écrits ironiques de loisir⁶⁸⁸. Pourtant, cet ancrage dans le réel n'enlève rien au caractère poétique de ces écrits. Caractère qui suscite du Rêve⁶⁸⁹, et qui, au lieu de rester étroitement enraciné dans une banalité référentielle de l'objet réel⁶⁹⁰, fait éclater toute détermination référentielle et sémantique en un pluralisme virtuel.

Si la réflexion critique est très présente dans l'écriture mallarméenne, et se résorbe en une certaine prise de conscience désemparée et désespérée qui s'accompagne d'une revendication puriste qui aspire, comme le dit Jean-Paul Sartre, à « l'autonomie absolue de l'Art » en tant qu'une sorte de finalité idéale chez de nombreux écrivains postromantiques⁶⁹¹, elle coexiste tout de même avec cet autre aspect matériel qui pousse à voir un certain réalisme chez Mallarmé. Réalisme de la langue poétique, et réalisme sociale, par exemple à travers la

⁶⁸⁷ Barbara Bohac, « La Dernière mode de Mallarmé sous les feux du drame solaire. », *Art.cit.*

⁶⁸⁸ « Récréations postales », dans Stéphane Mallarmé, *Vers de circonstance, Œuvres Complètes, tome I, Op.cit.*

⁶⁸⁹ « Si à un moment, pourtant, désespérant du despotique bouquin lâché de Moi-même ; j'ai après quelques articles colportés d'ici et de là, tenté de rédiger tout seul, toilettes, bijoux, mobilier, et jusqu'aux théâtres et aux menus de diner, un journal, La Dernière Mode, dont les huit ou dix numéros parus servent encore quand je les dévêts de leur poussière à me faire longtemps rêver. » Lettre à Paul Verlaine du 16 Novembre 1885, dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites, Op.cit.* p. 587.

⁶⁹⁰ « Ce rêve n'est pas un rêve superficiel de celui qui se complaît aux séductions frivoles de la mode ; c'est un Rêve renvoyant à l'archétype de tout imaginaire, à ce drame solaire qui figure la condition humaine, et que Mallarmé se plaît à retrouver jusque dans les objets les plus familiers. » Barbara Bohac, « La Dernière mode de Mallarmé sous les feux du drame solaire », *Art.cit.*, p. 129-139 ; p. 17.

⁶⁹¹ « Dans le cas des post-romantiques, les impératifs contradictoires de la littérature-à-faire sont d'une telle nature que leur seul moyen de produire une œuvre est de jouer en permanence le rôle de l'écrivain. De fait, ils ne feront rien s'ils n'opposent l'autonomie absolue de l'Art aux passions intéressées de l'homme [...] puisque l'objectif de leur littérature, c'est d'établir son autonomie par Négation absolue du monde avec l'espèce humaine qu'il contient, ils ne peuvent même concevoir leur sujet sans se constituer eux-mêmes dans leur vie quotidienne comme de pures consciences de survol, extérieures au monde et à la nature humaine [...] quand ils prennent enfin la plume : ils ne retrouveraient alors que la pure Négation absolue et vide qui n'est point l'œuvre elle-même mais plutôt son sens et son unité [...] » Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, tome III, « La névrose objective », éditions Gallimard, 1972, p. 155 – 156.

référence à la mondanité de la mode, ou à la banalité quotidienne⁶⁹². Cela met en lumière l'aspect matérialiste de la poétique mallarméenne. La matérialité concrète s'introduit jusque dans les opérations poétiques, affectant empiriquement le poète et le maintenant dans une indétermination existentielle, tout comme la poésie est elle-même devenue une indétermination matérielle et virtuelle. De même que la langue poétique de Mallarmé ne se fixe sur aucune position déterminée, le poète ne se « résout »⁶⁹³ pas à une position sociale fixe : enseignant, père de famille, passant frivole et désengagé, conférencier, journaliste et poète⁶⁹⁴ en grève devant l'universel reportage⁶⁹⁵. L'écriture mallarméenne ne peut donc donner lieu à aucune détermination précise – entre matérialité et virtualité, entre référence et fiction, entre poéticité et journalisme. Ce qui explique encore les complexes qui existent au sein de l'écriture mallarméenne, entre la critique et la poésie, entre les représentations

⁶⁹² « [...] s'ils veulent remplir cette exigence vide par le tumulte de bruits et de couleurs qui constituera la trame de leur ouvrage et s'y manifestera comme ce qui doit s'y totaliser par son abolition, il faut qu'ils se placent du matin au soir devant leur vie quotidienne et l'envisagent comme pouvant fournir un contenu à l'œuvre [...] » *Ibidem*.

⁶⁹³ « Il s'agit pour eux – on l'a compris – de garder tout le jour l'attitude esthétique afin de redevenir des artistes *en acte* à la nuit. Mais cette attitude – qu'on adopte sans peine dans l'inaction totale et qui est celle du touriste devant un paysage auquel aucun lien de travail ne l'attache – devient pratiquement *impossible* dans le moment où l'on est engagé dans des relations humaines ou dans une entreprise. C'est qu'elle implique, en effet, la déréalisation des objets perçus et leur réduction à de simples apparences alors que, dans le même temps, l'activité découvre la réalité irréductible du champ pratique. L'écrivain doit donc, à l'époque, dans sa famille, au bureau, dans la rue, *s'engager et se dégager simultanément* et, comme cela ne se peut faire pour de vrai, il faut qu'il se résolve à *jouer* l'une des deux attitudes. Il lui arrivera, sans doute, de faire semblant d'écouter ou d'agir et de mener sa vie comme on interprète un rôle, pour donner toute sa réalité au seul regard intime de la réflexion. » *Ibidem*.

⁶⁹⁴ Par conséquent, il n'y a pas une « Négation absolue du monde avec l'espèce humaine qu'il contient » [Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille III, Op. Cit.*, p. 156] chez Mallarmé, mais au contraire une affirmation réaliste du monde et de ce l'étant qui y existe dans sa matérialité. Une matérialité qui finit, d'ailleurs, par s'insinuer dans la poésie pour la rendre autonome et pour expulser le sujet cognitif ou noématique à l'avantage d'un nouveau sujet empirique : le sujet affectif et passif ; celui qui se laisse affecter par la poésie comme par un objet externe. Mais il n'y a pas, non plus, seulement, comme mode de donation de la langue poétique et de la poésie, la matérialité empirique. Il y a aussi ce qui s'associe à cette matérialité pour composer un complexe dialectique. C'est pourquoi le *rythme* ou l'*Idée* mallarméens ne sont ni uniquement matériels, ni uniquement idéels, mais entre les deux. La poétique mallarméenne allie matérialité empirique et abstraction virtuelle. Et ce phénomène complexe se manifeste par le biais d'une surcharge matérielle et d'une indétermination virtuelle.

⁶⁹⁵ Ce que dit Walter Benjamin concernant le refus à la fois de quelque fonction sociale et de l'évocation d'un sujet concret va un peu dans ce sens-là, donnant une explication historique de la révolution poétique qu'apportent les travaux de Mallarmé :

« Quand apparaît le premier mode de reproduction vraiment révolutionnaire – la photographie (contemporaine elle-même des débuts du socialisme) –, l'art sent venir la crise que personne, cent ans plus tard, ne peut plus nier, et il y réagit par la doctrine de "l'art pour l'art", qui n'est autre qu'une théologie de l'art. C'est d'elle qu'est né ce qu'il faut appeler une théologie négative sous la forme de l'idée d'un art "pur", qui refuse non seulement toute fonction sociale, mais encore toute évocation d'un sujet concret. (En littérature Mallarmé fut le premier à occuper cette position.) » « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, Folio essais, Gallimard, 2000, p. 281.

indécises et les sensations touffues, par exemple. La pratique de la lecture doit mettre en avant ces complexes en respectant le pluralisme qui prévaut dans la poétique mallarméenne, et non les annihiler en réduisant la langue poétique à un discours explicite visant une unité représentationnelle sémantique et référentielle.

L'aspect matériel de la poétique mallarméenne apparaît clairement surtout après la *crise* de Tournon, période à laquelle Mallarmé prend conscience de l'écho creux du sens et de la représentation dans le langage, de ce « bibelot d'inanité sonore » qu'est devenue désormais l'*Idée*. Nombreux sont ceux qui le concèdent : à l'écriture d'*Hérodias* déjà, Mallarmé prend conscience d'une impuissance à soumettre le langage à une fonction représentationnelle. L'*Idée* commence à prendre forme dans une fiction poétique⁶⁹⁶ autonome, indépendante de la pensée subjective. D'un point de vue théorique, nous pouvons donc dire que le Mallarmé qui nous intéresse ici est celui des trente dernières années de sa vie, celui qui a écrit *Hérodias*, *l'Album de vers et de prose*, *Crise de vers*, *Pages*, *Oxford*, *Cambridge*, *la musique et les lettres*, *Divagations*, *Un coup de dés*. Celui qui sera commenté par Blanchot. Le Mallarmé de l'après-crise est un poète dont l'état psychologique est proche d'une désillusion dévastatrice et paralysante : l'idéalisme auquel il a cru à un certain moment l'a profondément déçu et il se sent abusé. C'est son ami Lefébure qui lui fait découvrir Hegel. Mais la philosophie hégélienne cause des tourments à notre poète.

Mallarmé en est enchanté au début, mais éprouve très vite le sentiment d'avoir été vraiment trompé, de s'être naïvement fourvoyé. L'assise théorique de Mallarmé, telle qu'elle est surtout comprise à travers l'élaboration théorique de Blanchot, semble commencer à apparaître dès l'expérience de la reprise d'*Hérodias*, en 1867. C'est à ce moment précis que la transcendance commence à sembler inaccessible, cause d'un sentiment d'impuissance. L'idéalisme semble alors peu à peu s'affaïsser. La mort de Baudelaire⁶⁹⁷ survenant un an

⁶⁹⁶ Xavier-Gilles Néret, « Penser la crise, crise de la pensée, Mallarmé et "l'exquise crise, fondamentale" », <http://www2.cndp.fr/magphilo/philo24/article4-Imp.htm>, SCEREN – CNDP, page créée en 2010, consultée le 21 Janvier 2013.

⁶⁹⁷ La disparition de Baudelaire symbolise la fin d'un vieux monde avec ses anciens rêves et croyances. C'est ce que Bertrand Marchal nomme une « mort spirituelle » :

« Si, au-delà d'un attachement évident à la personne et à l'œuvre de Baudelaire, le destin tragique de l'auteur des *Fleurs du Mal* touche aussi profondément le poète d'*Hérodias*, c'est que personne n'est mieux que lui à même de sentir, à travers les années qu'il vient de vivre, une liaison fatale entre le rêve et une paralysie qui n'est rien d'autre qu'une mort spirituelle au regard de laquelle la mort véritable ne vaut que pour une copie conforme. [...] C'est tout un ciel métaphysique qui s'éteint désormais pour le rêveur impénitent de Tournon, avec l'affaissement du génie tutélaire de ses années d'apprentissage. C'est ainsi que la longue lettre à Cazalis de la fin avril [1867],

après la crise de Tournon semble contribuer à marquer les contours décisifs de ce délitement. En effet, la césure indélébile que représente la crise de 1866 dans le parcours poétique de Mallarmé est délimitée de façon encore plus nette par le trépas de celui qui l'a probablement le plus influencé en poésie – Baudelaire. Cette disparition coïncide avec la nouvelle direction poétique que Mallarmé a choisi de donner à son écriture.

Hérodiade est le fruit immédiat de la crise de Tournon. C'est pourquoi il nous faut comprendre que ni l'idéalisme hégélien ni l'influence des aînés, dont Baudelaire, n'exercent plus aucune emprise positive sur Mallarmé⁶⁹⁸ dans son écriture d'après-crise. Le poète le dit, il sent se creuser un énorme fossé, devant lequel il éprouve un désagréable vertige ; conséquence de l'écart entre une plénitude idéale et un esprit impuissant qui ne peut y accéder – la dialectique n'opère plus, comme dans le romantisme, entre une conscience subjective et la phénoménalité objective de l'être. L'Esprit absolu hégélien fait s'unir dans la conscience réflexive, une intériorité subjective et l'extériorité phénoménale. Chez Mallarmé, en revanche, intervient une séparation irréconciliable entre ces deux champs, la perte de tout idéal de fusion entre une conscience subjective et l'être de la physis. La prise de distance à l'égard de la pensée hégélienne est désormais notable⁶⁹⁹. Non seulement à l'égard de la pensée de Hegel, mais aussi à l'égard de tout ce que Mallarmé a connu jusqu'à présent de repères et de jalons théoriques.

Concernant les termes d'absence et de vacance, si nous voulons garder l'empreinte métaphysique d'une dialectique dichotomique, l'absence ne pourra nous paraître que comme le versant négatif du concept de présence. Puisque nous voyons en la vacance le lieu de

où Mallarmé fait part de ses nouvelles certitudes, est aussi une lettre de deuil, deuil de Baudelaire, et deuil de lui-même [...]. » Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *Op.cit.* Première partie, « L'évolution spirituelle », p. 63.

⁶⁹⁸ « Ne t'afflige pas non plus de ma tristesse, écrit-il [Mallarmé à Cazalis, fin avril 1867], qui vient peut-être de la douleur que me cause la santé de Baudelaire, que deux jours j'ai cru mort (Oh ! quels deux jours ! je suis encore atterré du malheur présent). » La figure du poète anéanti manifeste ainsi le châtement exemplaire du rêve, et cette « demi-mort » de Baudelaire, pour reprendre le mot de Lefébure, symbolise peut-être pour Mallarmé l'irruption convulsive et l'incarnation même, dans la personne du poète spirituel par excellence, de cette notion qu'il découvre à la même époque sous les vers d'*Hérodiade* et dans le ciel de Cannes : le néant. » *Ibid.* p. 63 – 64.

⁶⁹⁹ « Moins apprendre que jouir : on imagine le découragement d'un poète aux vellétés studieuses devant la sécheresse d'un savoir plus propre à provoquer des spéculations intellectuelles qu'à refaire à son rêve une colonne vertébrale et donner une identité neuve à qui éprouve en lui le vertige du néant. Quel que soit l'appoint intellectuel que lui fournissent des lectures toujours suggestives, il ne faut donc pas se leurrer sur les vellétés encyclopédiques du poète. Lorsque Mallarmé parle à cette époque d'études, de science et de travail, il s'agit moins souvent d'un apprentissage livresque que d'études de soi et de travail sur soi [...] » *Ibid.* p. 68.

l'absence, nous devons aussi la penser comme l'abri de l'absence en tant qu'opposé métaphysique symétrique de la présence. Mais, comme la dimension représentationnelle n'opère plus chez Mallarmé, ces termes perdent de leur détermination traditionnelle. Ils deviennent, après la désillusion de Tournon, des termes nouveaux correspondant à un nouveau champ d'activité. Une activité poétique indépendante de toute cognition. L'*Absence* ne dit plus le non-être en tant qu'opposé métaphysique de la présence de l'être, mais opère un procédé poétique qui consiste en la suspension de toute réduction à quelque unicité du sens, et ouvre un champ virtuel, où une pluralité de potentialités suspend toute détermination de représentation de l'être. La *Vacance* est le fait d'un fonctionnement précis du langage poétique : l'effectuation de l'absence en tant que négation de toute réduction représentationnelle par la dynamisation du mouvement de poéticité.

Le « néant », dont Mallarmé dit faire l'effroyable expérience durant la crise de Tournon, est un sentiment de vide et d'inanité provoqué par l'« impuissance » à découvrir et à parvenir à ce qu'il a peut-être cru entrevoir chez Hegel – l'idéal de pouvoir recueillir dans le mot la totalité du rapport entre une pensée subjective et un être objectif. Mais le sentiment d'impuissance constituant le point de départ d'une nouvelle direction poétique vient précisément du fait que le poète a pris conscience que cet idéal est perdu à jamais. Plus encore, il éprouve le sentiment que ce dont il s'agit vraiment, c'est l'autonomisation du langage poétique par une disjonction entre la pensée et le langage⁷⁰⁰. Le terme de *fiction* est une revendication de cette disjonction – on ne peut plus parler de vérité objective transcendante. La fiction ne désigne aucune unité révélatrice qui serait restée cachée, et qui mériterait d'être exposée dans une transparence. Elle suggère, au contraire, le déploiement de plusieurs nouveaux mondes possibles. Un déploiement dense et opaque, qui contraste avec la transparence du discours explicite, puisque tous les mondes possibles sont égaux et réels. Ils sont maintenus dans une concurrence dynamique par le mouvement de poéticité et sont irréductibles en une unité atomique.

Ce prolifique déploiement virtuel est une négation de toute réduction en quelque unicité idéale. C'est en cela que tout, en poésie, en art, dans toute œuvre s'appuyant sur le

⁷⁰⁰ Le poème devient, en quelque sorte, une allégorie de lui-même. Il se réfléchit en tant qu'invention de nouvelles possibilités. C'est ce que Graham Robb met en avant au sujet du *sonnet en yx* et, de manière générale, des poèmes écrits après 1868 : « [...] the *sonnet en yx* is not the only poem that can be read as a prosodic allegory of itself. Most of the poems written from 1868 on might have carried a similar subtitle [...] » Graham Robb, « Foreword » (Avant propos), *Op.cit.* p. xi.

langage, produit un « glorieux mensonge »⁷⁰¹. L'art est un « leurre » ; il invente de nouveaux mondes, de nouvelles possibilités logiques et ontologiques. Il n'expose pas en démêlant les différences et en les ramenant à une identité. Il invente de nouveaux entremêlements différentiels confus, qui rendent impossible toute réduction à une identité. C'est à travers le mensonge, le propre ressort de la fiction, qui apparaît dans la nature du langage de l'homme, que s'élabore le *jeu*⁷⁰² du langage poétique, c'est-à-dire une dynamisation de diverses potentialités égales entre elles, déjouant toute tentative de réduction et de fixation du sens. Le mensonge est rendu effectif par l'allusion et la suggestion. Le « *mystère des aspects de l'existence* »⁷⁰³ fait référence à l'opacité de la pluralité irréductible de potentialités suggérée par le langage poétique, à travers une expérience et une affection de l'imagination qu'il fait subir au sujet. Le mystère poétique allie, ainsi, à la fois la matérialité sensible qui constitue son point de départ et une virtualité irréductible et inactualisable. Une impossibilité d'actualisation qui se traduit par une disjonction entre la pensée et le langage poétique. L'*absence* et la *vacance* sont le retentissement de l'écho vide, de la disjonction entre la pensée de l'homme, son « calcul », et le langage, tandis que ce langage incorpore la matérialité du dehors physique, dont l'indétermination du hasard. La fiction, dès lors qu'elle apparaît, renvoie à elle-même indéfiniment. Nous ne pouvons la subsumer à une idée transcendante, ou à une raison constructive constituante, pour en faire un simple dérivé. Le langage poétique mallarméen se manifeste dans une matérialité directe et une dynamique virtuelle réflexive. Une réflexivité causée par un retour répétitif différentiel de mots et de potentialités sémantiques et référentielles. En effet, le mouvement de poéticité n'est pas linéaire, mais intensif, concentrique, et répétitif. Il entremêle les mots sur la base de la matérialité, et les potentialités représentationnelles sur celle de la virtualité. C'est pourquoi ce qui en ressort est un complexe irréductible.

La répétition est donc le procédé par lequel le langage poétique agit sur les sens et sur l'imagination d'un sujet. C'est par elle que le langage poétique se donne sur le mode d'une surcharge matérielle et d'une saturation potentielle. Le pluralisme est le mode de fonctionnement fondamental de cette répétition. L'être *est*. La matière dont est empreinte la

⁷⁰¹ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862 – 1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, éditions Gallimard, collection Folio Classique, *Op.cit.* Paris, 1995, p. 298.

⁷⁰² Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes*, éditions la Pléiade, Gallimard, Paris, 1945, p. 380.

⁷⁰³ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898 avec des lettres inédites*, *Op. Cit.*, p. 572.

nature en tant que « lieu » de l'étant nous le montre, de même aussi la matière du langage par laquelle nous sommes d'abord affectés dans l'expérience poétique. Cette matière est la marque de l'être qui est impossible à exposer et qui ne peut être défini. Dans toute tentative d'écriture, l'être se montre comme ce qui est en dehors de toute représentabilité par la pensée. Et le langage se place au même niveau que cet être qui est externe à la pensée, acquérant ainsi son autonomie matérielle. L'être et le langage sont en équivalence. Et tout comme l'être, le langage est vague et indéfini. Les deux formules mallarméennes qui suivent :

« [...] n'est que ce qui est » ; « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU »,

pourraient aussi convenir à l'état de la langue poétique mallarméenne. Seule la tautologie, qui dénote une réflexivité, peut désigner ces lieux inconnus et irréductibles que sont la nature et le langage poétique. Des lieux qui ne renvoient pas à la fixation ou à la détermination d'une unicité représentationnelle, mais à une multitude de potentialités que nous ne pouvons pas saisir. L'être et le langage se situent ainsi tous deux dans une indétermination vis-à-vis de la pensée. La disjonction que nous avons mentionnée plus haut affecte la pensée et l'éloigne de l'équivalence matérielle première qui s'établit entre le langage et l'être. La pensée n'intervient pas. C'est l'imagination qui est sollicitée pour être affectée par les suggestions virtuelles du langage poétique. Une suggestion plurielle qui a lieu au sein d'un complexe relationnel unissant le langage poétique à un sujet patient⁷⁰⁴.

La multiplicité, impossible à *délimiter* ou à *identifier* dans un seul concept, dénonce la limitation sémantique et représentationnelle. Ce qui pose problème, ce n'est pas l'être comme objet externe, que nous ne pouvons occulter, puisqu'il exerce une action matérielle sur nous, mais la connaissance, c'est-à-dire la représentation et la réduction de cet objet externe dans la conscience ou la rationalité. Ce trait problématique de la cognition entraîne une conception de l'être en tant que foisonnement dynamique de diverses potentialités irréductibles. L'être devient problématique, comme chez Deleuze, parce qu'il ne peut plus faire l'objet d'une connaissance objective. Il est en mouvement perpétuel et irréductible. L'écriture

⁷⁰⁴ Le langage agit doublement sur le sujet patient : sur le plan matériel de l'expérience poétique sensible, et sur le plan virtuel dans le mouvement de poéticité. C'est ce dernier qui rend compte de la relation complexe qui se noue entre le sujet patient et le langage poétique à travers l'affection de l'imagination. Ceci explique aussi bien le rapport d'exclusion qui apparaît, chez Mallarmé, entre poésie – lieu de l'être et du langage poétique, et discours explicite ou universel reportage – lieu de la pensée qui tend à réduire l'être à une représentation.

mallarméenne est l'opération poétique de l'impossibilité épistémologique de réduire le langage, et par équivalence l'être, à une unité de représentation mentale. Il est impossible de dire l'être dans un discours explicite au sein du langage poétique, tout comme le « (non)-être », chez Deleuze, qui désigne l'impossibilité de quelque parole portant sur l'être⁷⁰⁵. Cela conduit alors à l'annulation de toute tentative de réduction de l'être à partir du langage, de la disjonction de la pensée. Quant à l'être lui-même, il apparaît dans la présence matérielle du texte et du langage. C'est le plan d'immanence de la répétition des différences, et il est impossible d'arrêter ce plan et de le délimiter à quelque concept. L'être est le mouvement virtuel de toutes les *différences* ontologiques. Cette idée peut rendre compte de la poésie chez Mallarmé : le mouvement de poéticité virtuel regroupe les différences matérielles et virtuelles irréductibles à une représentation. La poétique mallarméenne montre elle aussi une entre les différences irréductibles de l'être, à travers les variations du langage, et la pensée en tant que pouvoir de réduction en une signification et en une représentation, c'est-à-dire en tant que tendance à attacher un mot à un sens ou une idée déterminés. L'être ne peut donc pas être dit, dans le sens où pour « dire » au sens de formuler un discours explicite, il faut délimiter et identifier les choses par représentation dans le langage courant, donc recourir à des représentations réduites parce qu'usuelles et commodes ; or l'être ne peut être délimité – il ne correspond à aucun sens déterminé et réduit. Il est le nouveau, l'inconnu, le mystère. Les *différences* sont des faits de langage et la *répétition* le plan qui contient ces faits. Le mouvement de poéticité qui apparaît, sur le plan virtuel, dans la relation entre le langage poétique et le sujet patient, est la répétition qui contient des différences dynamiques. La multiplicité des différences et la répétition infinie en tant qu'entrelacement irréductible de ces

⁷⁰⁵ Pour rappel, la réception et la reprise de Mallarmé par certains philosophes français, dans les années 1960, se fait à travers la thèse d'une pluralité de sens et de références, que Derrida théorise en un « jeu de miroir », une invention de plusieurs « copies » et « simulacres », et la perte concomitante d'un « modèle » hiérarchique platonicien, en insistant beaucoup, alors, sur le désamorçage de l'*aletheia* métaphysique dans le langage poétique de Mallarmé : pas de « modèle » représentationnel originaire auquel nous pouvons réduire les « simulacres » scripturaux virtuels. Diverses thèses philosophiques s'élaborent à partir de l'avant-garde poético-linguistique identifiée chez Mallarmé par une certaine réception posthume - celle initiée par Blanchot. Nous pouvons facilement associer la lecture philosophique des écrits de Mallarmé dans les années 1960 au concept de *différence*, qui désigne une portion empirique de l'être échappant à la représentation par opposition au concept d'identité. Pour Deleuze, l'être est le mouvement de répétition infinie dans lequel apparaissent des différences, la toile de fond sur laquelle ces différences ou variations matérielles et virtuelles sont disposées dans une singularité égale, n'ayant plus de modèle idéal originaire pour les subsumer et les ordonner. Les différences sont à la fois actualisées dans la matière empirique, et possibles en tant qu'elles sont en mouvement et non actualisées. La notion de différence réunit ainsi, dans une même réalité, la matérialité empirique et la virtualité, tous deux irréductibles à quelque unité de représentation.

différences sont l'expression irréductible de ce qui correspond au nouvel être chez Deleuze – le « ?être » -, et au langage poétique chez Mallarmé.

Le seul langage poétique possible, à la suite de Mallarmé, ne peut être que cette répétition virtuelle massive, qui n'est autre que l'expression de l'impossibilité de réduire l'être par la pensée. Et la relation qui existe entre un sujet et cet être du langage peut également se comprendre à travers l'empirisme transcendantal de Deleuze⁷⁰⁶. Nous retrouvons, de manière explicite, cette même idée de disjonction entre le langage et la représentation de l'être chez Beckett. La littérature – c'est en cela qu'elle est véritablement art pour Mallarmé et pour Beckett – étire le "dire", le dilate dans un pluralisme. Cette dilatation du dire, c'est ce que Beckett appelle le "mal dire", c'est-à-dire ce qui nous montre que l'être ne peut que "mal" se dire. Le dire poétique ne révèle aucune unicité atomique de l'être, mais montre qu'il est impossible de procéder à une telle réduction ontologico-eidétique, parce que l'être est éclaté dans le multiple et se retrouve dans le langage, et tous deux sont disjoints de la pensée. Il dit ainsi ce multiple impossible à unifier. Le "mal dire" de Beckett apparaît, dans une certaine mesure, dans le *mystère* de Mallarmé. La *fiction* est l'insinuation de l'être dans le langage poétique pour se donner sur le mode irréductible de la surcharge matérielle et du mouvement de poéticité virtuel. Le *mystère*, quant à lui, est l'impuissance métaphysique, chez Mallarmé, à révéler l'être par la pensée dans la parole – c'est-à-dire par l'instrumentalisation du langage par la pensée.

L'absence et la vacance disent le refus poétique mallarméen de réduire le langage à un effort représentationnel de la pensée. Nous avons vu que l'être est ordonné, par l'essence idéale objective chez Platon, et par l'acte esthétique et cognitif du poète dans le romantisme. Dans les deux cas, l'être se donne sur le mode d'une représentation dianoétique ou intellectuelle. Une représentation rendue accessible à l'âme de façon objective chez Platon, et construite de manière entièrement subjective dans l'idéalisme romantique qui fait appel à un

⁷⁰⁶ Comme la réflexion d'Anne Sauvagnargues nous le montre dans l'introduction et le premier chapitre de son *Deleuze l'empirisme transcendantal*, *Op.cit.* p. 9-35, le transcendantal deleuzien désigne les procédés de liquidation du sujet substantiel classique, qui trouve son parangon dans le cogito cartésien. Une entreprise qui passe par la reprise et l'extrapolation de la critique kantienne pour mettre en avant la thèse selon laquelle la détermination empirique du sujet constitue l'individuation de sa pensée. Deleuze s'inspire et s'écarte à la fois du kantisme pour penser l'individuation à partir de l'expérience pure. Le « Je » ne peut apparaître qu'à travers le « Moi » empirique. Une idée qu'il développe déjà lors de sa lecture de Hume en 1953, dans *Empirisme et subjectivité*, *Op.cit.* Ce n'est pas à travers l'entendement que le sujet appréhende l'expérience, mais bien à travers cette expérience elle-même que la pensée est individuée chez un sujet.

*ego pensant*⁷⁰⁷. Le travail de Kant change radicalement l'ancienne posture du penseur. L'activité du penser du *cogito* de Descartes opère dans une indétermination temporelle : le sujet agent – le « Je » - prend conscience de son être dans l'activité interne du *penser*, dans l'introspection, sans tenir compte de la temporalité. Remarque que fait Heidegger également, précisant que l'être de l'étant est saisi en dehors de la présence à partir du moment de la constitution du cogito cartésien. Le modèle du cogito est bousculé par la *Critique de la raison pure* de Kant. Deleuze le comprend très bien, et reprend la critique kantienne sur ce point. L'élément révolutionnaire de la pensée de Kant est la considération du temps. « Le temps est hors de ses gonds », dit Hamlet⁷⁰⁸. Chez Descartes, le temps est résorbé dans la rationalité constructive du cogito. Avec Kant, le temps ne dépend plus du sujet, il devient la limitation et la forme déterminante de sa connaissance⁷⁰⁹. La critique kantienne effectue les préliminaires à

⁷⁰⁷ Descartes est peut-être celui qui inaugure le passage épistémologique de l'objectivité platonicienne de l'âme intellectuelle à un rationalisme subjectiviste. On peut penser que la subjectivité classique et moderne devient la nouvelle expression de la célèbre sentence de Protagoras, que Platon donne dans le *Théétète*, « l'homme est la mesure de toutes choses », ainsi que le souligne Heidegger, et qui se résorbe dans le *cogito* de Descartes. Pour Heidegger, on a en effet changé de représentation philosophique. On a perdu le rapport à la temporalité de l'étant. Tout étant se donnait, dans la Grèce Hellénique, dans une présence, dans une accessibilité, en « un district de la non-occultation » [Martin Heidegger, *Nietzsche II*, éditions Gallimard, 1971, p. 112] que nous avons oublié, parce que nous avons appris, depuis Descartes, à nous représenter l'étant à partir d'un principe subjectif – le *cogito*. Ce cogito conceptualise l'idée que l'être de l'étant en tant qu'objet du discours, et donc en tant que vérité, n'est envisageable qu'à partir d'un principe intellectuel fondamental et fondateur : la réflexivité de la conscience subjective. Principe qui sera repris par Fichte. Le rapport empirique de l'homme à l'étant, à l'époque de Protagoras, à travers un contact ouvert avec le monde, dans le but de répondre à la question : qu'est-ce que l'étant ?, s'est transformé, à l'époque de Descartes, en un rapport mathématique qui s'établit dans une démarche progressive et structurelle à partir d'un fondement de vérité et à travers la construction de règles de pensée. Le monde passe du statut d'objet physique externe à celui d'objet mathématique interne. Tout le projet de la Critique kantienne consistera à concilier ces deux pôles. Et c'est dans la continuité de ce travail que l'idéalisme allemand prend son essor.

⁷⁰⁸ Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, *Op.cit.*

⁷⁰⁹ Sur ce point, Hermann Cohen a montré, dans son *Commentaire de la critique de la raison pure de Kant*, les éditions du Cerf, Paris, 2000 (pour la traduction française), que *l'espace* et *le temps* ne sont pas à comprendre comme des cadres exclusivement objectifs en lesquels viendraient se fixer nos sensations. Kant définit le mode de connaissance qui procède du temps et de l'espace d'*idéalité transcendante*, qui réunit la subjectivité et une part de détermination objective : l'espace et le temps sont liés à l'intuition subjective, bien qu'étant des formes *a priori* de la représentation des phénomènes qu'ils déterminent (pour l'espace – des phénomènes externes seulement ; pour le temps – des phénomènes en général, étant *le sens interne*). Le paradoxe entre la part subjective et objective à la fois de l'idéalité transcendante a suscité de nombreuses confrontations (entre Trendelenburg et Fischer, par exemple, que relève H. Cohen). La question empirique, chez Kant, divise entre objectivité et subjectivité de la connaissance. Mais la réelle question qui intéresse est celle-ci : où se situe la part d'objectivité, ou la limite de la subjectivité chez Kant ? L'espace et le temps interviennent *a priori*, donc avant l'intuition empirique, sans toutefois être une *chose en soi* ni « une détermination objectivement inhérente aux choses », et l'*idéalité transcendante* fait du sujet une sorte d'objet de la détermination : « Le temps est, sans doute, quelque chose de réel, à savoir, la forme réelle de l'intuition intérieure. Il a donc une réalité subjective par rapport à l'expérience interne, c'est-à-dire que j'ai réellement la représentation du temps et de mes déterminations en lui. Il faut donc le considérer réellement non pas comme objet, mais comme un mode de représentation de moi-même en tant qu'objet. » (E. Kant, *Critique de la raison pure*, PUF, 1944, 2004, p. 65) C'est sur ce point que Deleuze dit du sujet kantien qu'il est déterminé plus qu'il ne détermine lui-même. Et

la fois d'une remise en question et d'une restructuration de la métaphysique⁷¹⁰. C'est dans cette mesure qu'elle fonde les conditions de la connaissance⁷¹¹.

Le principe cartésien, quant à lui, est le penser en tant qu'activité réflexive d'une subjectivité qui se pense en tant que pensante ; qui se pense en train de penser – forme que l'on retrouve dans l'idéalisme fichtéen et dans la phénoménologie hégélienne. Lorsque Mallarmé lit Descartes en 1869, la notion de *fiction* du philosophe attire son attention. Mais il la réinvente : la fiction n'a pas pour principe de création la rationalité cogitative, mais est autonome, indépendante de toute conscience subjective. Il va donc essayer de dégager une nouvelle relation entre le sujet et l'œuvre poétique. La fiction poétique s'appuie tout de même sur un sujet, mais ne dépend pas de lui. La conscience disparaît pour laisser le champ libre à l'affection de l'imagination dans le mouvement de poéticité. La relation qui s'établit alors entre le sujet patient, avec une imagination passive, et le langage poétique autonome rend compte d'un sujet passif et d'un langage autonome, avec une dimension d'indétermination et de liberté accordée à ce dernier. De Descartes⁷¹², Mallarmé ne retient que l'opération abstraite et géométrique, sans le principe axiomatique de la conscience réflexive du *cogito*. Tandis que la méthode cartésienne se constitue à partir du *cogito* pris comme principe indubitable, la poétique mallarméenne en suppose la disparition, remplaçant la rationalité du cogito actif par l'imagination du moi passif qui sert de support au développement poétique. Une passivité qui prend sa source dans une expérience affective, et qui culmine dans le postulat théorique de la

pourtant, le temps est encore attaché à une intuition subjective, au point où si on fait abstraction de la « sensibilité particulière », « le concept de temps s'évanouit ». Kant surmonte l'apparent paradoxe entre l'idéalisme subjectif et le réalisme objectif en postulant la dualité d'un même phénomène à partir d'un empirisme transcendantal : on peut extraire l'objet d'une intuition empirique, en faisant abstraction de l'intuition et de ses conditions pour le considérer seul, ou on peut extraire la forme de l'intuition et la comprendre seule dans son intervention dans le sujet lui-même, tout en gardant à l'esprit que ce sujet est attaché à la phénoménalité de l'intuition empirique de l'objet.

⁷¹⁰ La dimension métaphysique restaurée apparaît plus nettement dans la *Critique de la raison pratique* ou dans *Fondements de la métaphysique des mœurs*, où la liberté et la volonté du sujet sont illimitées. Le sujet pratique est donc une subjectivité métaphysique et illimitée alors que le sujet connaissant est une subjectivité relative et limitée.

⁷¹¹ « [...] si nous faisons abstraction de notre sujet, ou même seulement de la nature subjective de nos sens en général, toute la manière d'être (*Beschaffenheit*) et tous les rapports des objets dans l'espace et dans le temps et même l'espace et le temps disparaissent, puisque, en tant que phénomènes, ils ne peuvent pas exister en soi, mais seulement en nous. Quant à ce que peut être la nature des objets en eux-mêmes et abstraction faite de toute cette réceptivité de notre sensibilité, elle nous demeure tout à fait inconnue. Nous ne connaissons que notre mode de les percevoir [...] » Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Presses Universitaires de France, « Esthétique transcendantale [§8]. – *Remarques générales sur l'Esthétique transcendantale* », p. 68.

⁷¹² Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* « Notes sur le langage », p. 64 – 76.

disparition du poète en tant que locuteur privilégié. Ce support que représente le nouveau sujet passif est intégré dans un complexe relationnel qu'est le mouvement de poéticité. Comment tenir compte du lecteur si le sujet disparaît complètement pour ne laisser qu'un langage autonome et autoréflexif ? L'idée d'un sujet qui subit l'effet du langage poétique jusqu'à disparaître d'un point de vue épistémique ou cognitif, introduit un autre sujet, affectif et sensible, qui se manifeste en servant de médium matériel et virtuel au langage poétique.

La subjectivité en tant que puissance cogitative déterminante est ainsi tenue en échec par le processus poétique. L'Œuvre selon Mallarmé rompt avec la pensée constructive. C'est cela que la « disparition élocutoire du poète » effectue : un délitement de l'autorité intellectuelle de la subjectivité. Par ailleurs, la poétique mallarméenne est aussi, en tant que mouvement virtuel qui s'appuie sur la suspension de toute détermination représentationnelle, un opérateur du scepticisme. L'écriture suppose un manque dans son mode opératoire, un attermoiement perpétuel, une suspension incessante d'elle-même, puisque l'œuvre n'est jamais finie. Cette idée est développée par Blanchot sous le terme de « désœuvrement ». Outre sa filiation évidente avec l'ennui heideggérien, dans une perspective existentielle, ce terme permet avant tout, chez Mallarmé, de suspendre la notion de réalisation de l'œuvre. L'œuvre mallarméenne, selon Blanchot, n'atteint jamais une fin déterminée ; elle est toujours en procès. C'est cette dynamique interminable qui constitue aussi la caractéristique du mouvement interne indéterminable du langage poétique mallarméen. L'espace de l'œuvre, ou du *Livre* mallarméen, est ainsi compris comme un espace où une dynamique interminable a lieu, impliquant un sujet patient et le langage poétique autonome réel et externe.

L'écriture poétique de Mallarmé rejoint la philosophie de Nietzsche sur plusieurs points, notamment celui de la disparition de la rationalité subjective comme principe constituant, c'est-à-dire l'affiliation intellectuelle de ce qui a trait à l'activité humaine, mais également sur la rupture avec une certaine tradition de penser, de parler et d'écrire, sur une certaine conception traditionnelle du langage et de la pensée, et du rapport qui existe entre les deux. De même que dans la poésie mallarméenne, le langage n'est plus l'instrument représentationnel de la pensée dans la philosophie de Nietzsche ; la pensée n'est plus le produit d'une conscience claire et constructive, mais un élément qui s'inscrit dans la globalité impersonnelle d'un processus physiologique inconscient. Le sujet conscient et rationnel ne peut plus alors exister en tant que principe constituant au sein du langage. De cette élimination de la subjectivité constituante entendue comme puissance créatrice, résulte aussi

l'*effondement*⁷¹³, comme le dit Deleuze, de toute prétention épistémologique à faire du langage un instrument de la pensée. Le sujet ne peut plus définir l'objet dans une représentation claire et déterminée par le biais du langage. Une parcelle ontologique lui échappe. Dès lors que la finalité de la constitution idéale d'une chose par le langage n'est plus, ce dernier se détache de la pensée. Ainsi, à la fois le langage et la chose sont irréductibles à une unité idéale. Ils sont perceptibles par les sens d'un sujet patient, et lui suggèrent plusieurs représentations possibles. Le sujet devient le terme variable d'une relation poétique complexe.

2.4.2. La fiction ou le mensonge

Mallarmé évoque souvent le terme de « fiction ». Mais nous retiendrons deux occurrences qui nous paraissent éclairantes quant au parcours que le poète a connu, dans la mesure où elles indiquent deux moments complètement différents. La première fois, avant la « conscience du néant » de 1866. Il est alors employé, dans la continuité de la tradition classique, de manière à signifier négativement l'opposé dialectique de la « vérité »⁷¹⁴. La fiction est, dans ce cas-là, une manière traditionnelle de démarquer la vérité du mensonge fictionnel. Elle n'est pas encore vue comme le résultat généralisé de toute action humaine, pour autant qu'elle invente d'autres possibilités représentationnelles. Cet autre sens – l'autre occurrence du mot – intervient entre 1869 et 1870. C'est à cette période que le poète tente de se relever de la crise dont il a été frappé quelques années plus tôt. Il tente d'envisager une nouvelle assise poétique où placer son « moi ». Il découvre, à la même époque, le *Discours de la méthode*⁷¹⁵ de Descartes, d'où il tire l'idée de « fiction », comme nous l'avons mentionné

⁷¹³ Cf. « 1.2.7. L'expérience de l'art moderne ».

⁷¹⁴ « La notion de fiction telle que Mallarmé la découvre au début de 1869 va [...] bien au-delà de l'illusion dont le poète faisait l'aveu quelque trois ans plus tôt. Car l'illusion ou le « Glorieux Mensonge » supposaient encore un horizon de vérité au regard duquel ils se définissaient comme illusion et mensonge, tandis que la fiction retourne et dépasse la limitation négative de l'illusion pour en faire la fonction exclusive et indépassable de l'esprit humain, voué de toute éternité au jeu du comme si. » Bertrand Marchal, *Op.cit.* p. 88.

⁷¹⁵ « [...] Mallarmé d'invoquer une page du *Discours de la Méthode*, qui est sans doute, comme l'indique Georges Poulet, la première de la quatrième partie, où Descartes met en œuvre le doute hyperbolique et se résout

précédemment. Mallarmé tend désormais à faire de l'« illusion » la seule véritable marque de la fiction. Son nouveau « moi » désormais intervient et existe au milieu de cette fiction – tâche donc essentielle à la fois pour la poésie et pour l'esprit. Après le sentiment de néant, Mallarmé découvre une nouvelle voie : il fait de la fiction le facteur déterminant de son « moi » et le principe immanent de toute production poétique et critique. La poésie n'est plus le langage de la révélation d'une essence objective, ni celui d'une construction rationnelle, mais un langage autonome, qui ne dépend plus d'aucune forme de détermination par la pensée. Le langage est à la fois l'être réel détaché de la pensée, et la fiction qui agit sur l'imagination du sujet, lui suggérant plusieurs mondes possibles. L'esprit ne peut, chez Mallarmé, envisager que des mondes possibles à travers l'imagination. Il ne peut plus réduire le langage à un seul monde objectif. Il s'ensuit que tout le plan virtuel du langage devient un éventail fictionnel au sein duquel se meuvent plusieurs potentialités.

Le langage est le lieu où la fiction⁷¹⁶ invente de nouveaux mondes. Il n'est plus déterminé de l'extérieur par quelque sens transcendant. C'est dans cette perspective qu'il faut tenter de comprendre l'*absence* et la *vacance* chez Mallarmé : c'est-à-dire en tant que retraite de toute détermination sémantique et représentationnelle. Le langage, avec Mallarmé, suggère un tel pluralisme que la réduction ou la détermination d'une unicité sémantico-référentielle est définitivement compromise. Il convoque plusieurs potentialités différentes en même temps, devenant un lieu intégratif et irréductible. Une irréductibilité due à la séparation du langage et de la pensée. Tenter de réfléchir à une science du langage, comme le fait Mallarmé, c'est non seulement poser une *nouvelle science* – celle ayant le langage pour objet, mais aussi poser le *langage* lui-même comme science. Non pas la science du point de vue du savoir contenu, déterminé et exposé par la faculté épistémique de l'homme, mais la science en tant que forme autotélique qui se réfléchit à l'infini, sans dépendre d'aucune intervention subjective

à « feindre que toutes les choses qui [lui] étaient jamais entrées en l'esprit n'étaient non plus vraies que les illusions de [ses] songes. » *Ibid.* p. 84.

⁷¹⁶ « Faire du langage l'instrument de la fiction, c'est faire comme si les mots, loin de représenter le monde environnant ou d'offrir l'accès à quelque absolu extérieur à eux, ne disaient rien d'autre que l'absence et la mort, rien d'autre que le néant ; c'est, en d'autres termes, faire des mots l'instrument d'une négativité absolue, et du poème où se consomme cette négativité, à l'égal du sonnet en -ix, l'enclos où le langage, par sa réflexion même s'applique à devenir le lieu du néant.

Or cette fiction encore purement méthodique qui tend à vider le langage de toute portée ontologique, et à le priver ainsi d'une fonction réaliste immémoriale, découvre dans le langage lui-même la forme par excellence de la fiction, entendue cette fois comme ce qui définit les œuvres de l'esprit. »

Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé, Op.cit.* p. 87.

constituante. Le langage est ainsi posé comme ce medium autotélique de réflexion infinie. C'est l'autonomie matérielle du langage qui constitue le principe de la nouvelle science du langage mallarméenne, et qui consiste en l'approfondissement de la *fiction* du langage pour abolir tout rapport d'instrumentalisation qui a pu le soumettre à une rationalité subjective :

« Poser une science du langage, c'est faire du langage tout à la fois l'objet et le moyen de la science [...] »⁷¹⁷

En ce qu'elle acquiert une triple réflexivité dans la méthode, dans le moyen et dans l'objet, la science du langage est la science des sciences pour Mallarmé, l'*épistémè* par excellence. Cette nouvelle science⁷¹⁸ ne sera plus le simple « dérivé » d'une conscience-réflexive subjective. Le langage voué à la fiction ouvre de nouvelles fenêtres virtuelles. C'est un éventail de mondes possibles qui apparaît, et qui expulse les capacités intellectives de l'homme, car ces dernières ne sont nullement sollicitées. Avec Mallarmé, c'est le langage qui invente et l'esprit qui reçoit les diverses suggestions possibles de manière indécise et indéterminée. La poétique devient cette nouvelle fiction qui, à partir d'un mouvement interne, suggère des transitions vers diverses possibilités externes. Mais jamais aucune transition ne s'actualise. Elles sont essentiellement virtuelles. Nous subissons de manière sensible la matière du langage, et nous restons dans l'indétermination sémantico-représentationnelle de sa sphère virtuelle : la fiction. Les mondes possibles suggérés par la fiction de la poéticité sont des possibilités qui ne s'actualisent pas, mais qui coexistent dans la virtualité. Une virtualité

⁷¹⁷ *Ibidem.*

⁷¹⁸ « La science du langage apparaît en somme comme le couronnement de l'édifice du savoir, ou la science suprême, dans la mesure où, par son objet même, elle acquiert une valeur épistémologique ou réflexive. Mais de ce fait, la science du langage décroche aussi, par ce jeu réflexif, la notion de science de son paradigme traditionnel tel qu'il s'est constitué à travers les sciences de la nature : parce qu'elle ne peut se faire que de l'intérieur du langage, la science du langage annule en effet la dualité postulée par les sciences naturelles du sujet observateur et de l'objet observé, sur la stabilité de laquelle se fondent la représentation traditionnelle du monde et la métaphysique dualiste. En prenant son instrument même pour objet, la science est forcée de se reconnaître comme langage, et perd ainsi cette extériorité qui la validait comme discours de vérité, si bien qu'en lieu et place du face à face éternel de l'homme et du monde, elle met en évidence le jeu d'une fiction totalitaire, celle du langage, constitutive à la fois de l'un et de l'autre : c'est mon langage qui me constitue comme sujet ; c'est mon langage encore qui objective mes représentations. Concevoir une science du langage, c'est faire l'expérience d'une indépassable fiction, et redéfinir par là l'idée même de la science. La découverte de la fiction se lie ainsi à la double émergence, poétique et scientifique, du langage qui, se posant entre un monde en soi reculé dans un lointain improbable à force d'être inaccessible et une subjectivité individuelle évacuée ou réduite à une illusion, et redéfinissant les notions de sujet et d'objet comme les deux aspects complémentaires d'une même structure de langue, excède sa simple fonction instrumentale pour phagocyter, dans une enflure monstrueuse, toute activité et tout savoir humains. » *Ibidem.*

plurielle qui ne se découvre jamais entièrement dans le mouvement de la poéticité. C'est pourquoi nous parlons, avec Mallarmé, de *mystère*.

Même si Mallarmé emprunte le terme de « fiction » à Descartes, la fiction mallarméenne est donc très différente de la fiction cartésienne. Chez le philosophe, la fiction est l'invention réflexive et rationnelle d'un ego pensant qui se représente comme agent de l'activité de penser avant de se représenter le monde dans lequel il vit. De ce fait, la fiction philosophique de Descartes est une fiction interne à la rationalité de l'ego. C'est une production de la subjectivité pensante. Chez le poète, la fiction est externe au sujet. Elle est une matière sensible et un mouvement immanent qui sont en dehors de la pensée du sujet. D'ailleurs, elle ne se donne pas sur le mode de la pensée au sujet, mais sur le mode de l'expérience sensible et de la virtualité du rêve et de l'imagination. Cette caractérisation poétique, comme nous l'avons dit plus haut, est fondée sur un principe de mouvement et d'indétermination. Elle est le fait, non pas d'une raison constituante, mais d'un mouvement empirico-virtuel externe à toute rationalité subjective. L'externalité du mouvement de poéticité de la langue est le point sur lequel s'opère toute la différence entre Descartes et Mallarmé. La fiction n'est plus le fait d'un internalisme rationnel, mais celui d'un externalisme empirico-virtuel. De fait, le sujet ne peut plus être perçu dans la posture d'un *cogito*.

2.4.3. Le mystère poétique

Le *mystère* mallarméen est l'indétermination causée par les potentialités, l'annulation de toute détermination idéale du langage. Il est l'état virtuel provoqué par l'éventail des potentialités sémantico-représentationnelles et référentielles du langage poétique, soit l'opacité du langage poétique tel qu'il ne peut se plier à la représentation par la pensée. Les potentialités sont dynamiques et jouent de leur ambiguïté : elles ne se laissent jamais déterminer. Elles saturent le plan sémantico-représentationnel du langage poétique au point d'empêcher toute détermination et tout arrêt du processus poétique. L'être se manifeste à travers le langage poétique. Le fait même de se manifester matériellement comme production

sonore et processus de poéticité de potentialités fait de la langue un nouvel être qui est d'abord ressenti par l'expérience du langage poétique et qui, se donnant dans une relation complexe avec l'imagination d'un sujet, est capable de suggérer des potentialités de sens et de référence. Le langage est ainsi externe à toute conscience subjective constituante, en tant qu'objet matériel ressenti au dehors. Mais il se donne, sur le plan virtuel, dans une relation complexe qu'il entretient avec l'imagination d'un sujet. Le plan virtuel de la relation complexe qui comprend la multiplicité de potentialités représentationnelles du langage, et qui est irreprésentable de manière déterminée, est ce qui constitue le mystère poétique mallarméen. Le mystère est l'indicibilité, l'état de l'indétermination sémantique et référentiel, l'impossibilité de réduction du sens et de la référence. Il est, en cela, « in-sensé ». Il est, en comparaison au discours qui tend à dévoiler un sens ou à donner une représentation claire d'un objet, plutôt la nuit qui recouvre les choses pour les dissimuler, constituant ainsi un immense pan virtuel « obscur ».

Du point de vue du langage, c'est-à-dire de l'être lui-même, le mystère apparaît dans la relation complexe qui unit le langage et le sujet sensible, sur l'imagination duquel les suggestions agissent dans le mouvement de poéticité. Le mystère est l'ensemble des potentialités qui se meuvent au sein du processus de poéticité, résultant de l'expérience poétique matérielle du langage. C'est pourquoi le mystère poétique ne favorise pas l'avènement d'un discours qui ferait sens, qui serait « sensé », ou qui tendrait à donner un sens clair. Avec la disparition du poète, intervient aussi la disparition du sens en tant que détermination représentationnelle. C'est en cela que la poétique de Mallarmé rompt toute relation métaphysique essentialiste ou rationaliste entre l'être et la pensée et entre la pensée et le langage, bref entre l'être et le langage⁷¹⁹.

Les mots, dans la poétique mallarméenne, ne sont pas des signes transitoires qui conduisent à une présence originaire première et altière, mais des virtualités sémantiques qui

⁷¹⁹ Mallarmé dira, dans une enquête de Jules Huret : « [...] les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme par une série de déchiffrements. » Stéphane Mallarmé, « Réponses à des enquêtes : sur l'évolution littéraire » dans *Igitur Divagations Un coup de dés, Op.cit.*, p. 405-406.

constituent le *mystère*. Le signe alors change de paradigme. Il n'est plus une étape conceptuelle dans le cheminement métaphysique vers une essence, ni non plus l'instrument par lequel la rationalité identifie et représente l'être ; il est désormais indépendant. Ils sont, ces mots, devenus eux-mêmes être, renversant ainsi la fonction traditionnelle de signe représentationnel qu'ils occupaient. Le signe est l'être qui construit la fiction de par les relations qu'il tisse avec les autres signes. Le signe n'est pas ce qui serait venu après une présence ontologique, mais ce qui vient en même temps qu'elle. Il n'y a plus lieu de représenter la présence ontologique en recourant à des concepts métaphysiques, tel que l'« origine », puisque l'être ne se dit pas, ne se représente pas. L'être se manifeste à travers le rapport empirique et virtuel au sein du langage poétique. L'ordre des choses change drastiquement. Le signe ne détermine plus un sens idéal unique. Il est à la fois matière et virtualité. Le langage n'est plus la fonction représentationnelle qui s'interposerait entre la présence ontologique et la rationalité ou la conscience, il est l'être lui-même. A travers l'autonomie de la nature comme « lieu », Mallarmé entrevoit l'autonomie analogique du langage. L'étant n'a pas attendu la conscience et la rationalité subjectives pour se manifester. Il s'est toujours manifesté indépendamment de toute représentation. De même, le langage ne dépend pas de la fonction représentationnelle ou sémantique. Il se manifeste indépendamment de la subjectivité. Nous pouvons tenter de comprendre l'analogie entre la nature et le langage à partir d'un matérialisme réaliste généralisé. Tout existe indépendamment de l'ego. Tout a toujours déjà été, comme le futur antérieur « RIEN N'AURA EU LIEU [...] » nous le montre. Ainsi, la conscience rationnelle et le discours représentationnel qui tendent à dévoiler un sens et à révéler l'être dans les mots, font tout le contraire : ils éloignent l'être des mots du langage. Ils leur extraient l'être matériel sensible et virtuel qui constitue la fiction poétique en suggérant des *potentialités* sémantiques inactualisables. C'est dans ce sens que Blanchot comprend l'*absence* dans le lexique mallarméen⁷²⁰. Le terme de « nullité », qui apparaît dans le commentaire de Blanchot, désigne très justement l'annihilation mallarméenne de la relation

⁷²⁰ « [...] : lecteur conscient de mots significatifs, je n'ai présents à l'esprit ni les mots que je lis et que leur sens fait disparaître, ni ce sens que nulle image définie ne présente, mais un ensemble de rapports et d'intentions, une ouverture sur une complexité encore à venir. Dans l'existence courante, lire et entendre suppose que le langage, loin de nous donner la plénitude des choses dans lesquelles nous vivons, soit coupé d'elles, car c'est un langage de signes, dont la nature n'est pas d'être rempli de ce qu'il vise, mais d'en être vide, ni de nous donner ce qu'il veut nous faire atteindre, mais de nous le rendre inutile en le remplaçant, et ainsi d'éloigner de nous les choses en tenant leur place et de tenir la place des choses, non en s'en remplissant, mais en s'en abstenant. La valeur, la dignité des mots de chaque jour est d'être aussi près que possible de rien. Invisibles, ne faisant rien voir, toujours au-delà d'eux-mêmes, toujours en deçà des choses, une pure conscience les traverse et si discrètement qu'elle-même parfois peut faire défaut. Tout alors est nullité. » Maurice Blanchot, *La Part du Feu*, « Le langage de la fiction », éditions Gallimard, coll. NRF, Paris, 1949, p. 80.

de correspondance entre la pensée et l'être. L'annulation touche la détermination du sens des mots. Le langage n'a pas besoin d'une conscience rationnelle subjective pour susciter une pensée. Cette pensée est déjà, en quelque sorte, contenue en lui-même, puisque les potentialités sont des possibilités de sens⁷²¹. Mais une pensée impersonnelle, un *rythme* ou une *idée*, comme le dit Mallarmé, qui apparaît dans le langage lui-même, dans un rapport synthétique immanent entre les mots. C'est pourquoi il ne faut pas changer cette disposition impersonnelle du langage. Car, du moment où les potentialités sont actualisées en des unités de sens définies, le caractère poétique du langage est perdu et une fonction discursive est alors établie, qui tend à la détermination d'une unité sémantique ou référentielle définie dans le langage, et même à une réhabilitation de la fonction cognitive auctoriale, qui a disparu dans la phase de l'autonomisation matérielle du langage.

C'est dans ce sens que la fiction se suffit à elle-même. Le langage est la mise en relation d'une autonomie matérielle et d'un mouvement virtuel dans un complexe relationnel. La dimension représentationnelle sémantique et référentielle y est intrinsèquement produite en tant que potentialité suggestive. Et elle est, cette dimension virtuelle, plurielle et saturée. C'est cette saturation ou surcharge qui empêche la constitution d'une unité sémantique à partir de chaque mot. Puisque la subjectivité a disparu en tant qu'agent rationnel, la détermination sémantique ne peut plus être opérée. La subjectivité rationnelle, incarnée par un agent auctorial, a été remplacée par un sujet sensible patient qui éprouve le langage de manière sensible et dont l'imagination est façonnée, affectée par les suggestions potentielles sur le plan virtuel. Les choses se passant ainsi, nous ne pouvons plus prétendre que le langage *dise* quoi que ce soit chez Mallarmé, dans le sens où il n'y a plus de discours. Le *dicere* est désamorcé par l'éclatement en une pluralité virtuelle de la dimension sémantique. Le langage poétique ne dit plus ; il est, il affecte et il suggère. L'être a été intégré au langage par le mode empirique de la présence matérielle et de l'affection passive d'un sujet patient. Nous avons dit, jusqu'ici, que cette fiction était une rupture d'avec la tradition métaphysique qui consiste à expliquer la présence matérielle sensible par un principe idéal transcendant, qui la règle et l'ordonne. Mallarmé met en scène cette rupture de l'idéalisme dans *Igitur*, à travers la suggestion poétique de la perte définitive d'un idéal ancestral. La fiction mallarméenne est

⁷²¹ « Lorsque la *Clef* nous propose cette formule : "Il arrive aux mots et à la pensée d'être en poésie *indifférents*", nous comprenons qu'une telle indifférence exprime la possibilité pour le langage d'être totalement chacune de ces parties, d'être mots et pensée avec le mot, pensée et mots avec la pensée et de se réaliser dans cet échange indépendamment des termes logiques qui le constituent. », *Ibid.* p. 57.

aussi rupture de toute théorie correspondantiste⁷²² entre une présence matérielle réelle et le sens des mots. La pluralité des potentialités référentielles apportent un désordre et un vague d'indétermination qui compromet l'application d'une telle correspondance. Au lieu d'un rapport ontologique hiérarchique entre un principe transcendant et une présence sensible, nous voyons apparaître un rapport de succession immanente dans la langue elle-même, entre une présence sensible et des suggestions sémantiques qui jamais ne s'actualisent. La présence matérielle donne lieu à la suggestion de plusieurs potentialités virtuelles inactualisables et irréductibles en quelque unité idéale⁷²³.

Le langage poétique ne *dit* plus l'être ni l'idée d'une chose de manière claire – il ne *signifie* plus. Il se présente lui-même, sans aider à établir une détermination représentationnelle. Cependant, la dimension représentationnelle n'est pas complètement abolie. Elle est présente, mais de manière seulement touffue et indéterminée. L'être et l'idée sont incorporés au langage à travers une matérialisation de celui-ci. L'idée est redéfinie comme rythme matériel et rapport empirico-virtuel. Ainsi, le langage ne sert plus d'outil intermédiaire à une pensée rationnelle constructive et fondatrice, comme le *cogito* cartésien, ni à l'idéalisme platonicien fondé sur la transcendance de l'*eidōs*, dont l'âme se ressouvient par *anamnesis* et qu'elle restitue par l'articulation d'un discours. L'idée d'une utilité de la langue dans un rapport entre l'être ou l'idéalité essentielle, et l'âme ou la pensée, était fondée sur la fonction sémantique du langage. C'est parce que ce langage fait sens et signifie une chose déterminée qu'il donne lieu à un discours philosophique qui tend à une représentation

⁷²² « Pour un revenir au naturalisme, il me paraît qu'il faut entendre par là la littérature d'Emile Zola, et que le mot mourra en effet, quand Zola aura achevé son œuvre. J'ai une grande admiration pour Zola. Il a fait moins, à vrai dire, de véritable littérature que de l'art évocatoire, en se servant, le moins qu'il est possible, des éléments littéraires ; il a pris les mots, c'est vrai, mais c'est tout ; le reste provient de sa merveilleuse organisation et se répercute tout de suite dans l'esprit de la foule. Il a vraiment des qualités puissantes ; son sens inouï de la vie, ses mouvements de foule, la peau de Nana, dont nous avons tous caressé le grain, tout cela peint en de prodigieux lavis, c'est l'œuvre d'une organisation vraiment admirable ! Mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela : les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports ; et ce sont les fils de ces rapports qui forment les vers et les orchestres. » Stéphane Mallarmé, « Réponses à des enquêtes : sur l'évolution littéraire » dans *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 408.

⁷²³ Instituant un lien direct entre poésie et picturalité, Serge Meitinger voit chez Mallarmé la même approche du langage que l'approche picturale dans la peinture impressionniste. L'impressionnisme ne peint pas la nature telle qu'elle est, mais tente de réinventer une relation entre le *voir* et le *visible*. Il invente une nouvelle *vision* entendue comme ce rapport. De même, dit-il, le langage chez Mallarmé est nouveau et sa poésie est un rapport innové entre le langage et l'être – plus précisément, le rapport entre le langage et l'absence de l'idée, du concept et du sens de l'être.

Serge Meitinger, « Mallarmé et le Visible » dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse, sous la direction de Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz*, Hermann, éditeur des sciences et des arts, collection savoir : lettres, 1999.

de l'être dans l'activité intellectuelle. C'est cette fonction de la langue qui permettait de faire le lien entre l'âme, l'esprit ou la rationalité, et l'être ou l'idée.

Or, si le langage ne sert plus d'outil ou d'instrument intermédiaire qui opère simplement un lien, cette fonction n'est plus déterminante. C'est pour cette raison que la fonction représentationnelle et significative, en tant que détermination d'une unité idéale et référentielle dans le langage, est désactivée dans le langage poétique de Mallarmé. Elle ne peut pas être effacée complètement, parce que le langage ne peut pas être pure émission de sons. La dimension sémantique est encore présente au sein du langage, mais dans une indétermination, par le biais d'un pluralisme empirico-virtuel.

Le sens ne peut qu'être *suggéré, inventé et feint* sur le mode d'un pluralisme. En d'autres mots, il ne peut qu'être maintenu en suspens au sein de l'autonomie matérielle et virtuelle de la langue. Il ne peut en sortir pour s'actualiser en une unité dans une pensée. L'être ne se présente plus dans un *dire* en tant qu'expression articulée par un sens, mais de manière indéterminée dans le langage lui-même, comme présence matérielle réelle : la visibilité du blanc et la perception auditive du son ou de la musicalité, par exemple, sont des traits matériels perceptibles de l'être. C'est l'idéalité du signifié qui disparaît dans une suspension indéterminée, en même temps que l'agent de la spéculation idéaliste : l'intellection subjective. Le langage ne peut plus être pris comme médium d'expression d'une intellection⁷²⁴ ou d'une intentionnalité. L'être se dérobe à un certain mode d'appréhension : la conscience « saisissante » qui tendrait à l'enfermer dans la visée idéale d'un signifié. L'être se donne sur un autre mode : la visibilité des pages du texte et l'audition des sons. Il se donne sur le plan de la réceptivité sensible et matérielle uniquement. Il ne se révèle pas en tant que sens idéal. Ce qui se manifeste à nous, ce sont des marques d'une matérialité sensible. Nous n'avons pas pour autant le moyen de penser ou de nous représenter l'être, puisque le langage ne se donne plus comme mode d'expression fonctionnelle d'un sens. Nous n'avons que ces

⁷²⁴ « [...] : le visible et l'invu, en leur émergence véridique, sont tout autant le fait du dire et, en particulier, de la poésie. Le Logos du sensible, dans son rapport avec la vérité du monde et perceptible dans et par le travail pictural des impressionnistes, a son équivalence dans le verbe – non par traduction ou imitation, non par intellection mais par tout ce qui, dans et par le travail des mots, fait "lignes, lumières, couleurs, reliefs, masses" et aussi "sons, gammes, accords, contrepoint, cadence, rythmes, épaisseur sonore" ou encore musique et couleur du sens, de l'Idée... Le langage, quand il est "ramené à son rythme essentiel", permet lui aussi de donner quelque consistance aux qualités impondérables et évanescents de l'Être, d'esquisser une architecture de l'impalpable, de mesurer et d'ordonner un espace et un temps qui font sens bien qu'ils ne cessent d'esquiver toutes les données qualifiables et quantifiables du monde positif. Le langage poétique a partie liée avec le visible tel que nous venons de le définir et cela ne se lit jamais mieux qu'au moment même du *départ de l'image* dans la conscience individuelle de chaque lecteur. » Serge Meitinger, *Art.cit.* dans *Op.cit.*, p. 326-327.

marques sensibles comme point de départ et comme limite de notre rapport au monde. Nous ne pouvons aller au-delà. La poétique mallarméenne ne consiste pas en un cloisonnement représentationnel de la nature dans le projet idéal du *Livre*, mais au contraire en une relation d'ouverture distributive de la nature empirique réelle dans le *Livre* et de la dynamisation de cette ouverture en mouvement de potentialités indéterminées.

On peut comprendre la formule mallarméenne qui suit : « [...] fait pour aboutir à un beau livre »⁷²⁵ dans cette perspective, c'est-à-dire que le langage et le *Livre* sont des preuves matérielles de la complexité irréductible de l'être. Une complexité qui allie matérialité et virtualité. Tout comme l'être n'est pas une présence matérielle fixe dans la nature, mais une présence matérielle en mouvement de différenciation virtuelle et empirique vers d'autres possibilités ontologiques, le *Livre* et le langage poétique mallarméens sont à la fois des présences matérielles et des mouvements virtuels. Tout dans le *Livre* est le monde. Le rapport est ainsi direct. Ce n'est plus un rapport de médiation représentationnelle qui existe entre le langage et l'œuvre et le monde, mais un rapport d'équivalence ontologique. Nous ne pouvons réduire ni l'un ni l'autre à une unité de représentation réduite. Nous ne pouvons franchir la fiction et la soumettre à une intellection qui plie le langage à un *dire* représentationnel. L'être est présent, mais ne peut se dire en un *discours*, c'est-à-dire en une articulation du langage fondée sur le *sens* en tant que visée idéale tendant vers un signifié⁷²⁶. L'être se ressent à travers des marques sensibles – le visible, l'audible, sans offrir la possibilité de fonder un sens unique à travers le langage. Il est partagé entre plusieurs potentialités de sens. Nous devons donc, avec Mallarmé, nous contenter du langage poétique et de sa fiction, tout en sachant que le langage poétique est l'équivalent de la présence ontologique externe, au sens où il s'ouvre à elle pour l'inclure en lui. Le langage poétique, qui est l'être sensible déterminant le sujet, renvoie donc l'homme à sa réalité impuissante : la passivité devant la contingence matérielle externe ; une vérité irréconciliable par représentation.

Le poème, pris dans sa dimension d'objet socioculturel et historique, s'inscrit dans la matérialité phénoménale du réel quotidien⁷²⁷. La poétique mallarméenne ne congédie pas

⁷²⁵ Stéphane Mallarmé, « Réponses à des enquêtes : sur l'évolution littéraire » dans *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*, p. 409.

⁷²⁶ Cf. « 1.1.4. L'écriture et la parole selon Blanchot ».

⁷²⁷ Le poème *L'après-midi d'un Faune* fut adapté en une symphonie, par Debussy entre 1892-1894, qui s'intitule *Prélude à l'après-midi d'un Faune*. Et cette même composition de Debussy fut transcrite en chorégraphie par le danseur et chorégraphe russe Vaslav Nijinski, en 1912. Ainsi aussi l'ambition initiale de Mallarmé de faire

l'être comme présence matérielle, mais comme idée ou représentation signifiée. La dimension empirique apparaît dans l'approche du texte. Tout semble suggérer une expérience donnant lieu à un contact passif avec une matière sensible. Le texte est visible et audible. Il donne lieu à des affections chez le sujet. Des affections dont la « disparition élocutoire du poète » rend compte. Cette passivité, de nature sensible sur le plan du rapport direct avec le langage, s'étend également sur le plan social et économique, puisque le poète subit les exigences du marché et souffre de ne pas pouvoir vivre de son art. Elle apparaît aussi sur le plan psychologique d'une réalité vécue interne au poème : le poète s'adonne à la recherche poétique et à sa formulation, et finit par s'effacer complètement dans la réalisation de son projet. C'est dans ce sens que Mallarmé évoque « le nœud rythmique »⁷²⁸ chez le poète. Le vécu psychologique démontre la passivité du poète à l'égard du poème : la subjectivité se diffuse dans le texte à travers les sensations qu'il en éprouve et à travers les suggestions qui affectent son imagination. Le langage autonome s'impose, en s'appuyant sur la passivité d'un sujet, pour faire du poème ce qu'il est. Le langage « symphonique » n'est pas le fait de la puissance cognitive du poète, mais de l'*Idée*⁷²⁹ mallarméenne en tant que rapport harmonieux immanent dans ce langage et sa fiction. La subjectivité est ainsi constamment mise en retrait. Elle subit plus qu'elle n'agit⁷³⁰. Elle prend forme dans un sentiment d'impuissance, à l'égard du langage poétique, qu'elle endure jusqu'à en venir à nier son existence passive par un aveu d'échec de la rationalité et de l'idéalisme.

Diverses affections nous montrent cette passivité du sujet. La « symphonie » mallarméenne, rapport étroit entre les lettres et la musique – jusqu'au point de

d'*Hérodiade* une pièce de théâtre, comme nous l'indique cette précision : « [...] ce n'est qu'au début 1865 qu'il se met véritablement au travail, annonçant à Cazalis qu'il veut "commencer une scène importante d'*Hérodiade*". A cette époque, le poète espère la donner au Théâtre-Français [...] » « Notes sur *Hérodiade* ouverture ancienne Les Noces d'*Hérodiade*) », dans Stéphane Mallarmé, *Poésies, Op.cit.*, p. 257.

⁷²⁸ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes tome II*, bibliothèque de la pléiade, Gallimard nrf, édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, « La Musique et les Lettres », p. 64.

⁷²⁹ « [...] la musicalité du poème ne procède pas tant chez lui [Mallarmé] "du rapprochement euphonique des mots" que de leur coparticipation formelle à une totalité qui les articule et qui se laisse deviner comme "l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole". Cet "au-delà", il ne nommera tantôt Musique, tantôt Mystère, pour désormais désigner ce qui arrive au texte lorsque celui-ci laisse percevoir, dans l'orchestration des mots et des nombres, le rythme total qui les mobilise, à la fois "arrière prolongement vibratoire de tout" et force imprimant au poème son mouvement organisateur. » Pascal Durand, *Poésies de Stéphane Mallarmé*, éditions Gallimard, 1998, p. 34 – 35.

⁷³⁰ C'est dans ce sens que Deleuze écrit : « L'œuvre d'art chez Mallarmé est "juste", mais sa justice n'est pas celle de l'existence, c'est encore une justice accusatoire qui nie la vie, qui en suppose l'échec et l'impuissance ». Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie, Op.cit.* p. 38.

l'indiscernabilité totale dans le poème, est précisément quelque chose qui est inaccessible à la rationalité ou à l'intentionnalité représentationnelle d'un sujet⁷³¹. Le poème mallarméen est indépendant de toute relation externe, se produisant indépendamment du poète. Ce dernier n'en est qu'un prétexte qui ne tarde pas à disparaître. Cette disparition lui rend alors inaccessible la dimension virtuelle du poème en tant que production de diverses potentialités représentationnelles.

On ne peut fixer le fuyant qui caractérise le langage et son émergence dans un mouvement virtuel de répétition incessante. Le langage poétique *est*, de la même manière que l'être dans la nature : sur le mode à la fois empirique et virtuel. Il n'est donc plus besoin de passer par une médiation représentationnelle pour rendre compte de l'être. Si le langage ne dit plus l'être en tant que chose signifiée, c'est parce qu'il n'a plus besoin de le dire. S'il suggère une fiction qui provient d'un retour du langage sur lui-même – l'acte du langage en mouvement sur lui-même, cette fiction n'est autre que la manifestation de l'être à travers le langage, ce dernier étant débarrassé de toute fonction représentationnelle. Reprenant un mot d'Edgar Allan Poe, Mallarmé formule l'une des thèses poétiques constituant l'exigence de cette nouvelle perspective : peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit. La poétique mallarméenne ne prétend pas donner une image constitutive de l'être, mais tend à produire un mouvement d'être qui agit sur un sujet. Cet *effet*, c'est l'affection du sujet par le langage, jusqu'à faire disparaître ce sujet ; c'est le langage en tant que marque de l'être, et c'est la fiction en tant que potentialité représentationnelle qui ne s'actualise jamais dans le mouvement de la poéticité. De même qu'une lumière qui n'intervient qu'accidentellement, au moment où un spectateur entraperçoit une toile avant de voir mourir la clarté sur son grain l'instant d'après, de même le signifié ne peut qu'être imaginé, feint, et cela s'inscrit dans un mouvement infini et indéterminé⁷³².

⁷³¹ C'est peut-être dans ce sens qu'il faut aussi comprendre l'« au-delà » que Blanchot lit, quant à lui, comme un « être transcendant », qu'il place dans le langage lui-même, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, et qui n'est déchiffrable par aucune conscience subjective.

⁷³² « L'*effet à produire* n'est pas la reproduction d'un effet déjà existant, déjà éprouvé mais la recreation, touche à touche, de ce qui nous apparaît vraiment, en "communiqu[ant] à [l']œuvre l'universalité des lois de la nature" et la vérité du *voir* et ce, avec les moyens fournis par la nature, en particulier "la lumière naturelle du jour, qui pénètre et modifie tout, tout en restant invisible" – le médium essentiel jouant tout autant sur l'invisible et l'*invu* que sur le visible. Voici comment Mallarmé lit désormais cette écriture de lumière :

"L'exigence de vérité, propre aux artistes modernes, qui les rend capables de voir la nature et de la reproduire telle qu'elle se montre à des yeux justes et purs, devait les conduire à adopter l'air comme leur médium à peu près exclusif, ou, en tout cas, à s'habituer à le traiter librement et sans contrainte. [...] La lumière, toujours

En considérant la devise poétique que Mallarmé reprend à Poe, nous pouvons comprendre la distinction entre la littérature et la poésie et « l'universel reportage » - un certain type de journalisme dont l'objectif consiste à révéler les choses de manière directe dans le but de transmettre objectivement des informations et de faire du langage un outil d'information. L'art, qui constitue la tâche de la littérature et de la poésie, doit créer du mystère et de la fiction en rendant les choses irréductibles à quelque unité de représentation. L'universel reportage tend à éliminer le *mystère* en fixant une unité sémantique déterminée. Il lui faut révéler les choses telles qu'il les croit apparaître, tandis que la littérature tente de suggérer des potentialités de sens. « L'absente de tous bouquets »⁷³³ est un exemple de cette idée d'une singularité perdue dans la suspension d'une détermination sémantique au sein d'une pluralité. La fleur n'est pas l'objet unique identifié et différencié par rapport à d'autres fleurs rassemblées en bouquets, mais la fleur perdue dans tous ces bouquets, et que l'on ne peut plus identifier. Or, qu'est ce qui présente cette fleur impossible à identifier et à retirer de la virtualité du langage ? C'est l'*Idee*. L'*Idee* est identifiée à cette fleur et elle est présentée comme ce qui aurait pu être singulier en tant que ce qui a été probablement abstrait de toute pluralité, isolé, mais qui est impossible à déterminer. L'*Idee* est maintenue dans une indétermination, de par la proximité de la singularité avec la pluralité : « tous bouquets ». Et cette indétermination, c'est le langage poétique – « le dire », en tant que « rêve et chant », qui l'apporte. C'est ce que Mallarmé appelle « la virtualité »⁷³⁴ poétique. Le reportage emploie un « bavardage » que la littérature se refuse d'adopter. Le langage poétique dit les sons et la virtualité abstraite. Les lettres et la Musique⁷³⁵ se réunissent pour mettre les sons en relation avec la virtualité poétique. La Musique est l'*Idee* par laquelle le langage est mis en

présente, s'incorpore à tout, elle rend tout vivant. Quant aux détails du tableau, rien ne doit être absolument arrêté, de sorte que nous puissions sentir que la lumière brillante qui éclaire le tableau, ou l'ombre diaphane qui le voile, ne sont qu'en passant, juste au moment où le spectateur regarde le sujet représenté, qui, composé d'une harmonie de lumières reflétées et sans cesse changeantes, ne peut être supposé sembler constamment le même, mais palpiter de mouvement, de lumière et de vie."

Cette vie se laisse tout de même saisir à même la toile par une *technique* qui permet au Logos du visible de se donner à la fois comme la palpitation – visible-invisible – de ce qui apparaît et comme l'unité harmonique d'un monde en train de se faire et de sans cesse se refaire. » Serge Meitinger, *Art.cit., Op.cit.*, p. 330.

⁷³³ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 259.

⁷³⁴ « Au contraire d'une fonction numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poète, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité ». *Ibidem*.

⁷³⁵ « L'écrit, envol tacite d'abstraction, reprend ses droits en face de la chute des sons nus : tous deux, Musique et lui, intimant une préalable disjonction, celle de la parole, certainement par effroi de fournir au bavardage ». « Le Mystère dans les lettres », *Ibid.* p. 285.

mouvement à partir des sons pour suggérer une multitude de potentialités de sens qui demeurent toujours en mouvement, en suspens, dans une indétermination. Ceci éclaire une autre expression de Mallarmé « un bibelot d'inanité sonore » : le langage en tant que pure matérialité sonore sémantiquement indéterminée. La langue poétique est une fiction s'auto-constituant dans un mouvement qui s'appuie sur l'apport d'un sujet passif ou patient et qui, une fois montée, prend son autonomie et se meut indéfiniment. Ce n'est plus un *Auteur* qui, à l'aide d'une raison fondatrice ou d'une conscience pénétrante et révélatrice, viendrait informer la langue et la littérature par la pensée ; c'est la langue elle-même, la langue poétique qui, de par la fonction de travailleur qu'elle confère au poète, affecte ce dernier par sa propre dynamique et le fait paraître dans cette affectivité. Dès lors, le poète ne peut plus être responsable de cette langue. Celle-ci se dresse seule, autonome, déjouant toute forme de délimitation et de détermination. Cela, par le recours à une dynamique incessante : ouverture aux jeux de miroir, inversions, adjonctions multiples, coupures imprévues et « abruptes »⁷³⁶, suggestions et allusions indirectes à de diverses potentialités.

De la terminologie mallarméenne, il ressort une constellation de notions. Si le langage poétique ne *dit* plus par la révélation d'un *sens*, il devient un système autodéterminé, sans aucun écho transversal externe. Il se pose en tant qu'autoproduction qui détermine une passivité et une impuissance chez l'homme dans son rapport avec le monde. Ainsi, l'optimisme d'une vérité logique nécessairement révélée par une conscience subjective est nié par l'indétermination sceptique de la fiction poétique en tant que limite de la connaissance de l'homme. Ce dont il s'agit, chez Mallarmé, c'est cela : l'impuissance épistémique de l'homme. Si la poésie se constitue indépendamment de l'homme et de sa pensée, elle ne peut produire qu'une fiction amusante, où l'homme se perd dans son impuissance à connaître en dépassant la fiction. La fiction poétique joue ainsi le rôle d'un scepticisme limitatif chez Mallarmé. La célébration du *Glorieux mensonge* et de la fiction s'inscrit dans cette perspective sceptique. Mallarmé n'est pas nihiliste. Il ne nie pas l'existence de l'être. Bien

⁷³⁶ « La Syntaxe –

Pas ses tours primesautiers, seuls, inclus aux facilités de la conversation ; quoique l'artifice excelle pour convaincre. : [...] notre littérature dépasse le « genre », correspondance ou mémoires. Les abrupts, hauts jeux d'aile, se mireront, aussi : qui les mène, perçoit une extraordinaire appropriation de la structure, limpide, aux primitives foudres de la logique. Un balbutiement, que semble la phrase, ici refoulé dans l'emploi d'incidentes multiple, se compose et s'enlève en quelque équilibre supérieur, à balancement prévu d'inversions.

S'il plaît à un, que surprend l'envergure, d'incriminer.. ce sera la Langue, dont voici l'ébat. » *Ibid.* p. 286 – 287.

loin de l'exclure, il en tient compte. C'est dans ce sens qu'il dit : « n'aura eu lieu que le lieu » ou encore qu' « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Le hasard, comme le mentionne Alain Badiou, est la marque du réel en tant que ce qui s'oppose à la nécessité poétique. Mais, contrairement à ce que dit Badiou, Mallarmé ne tente pas de dépasser ce hasard. Il l'intègre au contraire au langage poétique, en tant que ce qui est extérieur au sujet. Dans la mesure où il est désormais question de *potentialités* et non d'unités de sens déterminées, il n'est plus question d'actes de pensée, ni d'objets de connaissance. Les potentialités ne *signifient* rien. Elles n'ont aucune fonction sémantique et référentielle déterminante.

La fiction poétique est une remise en question de la fonction représentative du langage, ce qui ruine toute possibilité de connaissance. Remise en question opérée par un procédé de détournement de l'*Idée* philosophique : de la transcendance universelle ou rationnelle, nous passons à une sphère immanente. Comme l'intellect est expulsé, le langage devient autonome et rompt avec la détermination du sens comme fonction épistémique. C'est dans ce contexte que l'*Idée* est redéfinie dans la poétique de Mallarmé. La fiction en devient un immense plan contenant plusieurs potentialités, ce qui empêche toute identification de l'objet atomique et unitaire d'opérer⁷³⁷. La fiction est un jeu, c'est-à-dire une combinatoire. Il n'y a donc aucune méthode qui puisse prétendre dire une vérité originale en tant qu'objet externe auquel doit se conformer par adéquation la pensée en pliant le langage dans son effort. Il ne peut plus y avoir une unité de *sens* fondée sur cette adéquation. Le sens serait dorénavant éclaté en de multiples potentialités construites par le langage poétique qu'il ne s'agit pas, pour le lecteur, de décrypter afin de *révéler* une vérité cachée, mais de percevoir, d'endurer une expérience matérielle de la lecture, de subir cette expérience conférée par la langue de manière ludique. A partir de cette expérience, des potentialités représentationnelles apparaîtront de manière entremêlée et suggestive dans le langage lui-même. Le poète et le lecteur ne peuvent pas arrêter le mouvement de suggestion, sélectionner et déterminer les potentialités. Ce serait mettre fin à la poéticité du texte. Les potentialités doivent être maintenues en mouvement, sinon le langage poétique s'en trouverait détruit, et il serait remplacé par l'universel reportage. Le sens devient un objet indéterminable, car éclaté en un ensemble indéfini de potentialités.

⁷³⁷ « Vers 1869, jetant des *Notes* en vue d'une thèse sur la "Science du Langage", le poète posait que "toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration" (II, 504). Toute méthode est aussi un filtre, construisant le sens et les formes de son objet autant par ce qui, de cet objet, passe entre ses mailles que par ce qui s'y trouve retenu. » Pascal Durand, *Mallarmé Du sens des Formes Au sens des Formalités*, éditions du Seuil, Normandie, mai 2008 : vers une « sociologie du fait littéraire », p. 9-10.

Pour ce qui est de la fiction et de son rapport avec l'homme, l'esprit ne peut que contribuer à produire une fiction poétique. Mais il s'agit d'une contribution passive, et non d'une activité déterminante et constituante. C'est pourquoi le sujet perd de sa superbe chez Mallarmé. Il ne peut plus opérer par sa conscience rationnelle ou son esprit pour *révéler* une vérité essentielle et originaire cachée. Il ne s'agit plus d'opérer une reconnaissance, à travers la pensée, entre la représentation et l'être, ni un lien entre le langage et la pensée pour déterminer l'être. C'est pourquoi nous ne pouvons plus parler de *vérité* mais de *glorieux mensonge* en faisant allusion à la fiction poétique. Par l'intervention de la fiction dans le langage, Mallarmé opère une distinction entre l'ontologie matérielle du lieu de la nature et le jeu formel du langage. S'il y a interférence entre ces deux domaines, comme certains écrits poétiques prenant appui sur le quotidien comme référent⁷³⁸ l'attestent, ce n'est pas par le biais de la connaissance, mais par celui du jeu et de la fiction du langage. Ce qui, par conséquent, introduit une distance et transforme les rapports entre la formalisation du langage et le référent réel en simples possibilités. Ceci met l'accent sur un postulat anthropologique essentiel à la poétique mallarméenne : l'impossibilité de connaître l'être du monde de manière positive ou idéale par le biais du langage. La matière du monde, qui se manifeste dans la nature, est indéterminée. On sent cette indétermination dans notre quotidien, on est en relation avec elle par l'expérience sensible⁷³⁹, mais on ne peut la représenter à travers le langage. Dans le langage en lui-même, l'indétermination intervient par des jeux de répétitions sonores, d'ellipses et d'adjonctions incongrues qui entraînent simultanément un éclatement sémantique, puisqu'il y a désormais plusieurs possibilités de combinaisons syntaxiques et sémantiques. Cette indétermination peut être rapprochée du hasard comme phénomène matériel imprévu. Ainsi, un mot peut suggérer au lecteur, de manière accidentelle, plusieurs sens à la fois. Ce qui produit alors un éventail plurivoque. C'est pourquoi nous pensons que le hasard, en tant que mouvement incessant des possibilités qui ne s'arrête jamais, ne peut pas être « aboli » par une configuration formelle ou une interprétation quelconque en poésie, selon Mallarmé. Il est, bien au contraire, intégré au processus de poéticité du texte. Le poème

⁷³⁸ Ainsi, par exemple, « Les loisirs de la poste » dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes, tome I, Op.cit.*

⁷³⁹ Cette dimension empirique apparaît dans la pratique de la lecture elle-même, où la poésie fait office d'un tout matériel dont le lecteur fait l'expérience sensible, comme nous le verrons plus loin. Une matérialité du langage poétique remplace une idéalité du langage. En recentrant le langage sur lui-même, Mallarmé lui confère une importance matérielle, notamment à travers des opérations qui mettent en lumière la sonorité. Ce faisant, toute abstraction formelle opérée par la fiction du langage poétique se rapporte ultimement à cette matérialité immanente, que tout *sujet-lecteur* ayant remplacé le *Sujet-Auteur* subit.

mallarméen, une fois écrit, se meut dans une indétermination, échappant ainsi à toute fixité définie.

Le dépassement de l'homme par le hasard est précisément mentionné dans le *Coup de Dés*. Le poète tire sa révérence pour laisser libre cours au poème, de même que l'homme est relégué au second plan devant l'indétermination du langage. Lorsque le concept et la signification réduits de l'être ne font plus partie du mouvement immanent du langage, lorsqu'ils sont placés du côté d'une utopie extra-poétique et sont ignorés sur le plan de l'expérience, ils perdent de leur « ancien plumage » métaphysique, et devient *ce qui ne peut être défini*. Ce qui en découle est un faisceau de nouvelles orientations de recherche critique et d'invention poétique. L'indétermination référentielle⁷⁴⁰ est proche de l'écriture du *De la grammatologie* de Derrida, mais en est aussi éloignée, dans la mesure où l'indétermination ne signifie pas abstraction autoréflexive close. Derrida fait remarquer que le système binaire d'une certaine linguistique est fondé sur la tradition métaphysique du logocentrisme et du phonocentrisme. Or, la musique, elle, ne se forme pas à partir de la primauté d'un signifié qui se donne dans un signifiant. Elle se compose à partir de l'écriture d'une notation. Le son, qui ne remplit la fonction d'aucun type de signe secondaire : ni signifié, ni signifiant, est produit à partir de notes qui s'écrivent sans renvoyer à un sens déterminé.

La nouvelle écriture poétique devrait tenter, pour Mallarmé, de s'instruire de la Musique en se détachant d'un modèle prédéfini, en se gardant de restaurer, comme Wagner l'a fait, un rapport de domination de la musique sur les lettres, dans la finalité métaphysique de proclamer un sens transcendant porté et exprimé à travers l'opéra. L'opéra romantique wagnérien avait déjà séduit Baudelaire, avant d'attirer les contemporains de Mallarmé. Mais Mallarmé se démarquera très vite de la pratique wagnérienne qui, en alliant l'écriture à la Musique, avait pour objectif métaphysique et idéologique de susciter le *pathos* et une idée d'union nationale à partir de l'évocation allégorique de mythes et de légendes germaniques. C'est ce que Mallarmé reproche à Wagner. Il ne conteste pas la musicalité dans le texte – la musicalité doit se construire *du et par* le texte, non pas dans l'extériorité d'un sens prédéfinie. De plus, non seulement intervient chez Wagner ce type de détermination allégorique mais le sujet est, en outre, en tant que figure de l'agent révélateur d'une vérité légendaire et mythique, doublement présent. Triplement devrions-nous dire : il est poète, conteur et chantre. Il écrit, raconte et apporte l'hymne musical en même temps. Il apporte la vérité par le biais musical de

⁷⁴⁰ Thierry Roger, *L'archive du Coup de dés*. Op.cit, p. 480.

l'hymne, ce qui souligne son caractère exceptionnel, voire divin. Son œuvre a quelque chose de divinatoire par ceci qu'elle est marquée par le sceau surnaturel et mythologique. Le romantisme wagnérien apporte la vérité par une forme de révélation transcendante. Cela, à travers la figure exceptionnelle de l'artiste qui arrive à rappeler le poète antique : à la fois aède et fondateur d'une nouvelle base culturelle et politique, d'une nouvelle culture – germanique, en l'occurrence⁷⁴¹.

Mais pour Mallarmé, la *fiction* poétique, débarrassée de tout sens allégorique, se dégage dans une musicalité propre au texte. La *Musique* et les *Lettres* coexistent pour constituer le *mystère*, à tel point qu'elles se confondent dans le texte. Cette relation de coexistence, de coopération musico-poétique, Mallarmé la désignera encore sous plusieurs appellations après 1885, dont une en particulier : « symphonie »⁷⁴², qui renvoie à une notion d'écheveau relationnel. Relations multiples : entre littérature et musique, mais peut-être aussi entre le texte et l'auteur, et par extension, entre le texte et le lecteur. Ces deux dernières variantes, résultant en la « disparition » de l'auteur, effectuent, en quelque sorte, l'opération même de la dissémination. Car, quel est le résultat de cet état interrelationnel, sinon que la production poétique est devenue, elle-même, un objet et un sens à part entière, et non plus un moyen de dévoilement. Ce métalangage empêche tout sens extérieur, quel qu'il soit, de se constituer dans la poétique mallarméenne. La collectivité des rapports musico-textuels, qui s'étendent jusqu'au dehors, dans une symétrie auteur-texte et lecteur-texte, met en exergue l'impossibilité d'utiliser le langage comme simple moyen en vue du dévoilement d'une référence – essence idéale ou présence matérielle. Il s'agit d'une opération disséminatoire. Opération qui commence dans le texte, comme par une affinité étroite avec Manet, dans ce qui se dégage comme « une esthétique du non-fini, du flou, de l'imprécision calculée »⁷⁴³, avant de se déployer au-delà des limites du livre. En outre, la « dissémination », devrions-

⁷⁴¹ Comme Pascal Durand le relève très justement, même Mallarmé est, dans un premier temps, admiratif de cette figure du grand artiste éducateur et révélateur de secrets légendaires.

« [...] comme tant d'autres littérateurs d'avant-garde fédérés par *La Revue wagnérienne*, Mallarmé n'y a pas échappé, saluant dans "le dieu Richard Wagner" l'artiste héroïque ayant pris à bras-le-corps l'ambition de l'œuvre d'art totale – non sans suspecter toutefois, dans le maître de Bayreuth, une sorte de sublime imposteur entretenant soigneusement son propre culte et un génie autoproclamé, usurpant de surcroît "le devoir [des poètes]" (*Divagations*), qui est de faire résonner dans la musique silencieuse du texte "le magique concept de l'Œuvre". » Pascal Durand, *Poésies de Stéphane Mallarmé*, *Op.cit.* p. 32.

⁷⁴² *Ibid.* p. 34.

⁷⁴³ *Ibid.* p. 31.

nous préciser, apparaît déjà dans « Crise de vers »⁷⁴⁴. Mallarmé y évoque, d'ailleurs, la « pratique » de la lecture, dans la blancheur d'une ingénuité préservée de toute prédétermination du sens qui ne saurait jamais dominer complètement le texte.

Le blanc, appareil propre au texte, revient toujours pour donner raison au silence : silence du non-sens, d'une musicalité textuelle intraduisible et inaccessible à l'emprise de la détermination idéale ou représentationnelle. Pure « virginité » qui brise la prétention de la signification pour construire la forme de l'*Idée* mallarméenne, que nous pourrions comprendre comme un ensemble de mots constituant un corps d'une multitude de potentialités représentationnelles ouvertes, qui ne donne jamais l'occasion à l'une de prédominer sur l'autre. La dissémination s'étend donc jusque chez le lecteur, où elle se poursuit. Car, dans l'expérience poétique, le langage poétique affecte les sens mais aussi l'imagination du sujet lecteur, jusqu'à lui suggérer d'autres potentialités à son tour, ce qui constitue une dispersion des potentialités dans le langage poétique.

2.5. Suspension de toute fixation

Le mystère et la fiction poétiques reposent, comme nous l'avons mentionné dans la partie précédente, sur une absence de détermination représentationnelle dans le langage. Et cette absence, qui a une portée poétique essentielle chez Mallarmé, repose à son tour sur des

⁷⁴⁴ « 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 qui rien au-delà et authentifier le silence –

Virginité qui solitairement, devant une transparence du regard adéquat, elle-même s'est comme divisée en ses fragments de candeur, l'un et l'autre, preuves nuptiales de l'*Idée*. » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* « Crise de vers », p. 279 – 280.

postulats théoriques : l'autonomie matérielle et virtuelle du langage poétique et la disparition du sujet constituant. Nous essaierons de voir ces deux points dans cette partie, en tant qu'opérateurs de l'absence de détermination représentationnelle. Pour cela, il nous faut envisager un présupposé important de l'argument de l'autonomie du langage poétique : l'intégration du hasard et le fait que le langage devienne un objet externe à toute subjectivité. Nous soulignerons également que la poésie, en tant qu'objet externe, fait partie du réel concret, du réel pragmatique, et est exposée aux lois économiques et sociales. Pour finir, nous aborderons l'importance de la Musique en tant que modèle virtuel dans le langage poétique mallarméen, dans la mesure où c'est la transposition de la Musique dans le langage qui permet de concevoir un langage poétique autonome et impersonnel qui coïncide avec l'absence de détermination représentationnelle et le silence de la parole.

2.5.1. Le hasard intégré au langage poétique

Dans les lectures qui conçoivent une opposition entre le hasard et l'écriture poétique, nous trouvons l'idée que la poésie représente une négation, un renversement du hasard⁷⁴⁵. L'exercice poétique est compris alors comme la nécessité technique par laquelle une fiction est inventée, et dans laquelle le hasard du réel est renversé. Nous pensons qu'une autre lecture est possible : celle qui intègre le hasard dans la poésie. Il n'y aurait pas d'opposition entre le hasard du réel et la fiction poétique, mais intégration. « Le hasard vaincu mot par mot », peut ne pas être compris littéralement comme « le hasard *est* vaincu mot par mot », mais plutôt comme « le hasard *a* vaincu mot par mot », c'est-à-dire : le hasard, élément de l'immanence poétique, faisant partie du langage, *a* vaincu toute forme de constructivisme anthropocentrique, ou toute forme de transcendance essentialiste.

Comme la poésie mallarméenne laisse penser qu'elle se débarrasse de toute forme de détermination sémantique et référentielle du langage, il convient de nous intéresser à un principe d'indétermination dans le langage poétique. Un principe que Mallarmé identifie dans

⁷⁴⁵ Cf. Alain Badiou, *Op.cit.* ; Georges Poulet, *Op.cit.*

le hasard : aucun coup de dés ne pourra abolir le hasard. Mallarmé recourt à un certain nombre de procédés pour brouiller toute détermination représentationnelle dans le langage poétique. Ces procédés produisent un complexe virtuel irréductible, qui comprend le poète lui-même comme support. Des procédés qui expulsent toute activité cognitive dans le langage poétique. Nous ne pouvons considérer ces transpositions et ces détournements en détail ici. Il convient de mentionner simplement ce qui nous semble le plus important, eu égard à notre objet d'étude. Nous pouvons relever, par exemple, le phénomène de l'ellipse dans « le hasard vaincu mot par mot »⁷⁴⁶, qui tait l'auxiliaire. La question ne porte pas tant sur l'identité de cet auxiliaire : est-ce le verbe *avoir* ou le verbe *être* ?, que sur l'*absence* même de l'auxiliaire. Et l'ellipse, dans cette tournure, concerne surtout, le verbe *être*. Il s'agit de la représentation de l'être, et non de l'être lui-même en ce qui concerne l'objet de l'absence ou de l'ellipse. L'absence de verbe souligne à la fois l'absence d'action et l'absence d'état. Autant dire une légèreté vague, floue, située entre la présence d'une « déhiscence » et l'absence d'une « lacune »⁷⁴⁷. Le hasard est le principe poétique qui opère la suspension de toute détermination représentationnelle, et qui entraîne la disparition de la subjectivité cognitive. Il n'y a rien « au-delà » du hasard. Le texte et le langage poétiques se meuvent dans une non-détermination représentationnelle qui équivaut au « silence »⁷⁴⁸ de la pensée et de la connaissance.

Cette absence de détermination, Mallarmé en fait l'expérience sensible à travers la découverte du Néant en 1866, pendant la crise de Tournon. Une découverte qui prend la forme d'un état psychologique proche du désarroi, et celle d'un sentiment d'impuissance face à la langue. Cela le pousse immédiatement à renoncer à toute prétention idéaliste de faire correspondre, dans le langage, une forme idéale déterminée : une idée, un concept, une représentation mentale, à une chose désignée comme référence. La poésie ne peut pas être conçue par un poète qui réduit le langage poétique à une détermination représentationnelle. Elle est expérience sensible et indéterminée, où le hasard a remplacé toute détermination

⁷⁴⁶ « Le Mystère dans les lettres » dans Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.*.

⁷⁴⁷ *Ibid.* p. 283.

⁷⁴⁸ « Nous ne sommes pas capables de voir, puisque le réel, puisque ce qui est et le Néant sont ce qu'il y a de plus subtil et échappent à notre regard. Ainsi il s'agit dans la poésie de capter l'extrême subtilité de ce dont le langage ordinaire nous éloigne. Si les dieux nous ont abandonnés, la poésie appartient seulement au monde ici-bas, et c'est à partir du contact avec la prose du monde qu'elle trouvera le chemin vers le nouveau. » Larissa Drigo Agostinho, *Loc.cit.* p. 8.

cognitive. Dans ce sens, on peut effectivement dire que la découverte du Néant conduit à l'affirmation du hasard dans le texte⁷⁴⁹. La poésie est un espace d'indétermination performative du hasard, où il y a une répétition sonore et dynamique virtuelle des potentialités. Ce mouvement indéterminé est le mouvement de poéticité. Ce n'est pas le sujet en lui-même qui disparaît complètement du langage poétique, mais un certain type de sujet : le sujet cognitif clos – le *cogito* cartésien, le sujet leibnizien et le Moi de l'idéalisme allemand.

Un nouveau sujet impersonnel, déshumanisé, apparaît dans cette nouvelle disposition du texte. Une disposition de l'ouverture virtuelle d'un objet textuel matériel et sensible. Ouverture sur un pluralisme irréductible. Le texte mallarméen est un objet ayant un certain nombre de propriétés physiques suscitant des sensations diverses chez des sujets passifs. Ces propriétés ne provoquent pas seulement des sensations, mais aussi des suggestions d'images mentales qui sont des potentialités représentationnelles que nous appelons aussi des potentialités virtuelles. Le langage poétique est un grand mouvement qui regroupe à la fois ces sensations et ces potentialités. Un mouvement empirico-virtuel. Et ce double champ empirique et virtuel rejoint la relation analogique que Mallarmé établit entre le *Livre* et le monde. Ce n'est pas une clôture du monde extérieur dans une construction mentale et rationnelle que représenterait le *Livre*, mais plutôt la perception de ce dernier comme ouverture indéterminée et indéterminable qui échappe à toute réduction représentationnelle et qui offre une nouvelle relation entre la subjectivité et le monde.

Par l'évacuation du poète, la subjectivité cognitive constituante et toutes ses propriétés volent en fumée. Après la disparition de cette subjectivité en tant que principe de détermination représentationnelle du langage, ce dernier ne peut se manifester que dans un pluralisme empirique et virtuel indéterminé. Le langage poétique est un mouvement qui produit une poéticité en mettant en place un processus d'invention de ce que nous avons appelé des potentialités diverses. Ce faisant, il procède à une ouverture fictive sur des nouveaux mondes possibles. La poéticité est le processus d'invention et une ouverture sur de nouvelles possibilités représentationnelles et ontologiques, car les potentialités représentationnelles ne sont pas des idéalités abstraites, mais des virtualités ouvertes qui laissent entrevoir des possibilités d'être en tant que matière et mouvement virtuel

⁷⁴⁹ Position que défend Larissa Drigo Agostinho, dans *Ibidem*.

ininterrompu. Il y a comme une continuité circulaire du mouvement qui empêche l'actualisation des potentialités représentationnelles et des possibilités d'être. En suggérant, de manière opaque, un ensemble infini de potentialités, le langage poétique suscite une démultiplication de ces potentialités à travers la lecture. Celle-ci devient une opération poétique tout en impliquant une réceptivité passive et empirique. Elle suggère, ainsi, l'expérience matérielle qu'implique la lecture comme pratique. De même que le poète a été englouti dans le corps du texte poétique, de même le lecteur est absorbé de manière passive dans l'expérience lectrice pour y être englouti à son tour. C'est en cela que la poésie mallarméenne, en étant une « poésie du lecteur » pourrait-on dire, présente à la fois un versant empirique et un versant représentationnel indéterminé. Le premier concerne le contact entre le sujet et le texte, et le dernier, l'ouverture sur de nouvelles possibilités linguistiques, logiques et ontologiques à travers une pluralité de potentialités.

Ce n'est qu'en restant ainsi ouverte que la lecture peut respecter le caractère propre à la poésie mallarméenne : le mouvement de la poéticité. La lecture ne peut pas être corrigée, mais elle peut soit s'enfermer sur une clôture sémantique du sens et mettre fin au caractère poétique du texte mallarméen, soit entretenir la dynamique poétique du texte en maintenant la continuité du mouvement et en permettant l'apparition d'une pluralité de potentialités. Seul ce type de lecture respecte le caractère poétique de l'écriture mallarméenne. Le point de départ de l'acte de lecture qui s'étendra en un acte poétique⁷⁵⁰ est toutefois, comme nous l'avons dit plus haut, l'expérience sensible du langage poétique. Il y a, chez Mallarmé, non pas la recherche d'un sens caché dans la relation entre les choses et les mots, mais plutôt la possibilité de suggérer plusieurs sens et plusieurs références possibles. Sans être aussi radicale que Derrida, on peut dire que le langage poétique mallarméen ne supprime pas complètement la référence en tant que terme vers lequel tend le langage dans la relation qui le lie aux choses. Le langage poétique mallarméen garde une tension référentielle, mais il la maintient dans une

⁷⁵⁰ Pascal Durand, « Mallarmé dans la prison des signes » dans *Mallarmé herméneute*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2013, publiés par Thierry Roger (CÉRÉdI) (c) Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 10, 2014. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/IMG/pdf/Durand.pdf> ;

Ce mouvement des possibilités de sens, Pascal Durand l'appelle le mouvement de la *signification* dans un article intitulé « Mallarmé dans la prison des signes », prenant à contre-pied l'approche claudélienne [Paul Claudel, « La Catastrophe d'Igitur », *Œuvres en prose*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1965 : « Mallarmé est le premier qui se soit placé devant l'extérieur, non pas comme devant un spectacle, ou comme un thème à devoirs français, mais comme devant un texte, avec cette question : *Qu'est-ce que ça veut dire ?* », ce qui sert de prétexte à la recherche d'un sens caché chez Claudel]

indétermination. C'est dans cette perspective qu'il nous faut comprendre également le mouvement de poéticité. La suggestion d'une pluralité de possibilités dans la langue l'ouvre sur plusieurs directions virtuelles.

Cela implique aussi une pluralité de sens et de références, mais en même temps, de manière logique, une suspension de toute unidirectionnalité référentielle. Le langage poétique mallarméen, dans son mouvement suggestif des possibilités infinies que nous avons appelé le mouvement de poéticité, entraîne une suspension de la détermination du sens et de la référence. Une indétermination massive et plurielle qui suggère des possibilités de sens indéfinies dans le langage poétique. Cette indétermination et cette impossibilité de définir une limite et une unicité maintiennent la poésie en mouvement. La pluralité de mots et de potentialités occasionne un phénomène d'opacité plurivoque et multiréférentielle, où aucun sens ni aucune référence ne sont déterminés. Opacité caractérisée par un vague représentationnel. Vague sémantique et référentiel. L'opacité débouche aussi sur un vague ontologique : les mondes possibles sur lesquels ouvrent les potentialités sont tout autant virtuels et non-définis. La pluralité sémantique et référentielle suggérée par le langage poétique mallarméen empêche l'univocité sémantique et référentielle de se constituer, et maintient ainsi le mouvement de la poéticité dans le langage poétique. Il revient au lecteur de savoir entretenir ce mouvement⁷⁵¹.

⁷⁵¹ Claude Perez, « Le cabinet des signes : Mallarmé, Claudel et l'herméneutique », dans *Mallarmé herméneute*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2013, publiés par Thierry Roger (CÉRÉdI) (c) Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 10, 2014. <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?le-cabinet-des-signes-mallarme.html>

Dans un souci visible de montrer un incontestable lien entre Paul Claudel et Mallarmé, Claude Perez les réunit autour de la question du « ça », qui semble bien plutôt renvoyer à la substance aristotélicienne et scolastique chez Claudel, avant de préciser que l'enjeu de la question diffère chez Mallarmé. Les formules interrogatives « Qu'est-ce que ça veut dire ? » et « Que peut signifier ceci ? », de Mallarmé, peuvent être lues comme une sorte d'indice poétique d'un vague pluriel de signes, de références et d'objets. Elles gagneraient même à être lues de cette manière. La nature du langage poétique, pour Mallarmé, repose sur une mise en mouvement de la suggestion de ce « vague ». Au lieu de tendre vers l'identification d'une unicité sémantique, référentielle et ontologique à travers les pronoms déictiques *ça* et *ceci*, le langage poétique de Mallarmé invite plutôt à comprendre l'impossibilité de constitution de cette unicité au sein d'une pluralité qui submerge l'identité par des différences et la virtualité des possibles. La *possibilité*, comme valeur et produit poétiques dans le langage mallarméen, s'éloigne de l'Un parménidéen, de l'Idée platonicienne et de la pluralité modale de la substance aristotélicienne, pour s'approcher d'un système de différenciation discontinue et indéterminée, une sorte de *flux* impossible à réduire en une unité.

2.5.2. La disparition de tout principe de détermination

« - J'abomine les écoles, [...], et tout ce qu'il y ressemble : je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle. Pour moi, le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau. [...] »⁷⁵²

Le *tombeau* est un terme complexe chez Mallarmé. Une complexité due à un entrelacement des potentialités représentationnelles : il ne suggère pas seulement la mort du poète mais aussi un tournant poétique. La mort du poète intervient dans le langage poétique, au moment de l'intégration du hasard, comme nous venons de le voir, mais aussi sur le plan social, eu égard à sa situation matérielle, et sur le plan immanent de l'autonomie de l'écriture poétique. L'exercice poétique envisage, dès son premier geste, l'exclusion de toute pensée subjective constituante, l'annulation de tout acte de construction par représentation, et de toute tentative de régler le langage sur un système d'unification transcendant fondé sur un critère essentiel et idéal ou sur un critère rationnel. L'autonomie poétique exige une telle séparation, et devient le champ opératoire de la « disparition élocutoire » du poète. Une certaine modalité de l'intervention du « Poète » meurt pour faire place à une autre ; la subjectivité intellectuelle est remplacée par une subjectivité sensible et empirique. La conscience du poète entendue comme appareil principal d'un sujet substantiel pensant et créateur, jadis stade principal de l'exercice poétique dans l'art romantique⁷⁵³, est expulsée de l'œuvre. Lorsque Mallarmé évoque la disparition du poète dans l'œuvre poétique, il ne fait pas seulement allusion à l'autonomie du langage poétique, mais également à cette réalité pratique du poète qui provoque son exclusion sur le plan social et économique, et qui l'empêche de percevoir un salaire pour son œuvre. C'est en ce sens que le poète dit être « en grève devant la société ». Une grève où il végète en tant que poète. Si Mallarmé existe dans la société, ce n'est pas en tant que poète, mais en tant qu'enseignant. L'écriture poétique se présente ainsi sur un mode négatif vis-à-vis de la subjectivité constituante : elle devient

⁷⁵² *Ibid.* p. 406 – « Réponses à des enquêtes ».

⁷⁵³ Dans l'idéalisme et dans le romantisme, l'être des choses et du monde découle de l'idée, et l'idée est elle-même créée par la conscience réflexive d'un sujet.

davantage un non-lieu ou une impossibilité locale pour la gloire du poète⁷⁵⁴ que le lieu de la disparition du poète. La poésie devient ainsi l'opération de négation de la subjectivité intellectuelle, et parallèlement celle d'affirmation de la subjectivité passive et empirique.

Le « tombeau » prend ainsi une dimension indépendante et objective, dans la mesure où il opère seul. Ceci implique l'exclusion de toute intervention rationnelle du poète. Cette indépendance du tombeau à l'égard de la subjectivité cognitive est marquée par une autre dimension : l'interpellation de la dimension affective et passive du sujet. Le tombeau, chez Mallarmé, désigne aussi le tombeau d'Anatole - le fils du poète. C'est un mot qui apparaît souvent dans les *Poésies*. La mort apparaît comme malheur subi dans la vie affective : la perte d'un être cher – le fils âgé de huit ans seulement en 1879. Cette perte est aussi décisive que la crise de Tournon survenue treize ans auparavant, car le poète aura à cœur d'en sortir un texte : *Pour un tombeau d'Anatole*. La mort coïncide alors avec une élaboration poétique. Notons que le prénom « Anatole » vient du nom de la région turque « Anatolie »⁷⁵⁵, qui désigne la péninsule de l'*Asie Mineure* qui sépare la mer Noire de la mer Méditerranée. Le nom « Anatolie » est lui-même dérivé du nom grec *anatolê*, qui signifie « Levant » ou « l'Orient ». Anatole peut donc désigner le lever ou « la source » ou, par extension, le début de la vie. L'écriture poétique semble donc alors viser à constituer un tombeau pour la vie. La fameuse phrase :

« L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète [...] »⁷⁵⁶

est à mettre en relation avec l'événement affectif majeur que représente la perte de l'enfant. La poésie prend alors le sens du lieu où on inhume un corps sans vie, ainsi que la vie affective et personnelle du poète, et par extension ce poète lui-même. Ainsi la mort rassemble à la fois

⁷⁵⁴ Nous pouvons, sur ce point, apporter une autre précision à l'expression « glorieux mensonge » de Mallarmé. Si la gloire du sujet agent disparaît, une autre forme de gloire apparaît : dans le mensonge illusoire et fictif de l'écriture poétique. Une gloire qui n'advient pas au poète lui-même par conséquent, mais à la fiction qui se sert de lui pour se manifester.

⁷⁵⁵ Dupiney de Vorepierre et Jean-François-Marie Bertet, *Dictionnaire des noms propres, ou Encyclopédie illustrée de biographie, de géographie, d'histoire et de mythologie*, éditeur : Michel Lévy, bureau de la publication, Paris, 1876-1879, Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, 4-G-53 (1) ; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30379968m> ; [date de mise en ligne : 07/03/2014] ; [date de consultation : 02/07/2015].

⁷⁵⁶ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés, Op. Cit.*, « Crise de vers », p. 256.

l'affect personnel et l'opération poétique. Un affect assombri par la tristesse de la perte d'un être cher, mais qui agit comme moteur poétique indépendant. L'affect joue le même rôle dans l'*Après-midi d'un Faune*, mais dans une coloration gaie et libidinale. L'office attesté par le triptyque élégiaque destiné à Poe, à Baudelaire et à Verlaine, portant pourtant la marque d'une symbolique théorique – le mot « tombeau » l'atteste –, est aussi teinté d'affect, puisque l'élégie chante les louanges admiratives que le poète adresse à ses aînés.

Bien qu'il admire ses aînés, la radicalité de la démarche mallarméenne va jusqu'à renoncer à être associé à un courant littéraire. Peut-être parce que cela aurait signifié l'inclure dans un système institutionnel, et le ranger du côté d'une tradition. La littérature ne peut s'affranchir de tout système traditionnel de pensée que par une rupture nette. Avant la crise, Mallarmé montre allégeance et adhésion aux anciens. Sa *Symphonie littéraire*⁷⁵⁷ de 1865 est composée à cet effet. Il finira, tout de même, par s'écarter définitivement de l'idéal esthétique de ses aînés, ne partageant pas la même vision technique de la relation entre le poète et le poème. Chez Banville, Gautier et Baudelaire, le poète jouit encore, dans l'opération poétique elle-même, de son statut dominant en tant qu'agent, en tant que concepteur, créateur et géniteur du vers. Les mots qu'il aligne découlent directement de sa représentation idéelle du monde. Pour Mallarmé, c'est précisément ce poète-là qui meurt⁷⁵⁸. Les mots ne sont plus le fait du génie de ce dernier ; ils n'ont plus de rapport intime avec sa représentation du monde. Peu après la crise de Tournon, où apparaît l'impuissance mallarméenne – à comprendre comme l'éviction du poète de son ancienne tribune de pouvoir dans l'espace poétique, Mallarmé met en forme une sorte d'affrontement entre l'impuissance du poète et la métaphysique de l'Absolu. C'est dans *Igitur ou la folie d'Elbehnon*, où débute cette mise en

⁷⁵⁷ « [...] Réserver une *Symphonie littéraire* à Gautier, Baudelaire et Banville, comme le fait Mallarmé en 1865, c'est bien plus [...] qu'exprimer des goûts et des admirations ; c'est, en invoquant de surcroît la « Muse moderne de l'Impuissance » et en s'y montrant réfugié « aux pieds de la Vénus éternelle », afficher jusque dans le lexique employé un engagement esthétique précis, son adhésion à une école et donc à une représentation collective, « symphonique », de la poésie, immédiatement identifiables par les pairs, qu'ils relèvent ou non de cette école, du fait qu'ils sont pourvus, par leur appartenance au champ poétique, de principes identiques de classement. » Pascal Durand, *Mallarmé Du sens des formes au sens des formalités*, *Op.cit.* p. 27.

⁷⁵⁸ « [...] C'est une esthétique aux deux sens du terme que Mallarmé met d'un côté en jeu, dans la définition de laquelle négation et affirmation entrent à parts égales. Négation de la représentation mimétique et de la pétrification du discours que Gautier et Leconte ont fixé pour idéal à l'expression du moderne « poète antique », sujet impassible adonné froidement à la désignation d'un décor solaire. Affirmation à l'inverse d'une poétique de l'effet, c'est-à-dire de l'impression réciproquement reçue par le sujet percevant et l'objet de sa perception, l'un éprouvant une « sensation », l'autre étant visé par une « intention », mais jamais asservis, ni l'un ni l'autre, à un principe de fixité. Primat donné, donc, à une désignation indirecte du monde et du sujet et à une rhétorique de la métonymie dans laquelle les mots ne signifieraient pas les choses, mais le halo dont elles sont enveloppées au regard. » *Ibid.* p. 30.

forme, que nous pouvons percevoir l'écart entre l'ancienne esthétique de Mallarmé, influencée par un idéalisme non seulement romantique mais théologique⁷⁵⁹ – dans l'étroite filiation avec les anciens –, et la nouvelle direction qui s'en détache.

Le lien, chez Mallarmé, entre vie pratique et orientation poétique, pourrait pousser également à voir, dans une perspective plus prosaïque du quotidien, que ne pas connaître de succès dans l'art qu'il exerçait entérine la rupture nette d'avec toute forme de tradition institutionnelle quelle qu'elle soit, et formalise la sentence de la destruction de la transcendance par l'effacement du poète – « la disparition élocutoire ». On ne pourrait savoir dans quel ordre le domaine pratique serait lié au domaine théorique. Il serait problématique, du point de vue de l'orientation poétique, d'instaurer une causalité entre les deux. Rappelons, toutefois, la genèse du changement radical qui nourrit les thèses du poète. En 1863, à l'arrivée du jeune Mallarmé à Tournon, en compagnie de son épouse, sa poésie est encore bien empreinte d'anciennes influences, dont le baudelairisme⁷⁶⁰. Les écrits de Mallarmé sont encore trop teintés d'un style bigarré pour germer individuellement. « La mort spirituelle »⁷⁶¹ que le poète subit à petit feu, le conduit à la violence de la crise de 1866, où on pourrait évoquer, de manière plus marquée, la métaphore du *tombeau* chez Mallarmé. Le *tombeau* fait surtout allusion à la disparition du poète lui-même. A travers l'hommage qu'il rend à ses aînés, Mallarmé pose la relation nécessaire qui existe entre le poète et la poésie : une relation d'inversion réciproque⁷⁶², comme le souligne Ivanka Stoïanova dans la relation qu'elle établit entre l'hommage que Boulez rend à Mallarmé dans son *Pli selon pli* et l'hommage que Mallarmé rend à Poe, Baudelaire et Verlaine dans ses sonnets. Le livre exige la disparition nécessaire de son auteur, l'effacement obligatoire du poète, ce qui est suggéré dans le mot « tombeau » lui-même.

⁷⁵⁹ « Parce que Mallarmé est l'auteur dans son âge scolaire de vers encombrés d'anges et de soupirs fervents, la légende a longtemps eu cours d'un mystique précoce qui aurait toujours gardé quelque chose d'un angélisme tôt désaffecté, dès la mort de Maria, ou plus tardivement dénié au temps d'*Hérodiade* et des nuits de Tournon par la chute définitive du "vieux et méchant plumage" de Dieu. » Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *Op.cit.* p. 41.

⁷⁶⁰ *Ibid.* p. 42.

⁷⁶¹ *Ibidem.*

⁷⁶² « A la disparition du mort derrière les murailles du tombeau succède une résurrection fulgurante : "la gloire ardente du métier" rejaillit, parce que le "splendide génie éternel" vit dans l'œuvre [...] Le triomphe final du génie s'allume dans la bibliothèque ou dans la salle de concert, étant à la fois tombeau, livre et lampe, mort, résurrection et lustre [...] C'est parce que le livre est le vrai tombeau que Mallarmé associe le mot "tombeau" aux sonnets d'hommage qu'il écrit pour les poètes E. Poe, Ch. Baudelaire, P. Verlaine. » Ivanka Stoïanova, *Op.cit.* p. 98.

En 1866, le poète subit une crise, un sentiment d'anéantissement spirituel. Cette crise, au-delà du fait d'avoir une occurrence réelle et sensible à travers une expérience psychologique, résonne aussi comme rupture totale d'avec une certaine tradition en poésie. L'exclusion du vulgaire « universel reportage »⁷⁶³ et la disparition du poète dans *Crise de vers*, sont profondément liées à la crise de Tournon. La nouvelle direction poétique que prend le langage opère, chez Mallarmé, de façon à s'éloigner de certains lieux communs traditionnels, comme la pensée de la transcendance à travers la figure impérieuse du poète romantique, ou l'idéalisme hégélien tendant vers un savoir absolu, ou encore la tendance à faire du langage un simple vecteur de sens et d'information. Il paraît raisonnable de penser que les considérations désabusées de Mallarmé sur la condition marginale du poète dans la société industrielle de la deuxième moitié du XIXe siècle sont liées à ses développements théoriques. La mort spirituelle du poète, à travers la théorisation critique de la *disparition*, semble résonner avec le refus de Mallarmé d'être adjoint à quelque groupe : tradition, école, société, et avec le rejet de toute transcendance en poésie. Il y a, entre la poétique mallarméenne et la situation sociale et économique de son époque⁷⁶⁴ un lien indéniable. Ce qui confirme bien une certaine présence du réel dans l'écriture de Mallarmé. Comme nous le verrons plus loin, cette présence peut même s'établir sur le mode d'une dialectique incessante entre la référence au quotidien matériel, qui apparaît dans certains textes comme *Les loisirs de la poste* par exemple, et l'abstraction théorique dans des poèmes comme *Hérodiade*, *Igitur*, *Un Coup de dés* et des textes critiques comme *Divagations* et *Crise de vers*.

Nous pouvons ainsi penser que la position pratique du poète dans la société, que ce soit à l'égard des écoles de pensée, ou à l'égard du public, est liée à l'orientation de pensée critique et d'exercice poétique qui apparaît après 1866. *Le tombeau* est tout autant une métaphore théorique qu'une condition pratique. La *crise* mallarméenne est théorique et

⁷⁶³ Nous verrons, un peu plus loin, que ce terme d'« universel reportage » est à nuancer, d'autant plus que l'écriture de Mallarmé penchera un moment du côté de l'activité journalistique. Quoi qu'il en soit, notre attention est ici dirigée vers la crise, où la distinction entre « universel reportage » et poésie semble encore fortement marquée et radicale.

⁷⁶⁴ « Une théorie de la parole et une théorie de la "Fiction" littéraire ajustées à une théorie du vers pensé comme "mot total" : tout ce que Mallarmé aura à dire relativement aux formes et aux enjeux du discours poétique se trouve ainsi condensé en quelques paragraphes, dont il fera d'ailleurs la conclusion de *Crise de vers* [...] cette théorie du langage au service de ce qu'il appellera "l'œuvre pure", le poète ne la conçoit pas comme une pure construction abstraite : "l'époque", "l'universel reportage", "les genres d'écrit contemporains" sont autant de motifs indiquant que la "Littérature" ne se produit pas comme "exception" sans référer de quelque manière au contexte dont elle s'écarte. Dans "l'isolement de la parole" entre, autrement dit, une dimension sociale que Mallarmé ne se dissimule pas et que d'autres textes plus construits permettront d'examiner de près. » Pascal Durand, *Mallarmé Du sens des formes au sens des formalités*, *Op.cit.* p. 149.

sociale, comme il le déclare lui-même dans *Crise de vers*. L'expulsion de la figure tutélaire du poète dans l'espace poétique renvoie aussi à une expulsion de l'espace social, culturel et économique. Mallarmé anticipe, à de nombreux égards la postérité – dont « la disparition élocutoire du poète », mais il s'inscrit aussi dans l'actualité de son temps. Ses écrits des années 1870⁷⁶⁵ sont imprégnés d'un caractère journalistique, la plupart d'entre eux étant dédiés à la mode de son temps. Mallarmé est tout autant un *inactuel* ou un *intempestif*, comme Nietzsche à la même époque, et un journaliste qui puise la matière de son écriture dans l'actualité sensible.

Les mots *tombeau* et *tombe* apparaissent en position de titre dans au moins quatre poèmes qui figurent dans la section « Plusieurs Sonnets ». Ce sont tous des sonnets. Il y a toutefois d'autres poèmes, écrits sous d'autres formes, où il s'agit tout autant du même thème sépulcral inséré ou non dans l'écriture d'un hommage suite à la disparition de quelqu'un. Ainsi le *Toast Funèbre*, publié en 1887 – hommage à Théophile Gautier. On y rencontre déjà le thème de l'inaccessible humain⁷⁶⁶ : le poète est fatalement condamné à l'éphémère. Il ne parvient pas à rencontrer l'immortalité de « la chimère »⁷⁶⁷ - le rêve religieux ou la promesse d'une vérité éternelle qui s'avère en fin de compte illusoire. La mort est aussi la mort de l'idéal du poète, la désillusion, soit la remémoration de la crise de Tournon. Et l'évocation d'une nouvelle voie, d'une nouvelle « religion » et d'un tournant poétique, à partir du tombeau où gît le poète. L'hommage funèbre aux aînés pourrait, alors, être perçu comme une occasion opportune de développer sa propre thèse. Mais en vérité, il est très souvent bien plus l'occasion de se conformer aux règles que de les malmener. Le respect de la forme du sonnet français régulier dénote aussi ce conformisme. De l'hommage rendu à Poe à celui dédié à Wagner, en passant par celui adressé à Baudelaire et à Verlaine, les sonnets sont tous réguliers et de forme française⁷⁶⁸. Bref, les hommages funèbres sont, apparemment, plutôt une occasion de piété conformiste chez Mallarmé, du moins au niveau du respect de la forme.

⁷⁶⁵ Kensuke Kumagai, *Op.cit.*

⁷⁶⁶ Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Gallimard nrf, édition de Bertrand Marchal, 2007, p. 221 – 223.

⁷⁶⁷ Sur ce point, reportons-nous à la question de la religion chez Mallarmé, Cf. « 2.3.1. Hérodiade et la nouvelle religion ».

⁷⁶⁸ Vers en Alexandrin ; sonnet en cinq rimes, féminines et masculines, dont les deux premières, embrassées (de type ABBA) dans les quatrains, et les trois dernières, l'une plate (de type CC) et les deux autres croisées (de type DE/DE). Les quatre hommages s'ouvrent sur une rime féminine et se ferment sur une rime masculine.

Ainsi, de même dans son hommage à Baudelaire, où les thèmes de la mort et de la prostitution, très présents dans l'esthétique baudelairienne, sont repris.

« Le tombeau d'Edgar Poe » a été écrit en 1876, pour contribuer à un volume d'hommage dédié au poète américain. La requête fut formulée à Mallarmé par le comité ayant entrepris la rédaction du volume⁷⁶⁹. « Hommage », dédié à Richard Wagner, fut publié en 1886, « Le tombeau de Charles Baudelaire », quant à lui, fut écrit en 1894 et « Tombeau », écrit à la mémoire de Verlaine, en 1896. Quant à un autre type de tombeau, que nous avons évoqué plus tôt : celui du fils, Anatole, il ne prend jamais forme de poème, mais reste en forme de notes emplies d'afflictions, comme pour marquer la seule trace de subjectivité qui puisse perdurer dans le poème : l'affect passif, l'« être affecté », ici par la mort du fils, mais en général, par le poème et le langage poétique. Affect ou, en d'autres mots, ce que Mallarmé appelle le « nœud rythmique » individuel⁷⁷⁰. Et puisque cela consiste à se laisser évincer par le texte lui-même, qui finit par dégager sa propre « symphonie » indépendamment du moi, la passivité résultant en une incomplétude de l'activité du poète – comme nous le montrent les *Notes pour un tombeau d'Anatole*⁷⁷¹, rangées parmi les *Œuvres inachevées* – alors nous pourrions formuler, avec Mallarmé, que « Je n'est pas »⁷⁷². Dans la relation entre la musique et la littérature, il existe deux possibilités d'interprétation autour de la disparition du « Je » pour un « Jeu » autonome des lettres et de la musique. Soit nous pensons qu'à la suite de la disparition du poète, le poème prend une autonomie platonicienne au point de dépasser le hasard dans une structuration nécessaire et déterminée objectivement, soit nous pensons qu'il prend une autonomie non moins radicale en intégrant le hasard comme facteur d'indétermination qui vient appuyer la disparition de la conscience subjective et de toute tentative systémique de faire du langage un outil de représentation.

⁷⁶⁹ Ce, par l'entremise du poète anglais Algernon Swinburne et de l'éditeur et biographe d'Edgar Poe, John Henry Ingram. Un an plus tard, Mallarmé traduit la version française initiale en anglais, l'adressant à la poétesse américaine Sarah Helen Whitman (Stéphane Mallarmé, *Poésies*, Op.cit. p. 243).

⁷⁷⁰ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes, t II, Op.cit.* « La Musique et les Lettres », p. 64.

⁷⁷¹ Stéphane Mallarmé, *Œuvres Complètes, t I, Op.cit.* « Notes pour un tombeau d'Anatole », p. 115 – 145.

⁷⁷² Pascal Durand, *Poésies de Stéphane Mallarmé, Op.cit.* p. 27 – dans la marge.

2.5.3. Le langage comme objet matériel externe

L'intégration du hasard dans le langage poétique en fait un objet matériel autonome pour le sujet cognitif. En effet, chez Mallarmé, le hasard ne se présente plus comme ce qui doit être surmonté par une nécessité transcendante ou rationaliste à travers l'acte poétique, parce que cette forme de détermination n'existe plus dans le langage. Le hasard est l'objet impossible de la détermination représentationnelle. Il n'est pas ce qui se laisse renverser ou dépasser par une pensée, ou par quelque nécessité technique et artificielle subjective dans l'œuvre poétique. Pour Mallarmé, il ne s'agit pas de « dépasser » le hasard. Il s'agit, au contraire, de l'affirmer comme principe d'indéterminabilité du langage poétique, devant lequel la subjectivité intellectuelle, à travers la figure du « Poète », flanche et disparaît ; un coup de dés poétique ne peut pas abolir le hasard⁷⁷³. Le hasard est la marque de la réalité matérielle et virtuelle du langage poétique autonome, et de la disparition du sujet constituant. En faisant ressortir le caractère fictionnel de l'œuvre poétique et en faisant de la poésie un processus autonome qui produit des potentialités mouvantes, Mallarmé suggère le caractère ineffable du hasard matériel opérant dans la nature et l'impossibilité de réduire cette nature à une représentation déterminée. Le coup de dés de Mallarmé est un aveu d'impuissance de l'homme à penser et à dire l'être par le langage. Il est, par là même, l'illustration d'une disjonction entre la conscience subjective et le langage dont cette dernière use pour donner une représentation du monde. Avec l'affirmation du hasard, le poète ne peut plus occuper le rôle central. C'est la matière qui prend le dessus. Matière phénoménale dans le monde, et matière poétique dans le texte. La matière n'est pas l'*objet* vers lequel tendrait la poésie. Elle est la poésie elle-même, qui invente des virtualités, de la fiction. La fiction mallarméenne n'a pas pour vocation de dévoiler une transcendance, ou de rendre compte d'un principe de constructivisme rationnel. Elle ne renvoie pas à une clarté idéale absolue, ni à celle opérée par une conscience subjective attachée au dévoilement d'une vérité formelle. La fiction renferme un « rythme » - soit l'*Idee* mallarméenne – comme rapport empirique et virtuelle de la matière et des potentialités du mouvement de poéticité. Ce rapport est immanent à la matière et à la virtualité poétique.

⁷⁷³ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* « Un coup de dés », p. 417-441.

Mallarmé ne revendique aucune espèce de liberté individuelle qui réactualiserait une subjectivité constituante. Les considérations politiques présentes dans les écrits critiques ne postulent aucune revendication de ce genre. Le poète apparaît comme une victime de son temps, avalé et aliéné par l'appât du gain, et devenu simple objet variable au milieu d'élucubrations de tous bords dictées par l'économie de marché industrielle. Il y a un profond pessimisme chez Mallarmé. L'« universel reportage » est un constat désespérément passif du triste sort qu'ont à subir le poète et la poésie, à une époque où seul le profit compte. Le langage prend la forme de l'« universel reportage » parce qu'il tend souvent à devenir l'outil dérisoire du marché, de l'information en vue du profit⁷⁷⁴. Face à cette montée du capitalisme dans la société de son temps, Mallarmé sent que le poète est devenu impuissant et ne peut plus affirmer son moi à travers la poésie. La poésie n'est plus l'affaire d'une expression subjective à travers le vers officiel. Elle en est même loin. Après le désenchantement de Tournon, Mallarmé ne verra plus qu'une solitude sociale, une difficulté économique et une crise psychologique dans la pratique de la poésie. Ne se sentant appartenir à aucune époque glorieuse de la poésie, il concède vivre à une époque d'interrègne qui se situe entre la fin du grand vers hugolien et le début du vers libre⁷⁷⁵. Le vers mallarméen est, quant à lui, indéterminé au milieu de ces deux moments. C'est pourquoi nous ne pouvons pas non plus aller jusqu'à dire que le vers officiel, l'alexandrin, n'a plus cours chez Mallarmé. Il est là pour être neutralisé, tout comme la détermination représentationnelle n'est pas abolie sur le plan virtuel, mais suspendue.

Il supprime du texte poétique toute forme persistante, quelle qu'elle soit, de subjectivité intellectuelle constituante. Le constat passif que fait le poète sur le plan pratique rejoint la dramatique disparition du Poète dans la poésie, car le rapport qui existait auparavant entre celle-ci et celui-là a été rompu par une nouvelle précarité socioéconomique d'une part,

⁷⁷⁴ Pierre Zima, *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, l'Harmattan, 2002. Selon Zima, le constat de Mallarmé serait identique à une revendication active dans l'exercice de la poésie lui-même. Au lieu d'entraîner la suppression de la conscience et de la volonté subjectives, la poésie mallarméenne ne ferait que les exacerber. Mallarmé effectuerait un acte éthique et *politique* en se posant sur le mode de la négativité pratique face à la société – en cela il s'apparenterait à Nietzsche. Zima interprète « la disparition du poète » comme un acte par lequel le poète s'écarte du langage commun – l'« universel reportage » - pour revendiquer la pureté de la poésie tout en se revendiquant lui-même, puisque cet acte de revendication en lui-même est essentiellement subjectif. C'est, en d'autres mots, dire que *le fait de dire* que la poésie se détache de l'universel reportage revient à réaffirmer un sujet constituant. On reste, dans ce cas, dans la réflexivité idéaliste de la conscience subjective.

⁷⁷⁵ Cf. « Réponse à des enquêtes sur l'évolution littéraire » dans Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 402-409.

et par la perte de l'horizon idéaliste d'autre part. L'ancienne relation permettait de voir un rapport transcendant entre la pensée ou la conscience du poète, le langage poétique et le monde réel des choses. Bien plus qu'un constat pessimiste portant sur l'état négligé de la poésie sur le plan socioéconomique et sur le statut précaire du poète, « la disparition du poète » devient, chez Mallarmé, une nouvelle condition poétique impliquant que la poésie ne peut être ni assimilée au langage commun de l'universel reportage, ni réduite à l'idéalisme.

Le constat mallarméen de la disparition d'une subjectivité intellectuelle active et décisionnaire provient de plusieurs facteurs à la fois. Cette disparition n'est pas seulement due à l'autonomie matérielle et virtuelle du langage poétique, mais aussi – Mallarmé le dit lui-même dans « crise de vers » - au sentiment de vivre une crise sociale. Celle-ci implique la destitution du poète dans la société. Cela se manifeste de plusieurs manières. L'une d'elles est que l'intérêt du public semble aller vers d'autres formes d'écriture que l'écriture poétique. La poésie perd de son ancien prestige. Elle devient un objet variable, comme tant d'autres, dans le commerce de l'écriture et du langage. Elle est désacralisée et ignorée. Mallarmé renverse ce processus de désacralisation en l'orientant vers le poète. C'est le poète qui doit être désacralisé à travers la figure d'un simple ouvrier du vers. La poésie doit conserver sa pureté idéale. Mais, confronté à la réalité socioéconomique, Mallarmé est conscient que cette pureté est désormais inaccessible. La poésie en a toutefois besoin pour continuer à exister. C'est ainsi que cette pureté est conservée dans son inaccessibilité. Le *Livre* est maintenu dans un mouvement continu et infini d'inachèvement, pour garder intact le mystère et la fiction de la poésie. Ce n'est que dans cette voie que Mallarmé entrevoit une nouvelle poésie, débarrassée de la sacralité du poète. Elle devient mouvement autonome et indéterminable, et non plus expression d'une conscience subjective. L'affect remplace la conscience. Le *Coup de Dés* le montrera : un poète « étreint » et « écarté du secret » qu'il croyait jadis détenir. Il s'agit d'une passivité affective corrélative d'un arrêt de toute appropriation intellectuelle. Mallarmé garde ainsi sauve la disparition formelle du poète et l'autonomie indéfinie de l'écriture. L'affect, dans la poésie, est le moyen par lequel le poète est déterminé dans le processus de la poéticité. *Le tombeau d'Anatole*, même s'il évoque la mort du fils de Mallarmé, est une forme qui se sert du poète comme support passif, et qui finit par l'expulser du processus dynamique de formation infini du langage poétique au sein de l'œuvre tout en produisant et reproduisant l'effet affectif impersonnel de la perte d'un être cher. L'effet affectif est intégré à l'écriture poétique impersonnelle. L'affect, assimilé à l'écriture poétique, devient effet poétique et se

débarrasse de toute marque de subjectivité. Mais la poésie ne prend pas la forme d'une structure dialectique où l'indétermination serait vaincue par une détermination humaine⁷⁷⁶. La poésie est, chez Mallarmé, un processus par lequel la poésie est faite poésie, c'est-à-dire se réfléchit, autrement dit mouvement par lequel elle apparaît comme un milieu où se déclenchent à la fois la production de multiples potentialités et la réflexion de ce mouvement à l'infini.

Si la pureté de la poésie est conservée à travers son autonomie et la disparition du poète, cette poésie se manifeste tout de même dans un espace social partagé de tous, où elle est exposée aux lois de l'échange économique. A l'égard de cela aussi, le poète est impuissant. C'est une situation qui accentue effectivement le rapport d'exclusion entre le poète et le poème. Mallarmé reconnaît la matérialité du contexte réaliste, mais la poésie doit pouvoir s'en accommoder tout en s'en distanciant. Cela ne se peut qu'à travers une dialectique entre matérialité et abstraction poétique. Il convient, dans cette partie, de montrer comment la conservation de la pureté de la poésie est envisagée en relation avec le contexte matériel du réel social et économique par Mallarmé.

2.5.4. Le silence contre le commerce du sens déterminé

Comme le dit Bertrand Marchal, l'avant-propos du poète dans *Divagations* fait part au lecteur de la qualité dérisoire des « poèmes ou anecdotes » réduits au statut de « riens »⁷⁷⁷. Ce nihilisme esthétique confirme la désillusion de Mallarmé. Cette réduction au « rien » ne concerne pas directement le texte lui-même. Ce serait une erreur de ne pas prendre les *Divagations* au sérieux ; la réduction en « bibelots » ou en « riens » concerne l'autorité de l'auteur ou du poète. Mallarmé entend laisser toute la place à la critique théorique qui y est développée. Les *Anecdotes ou Poèmes* vont de pair avec l'assise théorique des articles rédigés

⁷⁷⁶ Alain Badiou, *Théorie du sujet*, Editions du Seuil, 1982. Position que défend pourtant Badiou, pour qui la poésie mallarméenne est une opération dialectique par laquelle la réalité du hasard est d'abord posée avant d'être dépassée en vue de la constitution synthétique idéale de l'unité totale du poème.

⁷⁷⁷ Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, librairie José Corti, 1988, « Art et Religion », p.165.

dans *Divagations*⁷⁷⁸. L'écriture poétique et critique n'est jamais dérisoire. C'est le sujet en tant qu'agent rationnel qui l'est. L'impression que peut nous donner Mallarmé de ranger certains écrits du côté d'une futilité qui ne mérite aucune attention théorico-poétique est un leurre destiné à inviter à une réévaluation des écrits poétiques abstraits à l'aune d'une intégration des deux catégories dans le langage poétique. Cela éclaire les caractéristiques de l'"universel reportage". Ce n'est pas l'objet référentiel suggéré dans le langage ou le contexte socioéconomique dans lequel il s'inscrit qui détermine si un langage est de l'ordre de l'universel reportage ou de l'ordre de la poésie. C'est pourquoi l'universel reportage n'est pas le journalisme en général, que Mallarmé mépriserait ; il constitue un certain usage du langage et de l'écriture qui néglige ce qui devrait être la fonction fondamentale du vrai journalisme selon Mallarmé, précisément tirer certaines vérités vers une expression poétique qui laisse la possibilité ouverte à plusieurs sens d'opérer, de manière indéterminée et confuse. L'universel reportage n'est pas le langage ou l'écriture du journalisme, mais le langage d'une méconnaissance du journalisme tel qu'il devrait être. Il est, ainsi que nous l'avons mentionné, l'usage automatique du langage qui ignore le mouvement de poéticité dans le langage poétique.

L'abstraction poétique n'est jamais complètement détachée du contexte réaliste. Non pas un réalisme qui tend vers une instrumentalisation du langage. L'échange rémunéré est précisément fondé sur cette instrumentalisation, tandis que le langage poétique est un « don »⁷⁷⁹ d'un nouveau langage possible qui n'est pas soumis aux lois du commerce, qui tait le langage courant tout en s'appuyant sur lui et en se servant de lui pour suggérer de nouvelles possibilités. La poésie réduit la détermination représentationnelle du langage courant au silence tout en faisant de ce dernier son principe. Elle est « musicienne du silence »⁷⁸⁰. D'une musique qui se montre dans une étroite relation avec la religion avant de dénouer ce lien et

⁷⁷⁸ « [...] il y a dans le recueil disparate des *Divagations*, à côté de quelques bibelots poétiques réputés sans valeur, une ambition théorique avouée, puisque le poète ne vise rien de moins qu'à produire "certaines vérités, vers le jour". Tel est pour Mallarmé le bon usage du journalisme, qui doit extraire de l'actualité des vérités inactuelles. » *Ibid.* p. 166.

⁷⁷⁹ « Don du poème », Stéphane Mallarmé, *Poésies, Op.cit.* p. 26. Le poème « Don du poème » est lié à l'écriture poétique inaugurale d'« Hérodiade ». Une écriture marquée par l'abandon de certaines illusions. Mais « Don du poème » sonne « comme la tentation du retour à une inspiration plus traditionnelle », Cf. « Notes » sur « Don du poème », *Ibid.* p. 202-204. Ce poème semble donc garder actives les illusions du passé.

⁷⁸⁰ « Sainte », *Ibid.*, p. 41.

devenir autonome⁷⁸¹. L'automatisme nécessaire de l'universel reportage est l'une des conséquences de l'obligance vouée au commerce. Il n'est concerné par rien d'autre que l'instrumentalisation vulgaire et réductrice du langage en vue de formuler une information objective ayant pour effet de rassasier la communauté de choses qu'elle s'attend déjà à y trouver, moyennant finance. L'œuvre mallarméenne s'inscrit dans un refus du mercantilisme en tant qu'application des lois du commerce dans les lettres⁷⁸², et ce refus passe par une dialectique qui tend à déplacer le langage vers une impossibilité de réduction formelle. Pour contrecarrer la loi du profit prévisible, qui tend à s'universaliser, Mallarmé inscrit l'œuvre dans une indétermination qui échappe à toute prévision. Indétermination qui caractérise le langage poétique en tant qu'*architecture* symphonique et harmonieuse, où le rapport entre la matérialité et la virtualité se présente sur le mode d'un complexe dynamique incessante.

Quand Mallarmé évoque les « bibelots d'inanité », c'est dans la mesure où toute production poétique est vide d'unité représentationnelle déterminée. Toute production est habitée par la contingence. La poésie n'est pas réduite ni maîtrisée par l'auteur, ou par le lecteur, mais se renouvelle constamment en s'appuyant et en se servant d'eux comme supports. Cet appui se fait sur le plan matériel et sensible de l'expérience poétique et sur le plan virtuel des potentialités suggérées par le langage poétique à l'imagination du sujet. Les bibelots sont les produits aléatoires et indéterminés du complexe formé par la relation entre matière et virtualité dans le langage poétique. Le langage poétique, comme nous l'avons rappelé précédemment, inclut la poésie et la critique, qui se développent toutes deux en même temps⁷⁸³. Etant investie de contingence, l'œuvre mallarméenne peut être perçue comme ce qu'elle est : un mouvement autonome qui affecte le poète tout en l'intégrant dans le processus complexe de poéticité. Le *Livre*, s'il est considéré comme œuvre achevée et mesurée, est un trompe-l'œil. Ce n'est pas là l'œuvre de Mallarmé. Le véritable *Livre*, pourrait-on dire, de

⁷⁸¹ « [...] la sainte cesse de patronner la musique qui chante la gloire de Dieu pour patronner une musique nouvelle, la poésie, musicienne du silence », « Notes », *Ibid.* p. 221.

⁷⁸² Le texte critique *Crise de vers* évoque, outre la crise esthétique, la crise économique à laquelle est confronté le monde de l'édition littéraire. Mallarmé avait envisagé un « Fonds littéraire » pour subventionner l'édition, de sorte que l'entreprise poétique ne se trouvât pas contrainte d'adopter les lois du commerce. Le fonds représentait une source d'où aurait procédé toute entreprise poétique sans égards aux exigences de quelque marché externe. La poésie aurait alors conservé son autonomie.

⁷⁸³ Dans le langage poétique, s'instaure un continuum entre quatre événements dans la poétique mallarméenne : *Contingence – Disparition du poète – Virtualité – Architecture*. Ce qui est premier, ce n'est pas la réflexion critique au sujet de la disparition du poète, mais le réalisme de la sensation matérielle du langage poétique, et la prise de conscience de son autonomie. Une autonomie apportée par la contingence. C'est cela ensuite qui fait prendre conscience que le poète ne peut plus déterminer ce langage.

Mallarmé, est précisément cette illusion elle-même. C'est cette impossibilité même du *Livre* de se réaliser. C'est ce que Blanchot explore dans ses travaux. Le paradoxe de l'Œuvre poétique de Mallarmé réside dans le fait qu'il s'accomplit en postulant son impossibilité.

Le *Livre* de Mallarmé est inaccessible, dans la mesure où le langage poétique est un mouvement continu irréductible. L'architecture de l'écriture poétique n'est pas une forme figée, mais un principe qui trouve sa place dans le mouvement infini de la poéticité. Le *Livre* est l'expression de l'impossibilité de sa propre réalisation. Il est défini à travers le mouvement dont nous avons parlé, qui se fait perpétuellement. Nous ne pouvons donc parler d'échec, ni de réussite du *Livre*. Il se fait en tant qu'il ne se réalise pas. Nous ne pouvons parler de *Livre*, ni d'Œuvre poétique en tant que tâche accomplie, pour la simple raison que toute finitude de l'œuvre suppose une détermination réductrice nécessaire, et que cette détermination n'opère plus. Par conséquent, aucun agent n'est en mesure d'opérer ce type de détermination non plus. La poésie s'invente toute seule. Elle est lieu de la contingence, du silence et de la Musique poétique où s'opèrent une faillite de la détermination du sens et de la référence, et la suspension de sa clôture et de son achèvement. L'œuvre poétique, chez Mallarmé, s'invente dans un espace où la finitude est rendue impossible – quelle que soit la forme de cette finitude : sémantique et référentielle, ou structurelle : l'achèvement du *Livre*⁷⁸⁴.

⁷⁸⁴ Pascal Durand identifie, lui aussi, une forme d'inachèvement dans le projet du *Livre* mallarméen.

« [...] Les poésies sont des textes *en travail*. Et non simples résultats d'un travail précédant chacun d'elles et dont chacune marquerait l'achèvement. Sans doute est-ce l'un des lieux communs d'une certaine critique (celle qui s'est développée à partir des travaux de Kristeva et de Derrida) que de définir le texte mallarméen comme *productivité*, comme *travail dans et sur la langue* ou encore *pratique signifiante* et de mettre par conséquent en évidence le fait que ce texte thématise ses propres opérations symboliques. [...] disant des poésies qu'elles sont textes en travail, j'entends plutôt souligner, avec Mallarmé, que l'enjeu ayant présidé à leur écriture ne se laisse pas ramener à l'intention de confectionner et d'accumuler des *produits* esthétiques, en ce qu'il réside bien plutôt dans la mise en œuvre, par elles et en elles, d'une inlassable expérimentation verbale. » . Pascal Durand, « Du sens des formes au sens du jeu » in *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, *Op.cit.* p. 102.

Il ira, en outre, jusqu'à associer le *Livre* mallarméen au célèbre programme du premier romantisme allemand, dont la fondation résidait dans l'*Athenaeum* : « S'il fallait assigner un programme du Livre, tel qu'il se formule en 1885, un milieu théorique aussi originaire que précis, plutôt qu'à Hegel et plus tôt que Hegel lui-même, sans doute faudrait-il le référer à la doctrine du premier romantisme allemand, telle qu'elle s'est définie collectivement à Iéna [...] autour des frères Schlegel. » [*Ibid.* p. 93].

Pour les héritiers de la lecture blanchotienne de Mallarmé dans les années 1960, le *Livre* – entre autres termes introduits dans leur singularité par les textes critiques de Mallarmé – prit un autre sens. Le *Livre* mallarméen est compris comme *absence de livre*.

2.5.5. La Musique : expression d'autonomie dynamique de la poésie

La Musique offre à Mallarmé le modèle d'une nouvelle expression poétique, ouverte et autonome, favorisant une « communication intense entre auditeurs et œuvre exécutée »⁷⁸⁵. Suggérant un certain mystère inaccessible – le silence –, cette expression poétique et la Musique proposent une ouverture quant à leur réception auprès de lectrices et d'auditrices. C'est ainsi que l'écriture mallarméenne se rapproche de la consommation dans le cadre du journalisme de mode dans les années 1870. La Musique permet de faire le lien entre une matérialité concrète dans le contexte social et économique et l'exigence d'une opacité mystérieuse pure. Les deux dimensions, loin d'être opposées, sont donc plutôt intégrées par le biais de la Musique au langage poétique en tant que mouvement empirico-virtuel. La Musique en tant que structure autonome et mouvement virtuel ouvert servant de modèle au langage poétique conduit ainsi vers la thèse d'un dynamisme du langage sur un éventail de potentialités. C'est encore grâce à la Musique que Mallarmé réinvente l'Idée en « rythme » – nœud de rapports entre les effets affectifs que provoquent les mots, lorsqu'ils sont mis en relation les uns avec les autres, sur un sujet passif dans le langage poétique. Des effets qui ne se donnent pas comme objets de détermination représentationnelle, mais comme potentialités suggestives dans l'imagination du sujet passif.

La relation entre la littérature et la musique dans la poésie de Mallarmé rappelle la définition que Georges Bataille propose de l'« extase », en donnant une fonction négative d'annihilation à la notion de « communication » : « L'extase est *communication* entre des termes [...] et la communication possède une valeur que n'avaient pas les termes : elle les annihile – de même, la lumière d'une étoile annihile (lentement) l'étoile elle-même. »⁷⁸⁶ L'Idée mallarméenne a la même fonction que cette extase qui met en rapport les mots entre eux sur le plan affectif.

⁷⁸⁵ Pascal Durand retrace l'évolution de la conception de la Musique chez Mallarmé :

« Le basculement, de 1862 à 1874, est complet : de l'ésotérisme revendiqué à la jouissance immédiate ; de la Musique comme texte crypté à la Musique comme œuvre jouée n'exigeant aucun code défini de perception et d'appréciation ; de la production à la réception ; du petit nombre des spécialistes au multiple peu différencié dont se compose le public des concerts demi-mondains. », Pascal Durand, « "Pli selon Pli" ». Les modèles musicaux de Mallarmé », dans *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretien et études*, éditions Contrechamps, Suisse, 2003, p. 83-100 ; 108-109. <http://hdl.handle.net/2268/27875> (dernière consultation: 23 août 2015).

⁷⁸⁶ Georges Bataille, *Le Coupable, Œuvres complètes tome V*, éditions Gallimard, p. 266.

Le langage poétique, dans son autonomie radicale, met en place une constellation de mots dont les potentialités sémantiques et référentielles s'entrelacent de manière confuse et indéterminée. La poéticité dans l'écriture mallarméenne est le fait de la dynamisation continue de ces potentialités. Cela pose problème à l'approche herméneutique car elle a tendance à réduire le texte à une unité de sens. La poétique mallarméenne – vers et prose, poèmes et textes critiques confondus – est une dynamique virtuelle continue des potentialités représentationnelles. Le langage poétique ne peut pas être réduit en une unité. Il est essentiellement mouvement continu renouvelé à travers l'imagination d'un sujet qu'il emploie comme support empirique et virtuel. Le rapport du lecteur au texte mallarméen, par exemple, se définit sur le plan poétique d'une réinvention fictive qui se produit par l'affection de l'imagination de ce lecteur par des suggestions du langage poétique. Les suggestions varient en fonction de l'imagination du sujet impliqué dans l'expérience poétique. La lecture devient une « pratique » à partir du moment où l'imagination du lecteur se prête au jeu de l'affection par les suggestions du langage poétique pour mettre le mouvement de poéticité en route. Si le lecteur tente de réduire le langage poétique à une unicité de sens ou de référence, ou des deux, la poéticité se rompt et le texte devient « universel reportage ». La réinvention du texte se fait à partir d'une expérience matérielle et virtuelle : l'expérience sonore convoque des plans de relations entre les mots, comme une sorte de « Thème musical »⁷⁸⁷ mettant en place des variations singulières plurielles, et cette expérience donne ensuite lieu à une suggestion plurielle dans l'imagination. La dimension sensible et empirique apparaît encore dans l'évocation de l'*Idée* mallarméenne. Dans la version des *Divagations*, deux autres adjectifs viennent qualifier cette *Idée* : « même et suave », nous montrant que l'idée mallarméenne peut suggérer une dimension sensible, à travers l'épithète « suave ». Cette propriété matérielle est associée à une autre épithète qui, elle, joue le rôle d'une relation d'identité - « même » - avec l'antécédent « une fleur » :

« Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. »⁷⁸⁸

⁷⁸⁷ Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature ?*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, p. 13.

⁷⁸⁸ « Crise de vers » dans Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, p. 259.

La poésie mallarméenne tend à rompre avec la fonction communicative visant à déterminer des représentations précises. Elle n'est pas une opération d'abstraction qui tend à isoler un concept ou une essence idéale à partir d'un mot. Mallarmé le dit lui-même : sa parole n'isole pas de manière abstraite une forme pour en faire une idée, mais au contraire, dès que la voix portant quelque parole intervient, toute forme est déjà perdue, puisque la forme n'a aucun rapport avec quelque voix ou quelque parole. La forme est dissipée dans l'inextricable complexité du langage. La danseuse est une figure profondément liée à la Musique, qui introduit une notion de complexité formelle et d'entrelacement virtuel, et que nous avons déjà évoquée⁷⁸⁹. L'entrelacement virtuel qui rend impossible toute détermination sémantique⁷⁹⁰. Le sens n'est pas aboli, mais suspendu dans une indétermination. La poésie ne se met pas en place dans la finalité de dévoiler le sens unique d'un discours, mais prend forme avant même la constitution de tout système unifié autour d'une unité de sens déterminée. Elle est ce qui occasionne le passage d'une intuition perceptive et affective à la suggestion d'une fiction virtuelle dans l'imagination d'une subjectivité passive. Elle est production d'une infinité de possibilités de sens et de référence à partir d'une expérience sensible. Dès qu'il y a tentative de constituer un système de sens unique, le mouvement de poéticité prend fin et la subjectivité intellectuelle réapparaît. Aucune forme de subjectivité constituante ne perdure dans la poésie mallarméenne : ni celle de l'auteur-poète, ni celle du lecteur-poète, même si la réception faite par le lecteur est aussi active que l'exercice de l'écriture du poète, car cette activité ne se comprend que sur le mode d'une disposition passive de l'imagination du sujet face aux suggestions du langage poétique. La poésie et la critique sont ramenées à un même mouvement infini de production de potentialités représentationnelles. La critique

⁷⁸⁹ Cf. « 2.3.4. Le Mystère dans les lettres ».

⁷⁹⁰ Edmund Husserl – Kasimir Twardowski, *Sur les objets intentionnels (1893 – 1901)*, éditions Vrin, Bibliothèque des Textes Philosophiques, Novembre 1993. Il y a, dans la philosophie contemporaine – dans la phénoménologie de Husserl et de Twardowski par exemple – une relation épistémique entre le contenu de la représentation et l'objet de la représentation. Cette relation existe aussi dans la distinction fréggéenne entre sens et dénotation. Le langage sert alors de lien entre un objet sensible et empirique et une idéalité représentationnelle. Dans une certaine philosophie du langage que l'on trouve chez Mallarmé, cette relation n'existe pas. Le langage se manifeste comme un objet empirique contenant une pluralité de différences matérielles et virtuelles. L'objet et la représentation font ainsi partie d'un complexe commun comprenant plusieurs différences irréductibles qui coexistent de manière indéfinie. Ce complexe, c'est le langage poétique. Ce qui assurait la fonction de réduction représentationnelle dans langage, c'était précisément cette distinction entre l'objet et sa représentation. Si l'un et l'autre se confondent, alors le langage devient lui-même un complexe qui réunit la présence matérielle empirique et la virtualité plurielle et indéterminée de la représentation. Les potentialités sont toutes égales, ce qui parasite tout choix, et maintient une suspension de toute détermination.

mallarméenne n'est donc pas le dévoilement d'un sens unique caché dans la poésie, mais le redoublement et le parasitage du sens par des virtualités – c'est-à-dire ce qui *pourrait* faire sens. C'est en ce sens que nous parlons de *potentialités*. Dans ce mouvement des virtualités confondues et indéterminées, la poésie donne lieu à la *critique*, et réciproquement. Les deux sont liées dans le langage poétique mallarméen.

Ainsi, la réception est d'abord une affaire d'expérience matérielle du langage poétique. Une expérience qui présente la poésie comme une matière sensible, car nous pénétrons dans la matière du texte en lisant, et nous en sommes submergés. Cette submersion matérielle est ensuite couplée par une autre affection : la suggestion des virtualités poétiques dans l'imagination, c'est-à-dire un mouvement de production de potentialités sémantiques et référentielles. Nous passons d'une réception sensible à une pluralité de suggestions virtuelles dans l'imagination du sujet. La poésie et la critique forment partie d'un même mouvement de production de potentialités, qui consiste à recevoir la matière du texte en la percevant et en étant affecté, puis à laisser les virtualités du langage poétique agir sur l'imagination pour lui suggérer une multitude de possibilités représentationnelles. L'expérience de la poésie se fait par la vue, par laquelle nous percevons la disposition typographique des textes et l'orthographe des mots, mais aussi par l'ouïe. Le son, compris dans sa forme physique pure, est mouvement. Mouvement ondulatoire. La relation qui existe, chez Mallarmé, entre poésie et musique, est fondée sur une analogie entre le mouvement ondulatoire nu du son, et le mouvement virtuel de la poéticité dans le langage poétique. La poésie intègre la dynamique du son à celle, virtuelle, du sens et de la référence. La *Musique* est le moyen analogique par lequel Mallarmé rompt avec toute tendance réductrice à déterminer un sens et une référence uniques à travers le langage. Les virtualités sont des images ou des représentations suggérées de manière confuse à l'imagination d'un sujet par le langage poétique, sur un mode exclusivement pluriel. C'est la pluralité qui assure le bon déroulement du mouvement de poéticité dans le langage poétique, empêchant la détermination sémantique et référentielle d'opérer. La matière conduit à la virtualité dans un tout éclaté en des potentialités diverses et confuses⁷⁹¹. Le sens n'est pas annulé complètement. Ce qui est annulé, c'est précisément ce

⁷⁹¹ Entremêlement empirico-virtuel opéré par des mots et des images évoquant à la fois des sensations et des représentations dans le langage poétique des *Poésies* et des textes critiques : l'écume, la mer, la sirène, pour ce qui est du milieu aquatique, la glace, le métal, la chevelure, la ligne, l'os et la pierre pour le milieu solide, et l'aile, le Cygne, l'éventail pour le milieu aérien. Et ces doublons empiriques qui font penser à une présence matérielle sont souvent associés à des représentations immatérielles : l'air, le vent, la blancheur, la lumière, la virginité, la mort, entre autres.

qui dépend d'une subjectivité intellectuelle constituante, c'est-à-dire la réduction du sens en une unité.

La continuité incessante du mouvement de poéticité qui intervient dans le langage poétique concerne l'art en général. Tout art, comme la poésie, est un mouvement de production de potentialités. Potentialités représentationnelles, ontologiques, logiques, et expressives. La subjectivité intellectuelle se perd dans ce processus de production virtuelle qui est autonome. La poésie mallarméenne ne dit aucune autre présence qu'elle-même en tant que lieu détaché de toute détermination intellectuelle, ou espace empli de matière et de virtualité poétiques autonomes. La poésie se présente bien, en effet, comme lieu d'expérience matérielle directe, pour le poète qui la perçoit en l'écrivant et qui l'écrit en étant agi par la matérialité et les virtualités du langage poétique, et pour le lecteur qui la réécrit à travers la perception qu'il en a dans sa lecture. Et cette présence poétique matérielle n'est pas une donnée à partir de laquelle on pourrait tirer une unité de représentation, une connaissance rationnelle positive. Elle n'offre aucune certitude cognitive. Elle se manifeste au poète qui l'écrit pour la première fois comme par la prise de contact avec un objet matériel externe. Cet externalisme du langage poétique entame la sortie de la conscience réflexive, entraînant la disparition de l'intellection en tant que puissance déterminante et constituante. L'ego pensant disparaît pour laisser place à un sujet empirique passif. Cette expérience de la poésie comme matière externe fait penser à une expérience désastreuse du *hasard* – c'est-à-dire le mode de manifestation essentiel de la matière concrète externe. Une matière indépendante de toute rationalité, qui se manifeste de manière aléatoire, sans être réglée par la pensée. La subjectivité cognitive disparaît parce qu'elle ne peut plus déterminer le texte par sa rationalité. Le texte lui échappe dans une indétermination réelle.

La fiction poétique comprend une pluralité de potentialités de sens qui existent dans l'espace poétique. C'est ce caractère pluriel des possibilités qui empêche tout lecteur de saisir individuellement une possibilité parmi d'autres dans la fiction poétique, afin d'en faire une unité de sens. Si la fiction est réduite à une unité de représentation et d'explication, elle perd de son caractère poétique. Alors, le processus de la poéticité est rompu, et la fonction représentative du langage est restaurée, et nous nous éloignons de l'autonomie réelle de la poésie mallarméenne, lieu vide, forme pure où des possibilités de sens n'existent qu'en tant que possibilités, non en tant que signes actualisés ou déterminés. La poésie mallarméenne ne dit pas *la* vérité transcendante, ni même *une* vérité. Elle est fiction et mensonge. Elle ne

prétend pas révéler un sens ou une essence, ni désigner clairement une référence. Elle mêle les possibilités sémantiques, référentielles et ontologiques, de sorte que nous ne puissions établir aucune unité de représentation. Elle est production de faux, mais elle est absolue puisqu'elle est aussi l'expression de notre universelle impuissance devant la contingence matérielle du monde. Le langage poétique est l'expression empirique et virtuelle de l'intégration de la nature matérielle dans le langage. Le poète disparaît en tant que puissance cognitive constituante précisément parce que l'attribut central du réel – le hasard – s'insinue dans la fiction pour l'en expulser. Le fait que le langage poétique de Mallarmé entretient un mouvement de diverses potentialités explique l'ouverture virtuelle des écrits du poète, et explique également comment ces écrits ont pu et peuvent encore donner lieu à des lectures et des réceptions variées.

2.6 Conclusion partielle :

Si certains critiques, comme Bertrand Marchal, défendent l'idée d'un changement de direction poétique marqué par la crise de Tournon en 1866 chez Mallarmé, d'autres, comme Paul Bénichou, soutiennent qu'il y a une direction plus ou moins uniforme chez le poète. Pour Bénichou, toute l'écriture mallarméenne est sous-tendue par le projet « métaphysique du Livre »⁷⁹². Le vers prend alors un « pouvoir métaphysique ». Pourtant, il semble clair que chez Mallarmé, comme nous le montre l'analyse de Marchal, ou encore celle de Pierre Brunel⁷⁹³, nous ne pouvons pas occulter la différence qui sépare l'écriture qui précède la crise de celle qui la suit. La crise apporte un bouleversement, tant sur le plan de la production poétique que sur celui de la réception de cette production par un lecteur. La crise poétique provient d'une disjonction entre le langage et la pensée ou l'intellect en tant que pouvoir de détermination représentationnelle de l'être. Cette perte résonne encore plus haut à la mort de Victor Hugo⁷⁹⁴. La langue poétique, le poète et le lecteur subissent tous le déchirement provoqué par la crise. La langue n'est plus un médium à travers lequel s'expriment l'érudition et la connaissance du poète en vue d'éduquer l'humanité. Le poète érudit, historien, philosophe, orateur et mage mystique disparaît pour laisser place au langage poétique lui-même comme mouvement empirique et virtuel qui affecte et détermine un sujet passif. Hugo, qui « confisqua le droit à s'énoncer », est mort⁷⁹⁵. Il semble alors évident que la poésie mallarméenne, qui s'inscrit dans une rupture à l'égard de l'esthétique de Victor Hugo, est

⁷⁹² Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, éditions Gallimard, Paris, 1995, p. 41.

⁷⁹³ Pierre Brunel, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé ou échec au néant*, éditions du temps, Paris, 1998.

⁷⁹⁴ « Un lecteur français, ses habitudes interrompues à la mort de Victor Hugo, ne peut que se déconcerter. » Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 248.

⁷⁹⁵ Barbara Johnson met l'accent sur le caractère subversif de l'écriture mallarméenne. Une subversion qui va jusqu'à « tuer » : rupture de la tradition à travers un double parricide, perpétré à la fois sur Hugo et sur le vers.:

« Ecrire, pour Mallarmé, c'était toujours, en un sens, tuer Hugo [...] »

Ecrire, pour Mallarmé, consiste [...] à faire doublement effraction à la lignée littéraire : à éliminer, à tuer, simultanément père et vers. » Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique La seconde révolution baudelairienne*, éditions Flammarion, France, 1979, p. 172 – 173.

axée sur l'autonomie et sur la restitution du droit du lecteur. Celui-ci se confond désormais avec le poète. Cette importance faite à la lecture et à sa valorisation dans le processus de la poéticité justifie le fait que la poétique mallarméenne a suscité tant d'intérêt dans diverses critiques et réceptions. C'est précisément cela, la poéticité du langage poétique de Mallarmé : susciter l'intérêt de la réception, de la lecture, sans donner la possibilité d'imposer une unique interprétation.

Le langage poétique prend appui sur la langue tout entière, mais une langue réinventée par la dynamique du mouvement de poéticité. La faculté poétique réside dans la langue elle-même. Si le droit à la parole est restitué au lecteur, c'est pour servir le mouvement de poéticité, c'est-à-dire en contribuant à opérer, à travers sa lecture, un renouvellement du processus de poéticité par la suggestion, dans son imagination, de nouvelles potentialités provenant du langage. Après la disparition de la subjectivité intellectuelle, la poésie ne pouvait que s'ouvrir. Cette subjectivité remplissait la fonction d'un principe de réduction et de cloisonnement du langage poétique. Mallarmé associe cette nouvelle ouverture du langage poétique à la *Musique*, une *Musique* propre à la langue elle-même. La *Musique*, chez Mallarmé, n'est pas une simple production sonore, mais une « évasion », une « disjonction » de la fonction de représentation. Il n'y a pas d'identité, à proprement parler, entre la musique d'orchestration et la musique poétique. Il n'y a qu'une approximative analogie. Une analogie qui aide à comprendre le langage comme résonnance impersonnelle, comme silence de la parole et absence de détermination représentationnelle, ce que Mallarmé appelle « le vide de signification » :

« Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ? Je sortis de mon appartement avec la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant : "La Pénultième est morte", de façon que *La Pénultième* finit le vers et *Est morte* se détacha de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification. », « Le démon de l'analogie »⁷⁹⁶

Le langage poétique se produit lorsque le sujet se vide de sa substance et devient un instrument impersonnel qui sert de support. La Musique, dans tout cela, sert de modèle pour comprendre que le sujet n'est qu'un instrument dans le processus dynamique autonome d'un

⁷⁹⁶ Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Un coup de dés*, *Op.cit.* p. 85-87.

langage devenu autonome et poétique, dans lequel toute signification est suspendue et toute détermination représentationnelle abolie.

L'un des procédés de parasitage de la détermination du sens et de la référence, que Mallarmé emploie, est la répétition sonore. La surcharge acoustique apporte un pluralisme sensible qui débouche sur un pluralisme virtuel : les potentialités s'entremêlent. La détermination du sens s'en trouve suspendue indéfiniment. Un exemple d'un tel phénomène est le « sonnet en yx » – contamination des deux tercets finaux par la rime des deux quatrains : répétition sonore, retour et réflexivité du langage comme mouvement virtuel autonome débarrassé de toute subjectivité substantielle constituante et intellectuelle. Tandis que Jean-Pierre Richard voit chez Mallarmé une renaissance de la subjectivité introspective, soit la postulation de l'auto-intuition reliant la réflexivité d'une conscience subjective et la transcendance de l'être à travers la clôture du poème, chez les héritiers de la lecture blanchotienne de Mallarmé, il en va tout autrement. La poésie de Mallarmé est lue comme illustration de l'effacement du sujet substantiel par Foucault⁷⁹⁷, Derrida et Deleuze. Le poète devient, tout comme Nietzsche, un personnage conceptuel – celui qui inspire une nouvelle problématisation du sujet en poésie, et de son rapport avec la langue. Mallarmé devient ainsi l'instigateur par procuration de la contestation du sujet substantiel tel qu'il apparaît chez Descartes, Leibniz, Fichte, dans l'idéalisme allemand et jusque dans la phénoménologie transcendantale de Husserl, car la poétique de Mallarmé fournit un outil théorique supplémentaire à la philosophie contemporaine pour destituer l'*ego cogito*.

Il y a là toute la portée de la réception philosophique de Mallarmé dans les années 1950-1970 : une lecture qui se fait à travers le prisme de la critique du sujet substantiel. Projet

⁷⁹⁷ « La grande tâche à laquelle s'est voué Mallarmé, et jusqu'à la mort, c'est elle qui nous domine maintenant ; dans son balbutiement, elle enveloppe tous nos efforts d'aujourd'hui pour ramener à la contrainte d'une unité peut-être impossible l'être morcelé du langage. L'entreprise de Mallarmé pour enfermer tout discours possible dans la fragile épaisseur du mot, dans cette mince et matérielle ligne noire tracée par l'encre sur le papier, répond au fond à la question que Nietzsche prescrivait à la philosophie. Pour Nietzsche, il ne s'agissait pas de savoir ce qu'étaient en eux-mêmes le bien et le mal, mais qui était désigné, ou plutôt *qui parlait* lorsque, pour se désigner soi-même, on disait *Agathos* et *Deilos* pour désigner les autres. Car c'est là, en celui qui *tient* le discours et plus profondément *détient* la parole, que le langage tout entier se rassemble. A cette question nietzschéenne : qui parle ? Mallarmé répond, et ne cesse de reprendre sa réponse, en disant que ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant le mot lui-même – non pas le sens du mot, mais son être énigmatique et précaire. 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 de lui-même [...] » Michel Foucault, *Les mots et les choses*, éditions Gallimard, Paris, 1966, p. 316 – 317.

hérité de Heidegger et transposé dans l'analyse littéraire par Blanchot. Mallarmé devient le personnage conceptuel d'une perspective de contestation de toute la terminologie conceptuelle sur laquelle a été historiquement fondée et perpétuée l'idée d'un sujet substantiel dont le rapport avec le monde et le langage passe par la pensée. Mallarmé invite à une remise en question de l'instrumentalisation représentationnelle du langage. Remise en question qui entraîne la destitution du sujet substantiel en tant qu'instance maîtresse et déterminante du langage comme instrument de représentation mentale du monde. Cela apparaît dans le langage poétique, notamment à travers l'emprunt détourné et subversif de termes philosophiques traditionnels, comme l'*Idée* par exemple. Il y a ainsi une subversion poétique du discours philosophique traditionnel⁷⁹⁸.

⁷⁹⁸ « A 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. A travers la conceptualisation et la pratique de la Fiction, elle donne à penser une 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 [...] c'est aussi trouver le vide au fond de soi-même." Le sujet de la connaissance [...] se découvre tout aussi vide, au plan ontologique, que les dieux de la fable. » Patrick Thériault, *Le démontage de la fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, Honoré Champion, Paris, 2010, p. 186.

2.7 Conclusion générale

Nous avons eu l'occasion de voir que Mallarmé exerçait une certaine influence dans la réception philosophique contemporaine, devenant un personnage conceptuel. Foucault, Derrida, Deleuze et Lyotard voient en lui, dans le sillage de la lecture de Blanchot, le chantre d'une nouvelle ère linguistico-poétique ; celui qui sape la tradition par le langage poétique. Cette rupture vis-à-vis de la tradition passe par la remise en question de la conception fonctionnaliste du langage. Le langage poétique mallarméen rompt le lien de détermination qui fait du langage un instrument de la pensée. Le mot ne sert plus à déterminer l'être sur le plan représentationnel. Dans cette perspective, Mallarmé offre à la réception contemporaine le pendant poétique du renouveau épistémologique qu'elle a entamé. Entre structuralisme, nouvelle critique littéraire et poststructuralisme, Mallarmé est l'effigie que l'on mentionne pour indiquer la désuétude de la fonction représentationnelle du langage poétique fondée sur un rapport d'adéquation entre pensée et langage, et entre pensée et être. Une double disjonction opérée, chez Mallarmé, par le langage lui-même devenu autonome⁷⁹⁹.

La fonction cognitive est abolie. Cela conduit à l'évanouissement du sujet constituant. Le langage poétique mallarméen n'est pas l'expression de quelque rationalité subjective et n'est réductible à aucune représentation déterminée. Mais il n'est pas non plus réductible, d'un autre côté, à un objet exemplaire d'illustration au sein d'un discours antimétaphysique dans la philosophie contemporaine française. Le langage poétique mallarméen est un processus poétique qui se développe à partir d'un principe d'autonomie du texte et du langage poétiques, un processus de production par suggestion virtuelle d'une pluralité de potentialités représentationnelles. Réduire le langage poétique de Mallarmé à quelque fonction – qu'elle soit tributaire d'un sujet constituant, ou d'un procédé antimétaphysique de déconstruction – occulterait la dimension poétique du mouvement de poéticité. Certaines lectures

⁷⁹⁹ « Construire une science méthodique du langage exige que l'on veuille feindre que le langage ne soit pas un instrument de désignation et de maîtrise du "réel". » André Stanguennec, *Mallarmé : Penser les arts et la politique*, éditions Cécile Defaut, 2008, p. 10 – 11.

philosophiques ont tendance à réduire le langage poétique mallarméen à une seule perspective. Ainsi, les thèses de Derrida qui, bien qu'elles présentent l'écriture mallarméenne comme autoréflexive, lui confèrent une fonction *déconstructrice* radicale à l'égard du logos traditionnel, sans réellement envisager la dimension de la réinvention virtuelle de cette écriture. Ou encore les thèses de Kristeva, qui font du langage poétique mallarméen un instrument de la perte du logos et qui le réduisent à une matérialité pulsionnelle et acoustique.

Notre étude a débuté par un aperçu du problème de la subjectivité dans la poétique mallarméenne à travers deux points de vue opposés : l'effacement et la réhabilitation. Nous avons essayé de comprendre ces deux points de vue à partir de différentes thèses et lectures philosophiques et littéraires autour des écrits de Mallarmé. Cela nous a conduits à identifier deux points principaux dans la réception des écrits de Mallarmé et dans le langage poétique mallarméen lui-même : la « disparition élocutoire du poète » en tant que procédé d'évanouissement du sujet constituant ou cognitif opéré dans le langage et par lui, et l'autonomisation du langage par rapport à la fonction de représentation, c'est-à-dire le procédé par lequel le langage poétique devient un objet matériel à part entière, et fait de l' « absence » de détermination représentationnelle, sur le plan virtuel, le point de départ d'une nouvelle dynamique d'invention. Cette double dimension : matière et virtualité poétiques, met en scène un nouveau type de sujet – le sujet passif. Nous nous sommes appuyés sur la lecture que Deleuze propose de l'empirisme de Hume pour montrer qu'un tel sujet, affecté à la fois sur le plan matériel de l'expérience et sur le plan virtuel de l'imagination, pouvait exister au détriment du sujet cognitif. Une position que nous retrouvons également chez Lyotard.

Il nous semble que le cheminement que nous avons proposé au cours de cette étude est un cheminement métacritique, car le mouvement de poéticité, chez Mallarmé, est à comprendre en partant de la réception critique elle-même. Nous avons voulu montrer que quelque chose dans les écrits de Mallarmé a donné lieu à plusieurs réceptions critiques, et qu'à travers ces réceptions, nous pouvons essayer de trouver ce quelque chose et, ainsi, percevoir peut-être un nouveau ou un autre Mallarmé. Par conséquent, cela nous montre que la dynamique poétique du mouvement de poéticité de Mallarmé est transposable à la réception critique, dans la mesure où de nouvelles possibilités critiques sont envisageables à partir des nouvelles possibilités poétiques que produit le langage poétique mallarméen. Ce dernier fonctionne comme un pli intervallaire. A partir d'un éventail de concepts théoriques, nous avons tenté d'explorer l'écriture mallarméenne. Et, inversement, nous sommes conduits, à

partir de cette écriture, à envisager un nouvel éventail de concepts. Cela montre que, bien que le langage poétique mallarméen soit fondé sur une indétermination représentationnelle, il produit des possibilités représentationnelles et se donne dans une grande déterminabilité. Mais, ces possibilités n'étant jamais actualisées, cette déterminabilité reste toujours potentielle, dynamique. C'est ce qui explique la variété des réceptions autour de la poétique mallarméenne. Tous les auteurs que nous avons cités construisent *un* Mallarmé à travers l'élaboration d'un discours théorique. Ce faisant, nous pouvons nous demander s'ils n'enferment pas tous l'insaisissabilité virtuelle de la poétique mallarméenne dans un nouveau *logos* philosophique, quand bien même celui-ci tend à mettre paradoxalement en avant cette insaisissabilité elle-même. La poétique mallarméenne n'est-elle pas réduite, chez Derrida, à un discours antimétaphysique ? Chez Deleuze, à un coup de dés nihiliste visant un monde intelligible éternel ? Chez Badiou, à l'expression d'un essentialisme esthétique ? Il y a donc un paradoxe dans la réception théorique de Mallarmé. Paradoxe parce que, bien que la poétique mallarméenne soit productive ou inventive dans une irréductibilité, cette irréductibilité nécessite elle-même un discours théorique pour être mise en lumière. Le mieux que nous puissions faire, semble-t-il, est d'évoquer des possibilités de sens, des potentialités représentationnelles, sans opérer quelque réduction que ce soit de manière actuelle. La poétique mallarméenne, en tant que mouvement de possibilités diverses, appelle une lecture suggestive et interprétative. Pour Mallarmé, la lecture est dite être une « pratique » quand elle préserve la dynamique des potentialités. Si la lecture tend vers un discours qui réduit les possibilités à une seule perspective, le langage perd de sa poéticité. La poéticité est contenue dans le mouvement pluriel des potentialités. Et la dialectique complexe du langage poétique est telle que celui-ci donne lieu à un développement de plusieurs possibilités représentationnelles, en même temps qu'il empêche la réduction de quelque possibilité en une unité idéale. Il ouvre un champ de diverses possibilités qui sont en mouvement dans la dynamique de la virtualité, dans un inachèvement, une suspension d'actualisation. C'est à travers cette thèse d'une impossibilité de réduction représentationnelle dans le langage poétique de Mallarmé que le poète devient un personnage conceptuel dans la réception philosophique contemporaine, où l'on fait de lui un anti-métaphysicien.

Sans aller jusqu'à la déconstruction radicale de Derrida et de Kristeva, nous pouvons nous attarder sur la substitution d'un sujet cognitif par un sujet passif, c'est-à-dire le remplacement de la rationalité par un affect. Comme le fait remarquer Patrick Thériault,

Mallarmé substitue le *désir* à la rationalité. Par ailleurs, la pensée – le seul moyen dont disposait le sujet de déceler une présence ontologique – ayant été évacuée et substituée par le désir, le sujet ne peut plus se manifester par la pensée, par l'intellect. Il se manifeste autrement, et entretient un rapport différent avec le monde qui l'entoure et avec le langage, qui fait désormais partie de ce monde. Le rapport du sujet avec le langage a été inversé : ce n'est plus le premier qui détermine le dernier, mais l'inverse. Le sujet devient le simple réceptacle affectif et sensoriel du langage poétique. L'affect et les sensations sont les seuls moyens dont il dispose pour appréhender le langage. On est en présence d'une substitution de l'activité mentale par la passivité affective et d'une démocratisation de la contribution poétique chez le sujet. Une démocratisation qui introduit un pluralisme intersubjectif dans la dynamique empirico-virtuelle du langage poétique. Alors que l'accent était mis, dans le romantisme, sur la subjectivité de l'auteur en tant qu'agent sujet-Poète, chez Mallarmé, le sujet-agent n'existe plus. Il est remplacé par un sujet-patient qui est, en outre, plus seulement du côté de l'auteur, mais aussi du côté des lecteurs. En effet, étant donné que le poème n'est plus un produit de l'activité intellectuelle constituante d'un auteur, il devient un objet réel déjà existant, autonome, qui agit sur la passivité subjective d'un lecteur pour l'affecter et renouveler son mouvement virtuel de poéticité. Cet aspect de la passivité apparaît déjà dans la crise de Tournon, où le poète subit un véritable séisme. Sa conscience disparaît. C'est une passivité affective et sensorielle devant l'expérience matérielle qui prend sa place. Cette disparition entraîne une crise psychologique. Le poète subit douloureusement le sentiment de disparaître dans le langage et dans le poème. L'affect est une disposition subjective de subir l'« agonie » de la crise, par exemple, et la perte de la raison dans le langage poétique. En attestent des termes comme « *divagations* », ou « jeu *insensé* d'écrire »⁸⁰⁰. C'est dans le sens d'un ébranlement du sujet substantiel que se fait la lecture de Mallarmé dans la réception philosophique contemporaine.

⁸⁰⁰ « [...] 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" ? 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 différant, 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" – de la Fiction. » *Ibid.* p. 195.

L'écriture poétique de Mallarmé s'inscrit dans une relation d'intrication entre la philosophie et la littérature, non seulement parce que la réception de la poétique mallarméenne s'effectue dans cette complexité depuis Blanchot, mais aussi parce qu'en elle-même, la poétique mallarméenne propose un retour critique d'un certain discours philosophique fondé sur la réduction représentationnelle du langage et du monde pour lui montrer ses limites⁸⁰¹. A travers l'intégration poétique de la *Musique* à la littérature, Mallarmé remet en question une certaine tradition linguistique et philosophique. Une intégration qui démultiplie les potentialités indéterminées du langage poétique. Pierre Macherey évoque le rôle de médiateur que peut jouer la musique, eu égard au « Thème » musical. Le thème musical évoque l'ouverture des textes littéraires sur une infinité de possibilités à partir de la relation entre la littérature et la philosophie. C'est-à-dire que le thème ouvre un processus aboutissant à l'autonomie virtuelle du langage, ce qui offre la possibilité à l'établissement de nouvelles relations dans le langage, entre poésie et philosophie par exemple, qui ne soient pas fondées sur une recherche métaphysique de la vérité, mais sur des relations immanentes au langage lui-même. Une des lectures possibles de Mallarmé, en ce sens, c'est de voir une appropriation poétique du langage philosophique en vue d'une abstraction ou d'une épuration radicale pour donner lieu à un nouveau type de langage, de telle sorte que l'on pourrait voir, dans le projet du poète, un élargissement, un éclatement du discours philosophique traditionnel en un langage poétique radical contenant une multiplicité de potentialités représentationnelles.

Mais si Mallarmé procède à une contestation poétique de la hiérarchie traditionnelle entre la littérature et la philosophie, ce n'est pas en renversant la relation traditionnelle⁸⁰², mais en intégrant, semble-t-il, l'une et l'autre dans un même complexe dynamique ouverte et indéterminée. La poétique mallarméenne est, en effet, à la fois processus de production des

⁸⁰¹ « [...] mettre en forme poétiquement la philosophie, ce serait la ramener à la résolution d'un problème d'ajustement, soumise "esthétiquement" à des jugements de goût. En poussant plus loin ce type de démarche, on dirait que la philosophie n'est que littérature : comme si elle devrait trouver finalement dans la littérature sa vérité. Vérité silencieuse, rejetée dans les marges de son texte ; c'est la thèse soutenue par Derrida : "la métaphysique a effacé en elle-même la scène fabuleuse qui l'a produite et qui reste néanmoins active, remuante, inscrite à l'encre blanche, dessin invisible et recouvert dans le palimpseste." On dirait encore que le philosophique de la philosophie, c'est-à-dire la réflexion critique de son propre discours, revient en dernière instance à la littérature, qui dessine en quelque sorte ses limites, vers lesquelles elle retourne comme une secrète origine, où s'abîment les prétentions spéculatives d'une pensée pure et absolue. » Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature ?*, PUF, Paris, 1990, p. 7.

⁸⁰² « Faire de la littérature le refoulé de la philosophie, c'est renverser la position traditionnelle d'une herméneutique, qui présente la littérature comme le lieu d'une révélation essentielle, et pose donc la philosophie comme l'impensé, ou le non encore pensé de la littérature. » *Ibidem*.

potentialités, donc essentiellement poétique, et processus de réflexion critique concernant les possibilités qui apparaissent. Cette complexité dialectique, on la trouve également dans la relation entre la littérature et la Musique, entre matérialité et virtualité poétiques ; une complexité où l'intégration des deux positions en une dynamique productive apporte une pluralité de potentialités représentationnelles sur le mode d'une indétermination contingente irréductible⁸⁰³. L'appropriation et la réinvention de l'*Idée* par Mallarmé conduit à une nouvelle conception du langage poétique. Conception qui repose sur le mouvement dialectique entre l'obscur du langage et le clair du « Thème » musical dont parle Pierre Macherey en tant qu'ouverture sur une immensité infinie de possibilités. Cette alliance du clair et de l'obscur donne lieu à une opacité poétique où les potentialités sont indéterminées. La poésie ne se fixe pas sur un des deux termes du mouvement dialectique. Elle est caractérisée par ce mouvement lui-même. L'*Idée* mallarméenne rompt toute fixation d'une détermination représentationnelle, mais garde ouverte la possibilité de la représentation. Elle est, cette *Idée*, une fuite devant tout discours philosophique qui tend vers une détermination réductrice du sens. Au sortir de la crise de Tournon, Mallarmé ne daigne surtout pas procéder à une substitution philosophique entre deux systèmes. L'*Idée* rythmique de Mallarmé est à la fois poétique, au sens où elle coordonne l'immanence du mouvement de poéticité dans le langage poétique, et virtuelle, au sens où elle permet l'ouverture sur un pluralisme de potentialités représentationnelles. Elle agit en offrant une multitude de potentialités représentationnelles à l'imagination. Elle est le devenir de l'imagination d'un sujet à travers l'invention de nouvelles possibilités. En ce sens, le « neutre » blanchotien exprime fidèlement l'*Idée* mallarméenne, parce qu'il formule un « rien » en tant qu'impossibilité de détermination représentationnelle de l'être. La négation, chez Mallarmé, n'introduit pas le néant en tant que nouvelle catégorie représentationnelle de l'être, mais congédie au contraire toute détermination représentationnelle de l'être. Elle est l'expression de l'impossibilité et de

⁸⁰³ « L'idée, mot fondamental de l'esthétique mallarméenne est donc une image présentée au regard critique, c'est-à-dire à ce que le grec, encore, nomme "théorie". Pour l'écrivain, il n'y a que des images ou des "scènes, les mots s'équivalant. Cependant, ces images ne sont pas constituées ni fixées. Elles ne valent que dans l'apparition, leur naissance, c'est-à-dire comme "aspects" [...] Notion fondamentale que celle d'aspect. On la trouve dans les définitions de la poésie [...] Par exemple, [...] la lettre à Léo d'Orfer : "La Poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence." Si les images apparaissent au regard, si elles sont bien des "aspects", alors on les appellera également des "phénomènes", le mot signifiant proprement "ce qui apparaît". Le poète, pour désigner l'Idée, emploie ce terme : "La Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'Idée." Mais alors, avec ce propos, on voit que le phénomène comme apparition se double au contraire dans un jeu permanent de la naissance et de la disparition ("alternative" s'entendra comme "alternante"). » Jean-Luc Gallardo, *Mallarmé et le jeu suprême*, éditions Paradigme, Orléans, 1998, p. 29.

l'impuissance à déterminer sur le plan représentationnel une unité de sens, impuissance qui se traduit par l'autonomie du langage et par une double disjonction : entre la pensée déterminante et le langage, et entre la pensée déterminante et l'être. C'est par cette double disjonction que le langage est séparé de la pensée subjective pour faire corps avec l'être.

Le caractère autonome et protéiforme de la poétique mallarméenne, accentué par le pluralisme matériel et virtuel, rend compte d'une négation de toute intervention mentale abstraite préalable. Il met en avant, au contraire, le principe immanent de l'autonomie du langage poétique en tant qu'objet externe réel. Le langage poétique se manifeste comme un tout complexe indifférencié. Comme le souligne Barbara Johnson⁸⁰⁴, l'écriture mallarméenne n'est pas décomposable en unités atomiques différenciées. C'est pourquoi aucune détermination, aucune discrimination sémantique ou référentielle ne sont possibles. Le langage poétique englobe tout un ensemble de potentialités sémantiques et référentielles qui annihile toute tentative de distinction et de classification. La poésie n'est donc pas une épure formelle construite par une pensée subjective. Elle est un mouvement autonome qui ouvre sur une multitude de potentialités représentationnelles et qui intègre le sujet comme support passif. Le mot ne signifie plus une unité déterminée. En ce sens, il ne fait plus signe vers une destination idéale unique. La fonction du signe en tant qu'outil de signification est abandonnée. Mais les signes apparaissent, dans le mouvement du langage poétique mallarméen, comme « impossible adéquation du mot à la chose »⁸⁰⁵, ainsi que le définit Gayatri Spivak dans sa lecture de Derrida. En cela, les signes deviennent des potentialités marquées par la dualité matière-virtualité. La lecture des textes de Mallarmé exige donc que nous ne les réduisons pas à un seul discours ou à une unique unité sémantique. Toute réduction en une unité représentationnelle est un arrêt du mouvement de poéticité. Les discours philosophiques qui ramènent les différences empirico-virtuelles du langage à une unité de représentation unique se rapprochent de l'universel reportage et s'éloignent du langage poétique. Le travail effectué par Mallarmé sur la langue requiert la considération de cette langue en tant qu'objet matériel autonome. La première phase de l'autonomisation du langage poétique s'accompagne d'une disparition du poète en tant qu'agent rationnel. La notion de « feinte », qu'évoque très justement André Stanguennec, met en exergue le caractère fictionnel et disjonctif de toute détermination s'appuyant sur un critère

⁸⁰⁴ Barbara Johnson, *Op.cit.*

⁸⁰⁵ Gayatri Spivak citée par François Cusset, *French Theory, Op.cit.* p. 120.

discriminatoire externe. Comme nous l'avons mentionné plus haut, il n'est pas question, dans le langage poétique mallarméen, d'annulation du sens ou de la référence, mais de la mise en mouvement d'un processus d'indétermination représentationnelle, ce qui implique simplement l'éclatement du sens et de la référence en une pluralité virtuelle. Le sens des mots est éclaté, tout comme la référence à laquelle ils peuvent renvoyer. Les potentialités référentielles rendent compte de quelque chose : le réel est intégré dans le mouvement du langage poétique comme objet d'expérience indépendant affectant le sujet sur le plan sensoriel et virtuel.

En faisant l'impasse sur la subjectivité intellectuelle du poète et en prenant son autonomie, le langage poétique mallarméen est un retour sur lui-même tout en étant une ouverture virtuelle sur le réel. La production poétique ne tend pas à mettre en exergue le produit déterminé, à la fois sur le plan ontologique et sur le plan représentationnel. La production poétique, chez Mallarmé, se concentre sur le mouvement même de cette production : ce qui rend la production possible. Si la poéticité est le processus de production, qu'est-ce qui rend la production possible ? L'indétermination, c'est-à-dire le fait qu'il y ait un ensemble pluriel de sens et de références potentiels pouvant donner lieu à divers produits poétiques. La suggestion sémantique et l'allusion référentielle n'interviennent pas pour mettre en lumière le sens ou la référence en tant qu'objets ou produits poétiques déterminés, mais pour se mettre elles-mêmes en lumière en tant que procédé d'ouverture et d'indétermination virtuelles.

L'écriture mallarméenne est un mouvement d'ancrage dans le réel, car elle est matière sensible et réelle qui renferme le hasard comme principe de production poétique, mais aussi un mouvement virtuel ouvrant sur diverses représentations possibles. Elle est aussi l'expression réaliste de la disparition existentielle du sujet pensant et constituant dans la production poétique. Les allusions à la relation à la foule, à la mode, à l'universel reportage journalistique, ainsi que les formulations théoriques sur le langage et la relation que le poète entretient avec ce dernier ne peuvent être comprises qu'à travers une dialectique entre matière réelle et virtualité poétique. L'ancrage du réel apparaît, par exemple, dans la religion selon Mallarmé. Une religion centrée davantage sur l'apparat éclatant que sur le fond dogmatique. C'est parce que le religieux devient un élément du réel matériel, il devient un fait social et

politique, une cérémonie humaine⁸⁰⁶. Si la présence du réel persiste à ce point, la référence ne peut pas être annulée. Mais elle n'est pas non plus établie de manière déterminée. Elle est plutôt, comme le sens, saturée par la virtualité des potentialités. La poésie suggère une pluralité de potentialités sémantiques et référentielles irréductibles. Ce mouvement dialectique de l'irréductibilité apparaît souvent chez Mallarmé. Ainsi encore dans la forme de l'écriture poétique, entre versification et prose.

Le fait de dire que l'être et le langage poétique ne font qu'un, c'est éviter toute réduction représentationnelle médiatrice entre l'être et le langage. Quand bien même elle part de l'autonomie de la poétique mallarméenne, la réception philosophique de Mallarmé dans les années 1960 se fait dans la formulation d'un discours philosophique explicite, dont le sens est réduit à une unité totale, assigné à une finalité globale : la thèse antimétaphysique. Cette réception nous a néanmoins aidés à développer une thèse empirico-virtuelle dans la poétique de Mallarmé, fondée sur la disparition de la pensée constituante. Larissa Drigo Agostinho mentionne cette réception particulière de la poésie mallarméenne⁸⁰⁷. La poésie ou la littérature ne sont plus vraiment alors autonomes, mais procurent de la matière illustrative et représentative pour un type de discours critique précis. Elles ne sont, en somme, que l'illustration d'une argumentation qui leur est extérieure. Tandis qu'Alain Badiou⁸⁰⁸ assigne au poème mallarméen la tâche de « nommer une trace événementielle », Larissa Drigo Agostinho émet, quant à elle, l'hypothèse que « le poème ne narre pas, ne décrit pas un événement, il *est* le propre événement »⁸⁰⁹. Dès lors, la question ne porte plus sur un éventuel

⁸⁰⁶ « La dimension horizontale, ou sociale, du fait religieux prend le pas sur sa dimension verticale, et oblige à repenser, particulièrement après 1870, la question nationale et la question sociale, cette double équation non résolue d'une république née du drame de la défaite et de l'écrasement de la Commune. Si, grâce à Fustel de Coulanges, la cité moderne redécouvre les vertus de la cité antique, c'est comme le modèle d'une religion constitutive de la société, d'une religion éclairée par son étymologie supposée, celle d'un lien – *religare* = lier – non plus entre l'homme et Dieu, mais entre l'homme et l'homme. » Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, *Op.cit.* p. 28.

Bertrand Marchal résume ainsi la désacralisation que subissent la foi et la religion après 1870. C'est pourquoi le religieux occupe, chez Mallarmé, une fonction sociale et esthétique.

⁸⁰⁷ « Dans les années 1960 et 1970, [...] écrivains, critiques littéraires et philosophes assignent à la littérature la mission d'établir une nouvelle société. La littérature est tenue pour une pratique capable de modifier la réalité sociale. Pour Derrida, par exemple, elle a comme mission la déconstruction des dispositifs qui font de la société ce qu'elle est. Pour Foucault, la littérature fonctionne comme contre-épistème, toujours critique vis-à-vis des structures fondatrices du savoir de chaque époque. » Larissa Drigo Agostinho, *Loc. Cit.*, p. 1.

⁸⁰⁸ Alain Badiou, « La méthode de Mallarmé : soustraction et isolement » dans *Conditions*, Paris, Seuil, 1992.

⁸⁰⁹ Larissa Drigo Agostinho, *Loc. Cit.*, p. 6.

objet extérieur au texte poétique, mais sur ce texte lui-même en tant qu'être. Être non-réductible à une unité de représentation mentale. Le poème mallarméen se répète comme processus d'invention et de réinvention, de renouvellement de la fiction poétique. La poésie mallarméenne constitue d'abord un mouvement d'invention de possibilités infinies, puis une infinie reconduction et continuation de ce processus dans la lecture, où elle invite à l'invention poétique de nouvelles potentialités de représentation au sein du langage.

Ces potentialités, nous l'avons dit, apparaissent dans une modalité combinatoire inépuisable et irréductible, et elles entraînent de nouvelles connotations en tant que suggestions sémantiques chez le lecteur. Après avoir agi sur le poète pour trouver une dynamique empirico-virtuelle, le langage poétique agit sur le lecteur. Il revient alors à ce lecteur de faire une lecture qui respecte la poéticité du mouvement de la langue transposée jusqu'à lui ou de ne pas la respecter. La respecter implique de faire une lecture qui s'inscrive dans la continuité du processus de la poéticité autonome, c'est-à-dire une lecture qui sache garder en mouvement la suggestion des potentialités sémantiques en y insérant de nouvelles, ce qui entretient le mouvement dans une opacité sémantique que nous avons caractérisée comme étant une indétermination suspensive du sens plutôt qu'une détermination polysémique. Il ne s'agit pas d'une sorte d'atomisme sémantique où plusieurs unités coexisteraient, mais d'un état indécis, indéterminé où aucune unité n'est constituée. La pluralité de potentialités apporte une négation de l'unicité du sens. Ne pas respecter la poéticité de la poétique mallarméenne implique, d'un autre côté, d'arrêter ce processus d'opacité sémantique en opérant précisément une réduction univoque de l'ensemble des potentialités. C'est en cela que la poétique de Mallarmé fait une place tout aussi importante au poète qu'au lecteur. Le sens, dans le langage poétique mallarméen est éclaté par l'ouverture sur une infinité de potentialités indéterminées. La lecture ne doit pas consister en une tentative herméneutique de dévoilement d'un sens qui semble être caché dans le texte. Elle doit opérer, elle-même, un renouvellement du mouvement de *poéticité* pour suggérer des *potentialités* représentationnelles, c'est-à-dire des sens et des références possibles. Ainsi le caractère poétique d'un poème reste intact tout en étant constamment renouvelé. Ce renouvellement constitue l'essence même de la poésie et de l'art : produire de nouvelles possibilités de représentation de l'être sans réduire ces possibilités en quelque unité dominante. La poésie mallarméenne est aussi métapoétique, en cela qu'elle est tournée vers l'essence même de la poésie prise comme objet d'étude critique ; elle donne à voir et à opérer le processus de

poéticité à l'œuvre dans tout texte poétique. La poésie mallarméenne peut inciter à une interprétation, mais ne permet aucune résolution de cette interprétation. Elle évoque une pratique poétique. Une pratique qui consiste, chez un sujet – le poète et le lecteur, à se mettre dans une disposition passive pour se laisser affecter par le langage poétique, tant sur le plan sensoriel que sur le plan de l'imagination.

La poésie mallarméenne est ce mouvement de production par suggestion de potentialités. Le langage poétique mallarméen est une double ouverture : ouverture empirique de la matière poétique dans le monde, et ouverture virtuelle du texte sur de nouvelles possibilités représentationnelles d'être, soit ouverture sur des nouveaux mondes possibles. L'autonomie du langage poétique n'est pas une clôture ésotérique et élitiste de la poésie sur elle-même. Tout sujet en contact avec le langage poétique peut contribuer à la poéticité en contribuant à la dynamique du mouvement de poéticité. Même pour ce qui est de l'objet auquel s'intéresse l'écriture poétique mallarméenne, nous pouvons observer un éclectisme des plus larges⁸¹⁰, qui atteste de la dialectique esthétique de l'écriture mallarméenne, entre référence réaliste matérielle et suggestion fictive. Le processus de poéticité rend en même temps réelles diverses potentialités. Réalité n'est pas à confondre avec actualité. Les potentialités sont réelles tout en étant virtuelles. La « fleur » est un objet dont la référence unique se perd à cause de la parole formulée par un agent qui disparaît dans le langage poétique. Lorsque je dis : « une fleur », je ne dis plus aucune fleur en particulier. Le signifié se perd pour faire place au mot lui-même comme source de potentialités représentationnelles. La disparition du poète en tant qu'agent est concomitante de l'autonomisation du langage poétique, et la représentation cognitive du signifié se perd dans le pluralisme virtuel suggéré par le langage poétique. Pluralisme à travers lequel apparaît le *rythme* du langage ou l'*Idée* en tant qu'effet du langage poétique sur un sujet passif. Nous sommes devant un processus de poéticité ouvert qui se constitue dans la relation entre le langage poétique autonome et un sujet passif, et qui produit un complexe irréductible de potentialités sémantico-référentielles.

La démarcation poétique et linguistique entre l'universel reportage et la poésie intervient, précisément, sur le critère du processus de poéticité. L'universel reportage est l'usage de la langue tendant vers une univocité sémantique et référentielle, tandis que dans la

⁸¹⁰ « [...] au début des années soixante, le problème le plus crucial pour Mallarmé résidait paradoxalement non dans la rupture entre la poésie et la société, mais plutôt dans l'absence de rupture, de vraie césure entre elles. » Salah Oueslati, *Le lecteur dans les Poésies de Stéphane Mallarmé*, éditions Académia Bruylant, 2009, p. 20

poésie, l'usage de la langue enclenche un processus virtuel de suggestion plurielle, créant, par là même, un état flottant ou flou caractérisé par une suspension de toute détermination représentationnelle. Ces deux usages possibles dépendent de la position du sujet face au langage. Dans le langage poétique, le sujet est passif. Il reçoit le langage et ne tente pas d'agir sur lui pour le maîtriser. En ce sens, le sujet devient un réceptacle. A travers ce rôle de réceptacle, nous retrouvons l'importance du lecteur chez Mallarmé. La poétique mallarméenne est une écriture qui vise à mettre en lumière la « pratique » de la lecture. Cela, depuis les projets théâtraux d'*Hérodiade* et du *Faune*⁸¹¹. La théâtralité du langage poétique semble viser, au premier abord, à remplacer le poète disparu par le lecteur qui fait l'expérience du texte et qui aide à renouveler et à perpétuer le mouvement de la poéticité dans le texte. Il n'y a pas d'opposition ou de remplacement, à proprement parler, entre l'auteur et le lecteur, mais une nouvelle configuration du sujet empirique face au langage poétique. Le lecteur est poète tout autant que le poète est lecteur. Le nouveau sujet mallarméen est à la fois lecteur et poète.

Si la subjectivité ne détermine plus la poésie, et n'est plus vue comme le principe de création poétique, il ne peut qu'y avoir une dimension performative de la poésie mallarméenne⁸¹², caractérisée, entre autres, par l'*Idée* – le nœud relationnel et rythmique du langage poétique. Une performativité qui trouve sa justification dans l'indétermination du hasard et dans l'autonomie poétique qui introduit un mélange des genres dans l'écriture mallarméenne : entre poésie et prose critique. C'est parce qu'il est autonome que le langage poétique n'est pas réductible par la pensée. Cette non-réductibilité se manifeste par un brouillage des champs d'expression poétique : entre poésie et prose critique. Les potentialités représentationnelles apparaissent non seulement dans la poésie, mais également dans la matière critique des textes en prose, et finissent par susciter un flou. Il n'y a plus de repère

⁸¹¹ « Les deux œuvres qui inaugurent symboliquement la nouvelle écriture de Mallarmé entre 1864 et 1865 sont des projets de théâtre. *Hérodiade* a été, dès le départ, envisagée comme une tragédie. Et quand le poète sera obligé de laisser de côté *Hérodiade*, il commencera à préparer un autre projet, *Le Faune*, destiné lui aussi au théâtre.

Ce choix du genre dramatique, cette préférence de la scène théâtrale signifie que le regard du poète s'est tourné vers le lecteur. » *Ibid.* p. 63.

⁸¹² « Une Idée est quelque chose de nouveau. D'où surgit le nouveau ? Comment se produit le nouveau ? Si Dieu est un mensonge, tout ce qui existe surgit du Néant. Le Néant lui-même, c'est le nouveau parce qu'il n'existe pas encore [...] Si un poème est la concrétisation d'une idée, il est une réalité et peut fournir la preuve que la poésie est aussi action, restreinte, car soumise au hasard et incontrôlable, mais encore un acte qui s'accomplit devant les yeux du lecteur. » Larissa Drigo Agostinho, *Loc. Cit.*, p. 9.

représentationnel constant et stable sur lequel le lecteur pourrait s'appuyer. Ce « flou », c'est ce que Mallarmé appelle aussi le « mystère » poétique qui empêche la détermination d'opérer sur le plan sémantique et référentiel. Ce qui est étonnant, chez Mallarmé, c'est le glissement entre ces deux formes d'écriture : poésie et prose. Il ne subordonne pas la prose au poème pour en faire une poésie en prose. Il généralise la potentialité poétique du langage de telle sorte que la prose en devient l'égale de la poésie. Sitôt qu'il y a rythme, il y a, dit Mallarmé, *vers*. Le *rythme* n'est pas une caractéristique restreinte à la poésie, qui serait comme un emploi exceptionnel de la langue. Il est l'élément essentiel de la langue, qui réside dans l'indétermination du mouvement de la poéticité. Mouvement qui apparaît dans la langue poétique en général, en poésie et en prose.

Quelle que soit la forme de leur écriture, les textes critiques de Mallarmé mettent certainement en lumière un aspect essentiel de son langage poétique, le même que l'on retrouve dans la lecture : l'affection empirico-virtuelle. Cette affection est doublée d'une réflexivité du langage poétique. Pour reprendre une formule de Barbara Johnson, la poésie, surtout celle de Mallarmé, est un « double lieu et lieu du double »⁸¹³. C'est-à-dire que le langage poétique est un lieu théâtral opératoire qui, en opérant, se réfléchit sur le mode de l'infini. La réflexivité, en effet, ne s'arrête pas à un premier mouvement performatif. Elle se répète tout en se renouvelant à l'infini. Ainsi, la poésie n'est pas le lieu d'un double, mais le lieu du mouvement même du redoublement virtuel de la réflexivité et de la répétition, productrices de potentialités. Dans la théâtralité du langage poétique, il y a une immense confusion qui opère entre les genres, empêchant toute identification stricte – poésie, prose, critique, journalisme. Une indétermination vague. La subjectivité constituante ou substantielle n'a plus le pouvoir de discerner entre les différences, de discriminer et de délibérer. Elle est évincée comme une victime accidentelle⁸¹⁴.

La notion de *potentialité* intervient dans le vague de l'indétermination poétique que l'écriture mallarméenne met en place. Comme nous l'avons laissé entendre précédemment, la potentialité est plurielle. Le langage poétique suggère plusieurs potentialités. Toutes désignent un immense champ métaphorique indéfini qui constitue la condition de la fiction poétique, et

⁸¹³ Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, éditions Flammarion, 1979, p. 160.

⁸¹⁴ « [...] le "je" est ici aussi victime de l'accident qu'il décrit [...] l'accident dont témoigne Mallarmé semble provoquer des répercussions incontrôlables *dans son énonciation même* : le texte mallarméen lui-même subit la cassure qui est censée être son sujet. Et l'accident, dont les limites ne cessent de se déplacer, consiste en partie à raturer son propre témoin. Ni le reportage ni le reporter ne restent extérieurs à la crise racontée. » *Ibid.* p. 170.

qui déclenche le processus d'invention de diverses potentialités sémantiques et référentielles dans le langage poétique. Ces potentialités ont pour corrélats l'impossibilité de toute détermination référentielle et sémantique, la disparition de la subjectivité intellectuelle, et l'autonomisation du langage poétique. Les *potentialités* apparaissent dans un « vague » représentationnel, car elles ne permettent aucune réduction en une unité. C'est un vague sémantique et référentiel. Une indétermination des représentations que met en place le mouvement continu de la poéticité, mouvement dialectique inactuel et inactualisable, dynamique de pures potentialités représentationnelles dans le langage, ce qui implique une gravitation de plusieurs potentialités atomiques en tant qu'unités potentielles actualisables et déterminables, qui ne s'actualisent jamais, du moins aussi longtemps que le langage poétique est en mouvement⁸¹⁵. Comme le souligne Michel Deguy⁸¹⁶, la poésie mallarméenne instaure une dialectique dans le langage, une tension qui ne s'actualise jamais, entre les mots du langage d'un côté et les objets ontiques référentiels de l'autre. L'actualisation mettrait fin au mouvement. Jamais un mot ne tend vers un seul objet. Ce serait rompre la tension dialectique. Chaque mot tend vers plusieurs possibilités individuelles à la fois, que sont les divers sens et les divers objets référentiels actualisables. Ainsi, le niveau poético-linguistique et le niveau ontologique ne se rencontrent que de manière furtive et détournée chez Mallarmé⁸¹⁷. Ils se rencontrent par le biais d'une fonction représentationnelle déterminée du langage⁸¹⁸ car, en

⁸¹⁵ Nous trouvons une position ressemblante dans un article de Guillaume Artous-Bouvet, qui se rapporte lui-même à Michel Deguy. Outre l'argument d'une dialectique continue dans la poésie mallarméenne, entre les mots et les objets ontologiques, Artous-Bouvet poursuit en postulant que l'autoréflexivité de la poésie est telle qu'elle envahit tout rapport représentationnel dans le langage. Même quand il s'agit de mimer la nature, l'écriture – poésie et prose critique confondues – se mime, se réfléchit elle-même.

« [...] l'opération poétique consiste à soustraire une perception à sa propre évidence (à son actualité), de telle sorte à en retrouver la puissance, que Mallarmé nomme "notion pure". Mais cette notion n'est pas une idée, au sens idéaliste du terme : elle ne constitue pas l'essence apurée, modélisante, de la nature elle-même. Le résultat de la suggestion est [...] un rapport entre la chose et son nom : au terme du geste descriptif, toute chose semble en puissance de noms, de même que tout nom, réciproquement, semble en puissance de choses, sans que jamais les deux niveaux se superposent ou se confondent. » Guillaume Artous-Bouvet, « Mallarmé et l'herméneutique de la nature », dans *Mallarmé herméneute*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2013, publiés par Thierry Roger (CÉRÉdI) (c) Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) », n° 10, 2014, p. 5.

⁸¹⁶ Michel Deguy, Préface aux *Vues sur Mallarmé* de Robert Greer Cohn, Paris, Librairie Nizet, 1991.

⁸¹⁷ C'est sur ce postulat que se fonde la première proposition de lecture de Guillaume Artous-Bouvet :

« [...] la nature "en soi" est inintégrable dans le poème : ou, pour le dire autrement, s'il peut y avoir une herméneutique poétique de la nature, c'est parce que la nature a *déjà* été conçue comme un tissu de signes. » Guillaume Artous-Bouvet, *Loc. Cit.*, p. 7.

⁸¹⁸ Au sujet de la représentation et du langage, une problématique philosophique apparaît à Vienne vers la fin du 19^{ème}, au sein de l'école de Franz Brentano. Il nous semble que cette problématique peut être reprise dans le cas

vérité, le langage poétique s'ancre aussi dans l'être sensible du monde, tant à travers certaines références qu'il s'emploie à poser et à effacer, qu'à travers sa propre matière.

de la poétique de Mallarmé, car il s'agit de la relation représentationnelle entre le langage et la nature. La nature est considérée comme un référent qui a été « modifié », pour la simple raison que la nature prise comme référent objectif, et la nature représentée ne constituent pas le même objet. La *représentation*, telle que nous la comprenons dans notre commentaire du langage poétique mallarméen et chez Brentano et Twardowski, est la constitution mentale ou psychologique d'un objet. Kazimir Twardowski laisse entendre que c'est à partir du contenu de la représentation que l'on va vers l'objet physique, et non l'inverse. Non seulement la représentation fait intervenir un nouvel objet, différent de l'objet « nature », mais elle constitue le seul moyen de concevoir cet objet qui, en vérité, est réellement différent de celui qui est physiquement perceptible. La représentation invente un nouvel objet, pour ainsi dire. Or, ce problème philosophique peut nous aider à porter une lumière nouvelle sur la poétique mallarméenne. C'est dans ce sens qu'il faut lire le célèbre extrait « Je dis une fleur et hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour [...] l'absente de tous bouquets », de Mallarmé. « L'absente de tous bouquets », c'est la perte de l'objet pris comme référent à travers le procédé virtuel de la représentation. La représentation, saturée par plusieurs potentialités, perd toute la consistance de l'objet chez Mallarmé. C'est pourquoi nous obtenons « une » fleur indéfinie, impossible à identifier et à déterminer sur le plan représentationnel et ontologique, qui provoque la confusion : elle est différente des autres fleurs – raison pour laquelle elle ne fait partie d'aucun bouquet, mais elle ne peut pas être identifiée. C'est aussi, par ailleurs, l'apparition virtuelle d'un objet – ce que Kazimir Twardowski appelle le *contenu* de représentation, soit le représenté. Or, ce représenté, comme nous l'avons vu avec l'exemple d' « une fleur », est éclaté, dans le langage poétique mallarméen, entre plusieurs potentialités. Il n'est pas unique, ni déterminé. Comme la subjectivité n'est plus, la représentation est chaotique. Il n'y a aucun principe d'ordre qui puisse opérer. En qui ou en quoi se recueillerait la représentation s'il n'y a plus de lieu mental, et s'il est par conséquent impossible de concevoir le recueillement d'un unique objet en ce lieu ? Tous les repères qui auraient pu favoriser un tel recueillement ont été démontés et dissipés. Pourrait-on, dès lors, concevoir une représentation sans psychologie chez Mallarmé ? Une représentation impersonnelle dont rend compte la fiction, sur le mode du pluralisme. La fiction est donc le fait d'un vague d'indétermination, où se perd toute possibilité d'ancrage cognitif.

Cf. Edmund Husserl – Kasimir Twardowski, *Sur les objets intentionnels (1893 – 1901)*, *Op.cit.*

Bibliographie

Œuvres de Mallarmé

1. Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard coll. La Pléiade, tome I, 1998 ; tome II, 2003.
2. Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, éditions Gallimard, Folio Classique, 1995
3. Stéphane Mallarmé, *Igitur Divagations Coup de dés, Préface*, éditions Gallimard, nrf, 2003.
4. Stéphane Mallarmé, *Poésies*, éditions Gallimard, nrf, 1992.

Ouvrages théoriques autour de la poésie de Mallarmé

1. Pierre Audi, *La tentative de Mallarmé*, Presses Universitaires de France, 1997.
2. Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, éditions Gallimard, nrf, 1995.
3. Pierre Brunel, *Les Poésies de Stéphane Mallarmé ou échec au néant*, éditions du temps, Paris, 1998.
4. Michel Deguy, Préface aux *Vues sur Mallarmé* de Robert Greer Cohn, Paris, Librairie Nizet, 1991.
5. Pascal Durand, *Mallarmé, du sens des formes au sens des formalités*, Seuil 2008.
6. Pascal Durand, *Poésies de Stéphane Mallarmé*, éditions Gallimard, 1998.
7. Jean-Luc Gallardo, *Mallarmé et le jeu suprême*, éditions Paradigme, Orléans, 1998, p. 29.
8. Robert Greer Cohn, *Vues sur Mallarmé*, Paris, Librairie Nizet, 1991.
9. Jean-François Hamel, *Camarade Mallarmé*, éditions de minuit, 2014.

10. Stoïanova Invanka, *Geste-texte-musique*, éditions 10/18, Union générale d'éditions, 1978.
11. Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, éditions Flammarion, 1979.
12. Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, éditions Corti, 1988.
13. Bertrand Marchal, *Lecture de Mallarmé*, éditions Corti, 1985.
14. *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*. Actes du colloque de Cerisy (13-23 août 1997), réunis et présentés par Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz, éditions Hermann, éditeur des sciences et des arts, collection savoir : lettres, 1999.
15. Charles Mauron, *Mallarmé l'obscur*, éditions Slatkine, 1941.
16. Quentin Meillassoux, *Le nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, éditions Fayard, Paris, coll. « Ouvertures », 2011.
17. Michel Murat, *Le coup de Dés de Mallarmé. Le recommencement de la poésie*, Belin, 2005.
18. Salah Oueslati, *Le lecteur dans les Poésies de Stéphane Mallarmé*, éditions Académia Bruylant, 2009.
19. Jacques Rancière, *Mallarmé, politique de la sirène*, éditions Hachette littératures, coll. Pluriel, Paris, 1982.
20. Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé* éditions du Seuil, 1961.
21. Monic Robillard, *Le désir de la vierge Hérodiade chez Mallarmé*, éditions Droz, 1993.
22. Thierry Roger, *L'Archive du Coup de dés*, Etude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard (1897-2007), éditions classiques Garnier, 2010.
23. *Mallarmé herméneute*, actes du colloque organisé à l'Université de Rouen en novembre 2013, publiés par Thierry Roger (CÉRÉdI) (c) Publications numériques du CÉRÉdI, « Actes de colloques et journées d'étude (ISSN 1775-4054) » n° 10, 2014.
24. Graham Robb, *Unlocking Mallarmé*, Yale University Press, New Haven and London, 1996.
25. Jean-Paul Sartre : *Mallarmé : la lucidité et sa face d'ombre*, éditions Gallimard, 1986.
26. André Stanguennec, *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Librairie philosophique J. Vrin, 1992.
27. André Stanguennec, *Mallarmé : Penser les arts et la politique*, éditions Cécile Defaut, 2008.

28. Patrick Thériault, *Le démontage de la fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, Honoré Champion, Paris, 2010, p. 186.
29. Albert Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, éditions Gallimard, Paris, 1926, 1930 (5^e édition).
30. Sylvie Thorel-Cailleteau, *Mallarmé la grammaire et le grimoire*, éditions Droz, 2005.

Articles théoriques autour de la poésie de Mallarmé

1. Barbara Bohac, « La Dernière mode de Mallarmé sous les feux du drame solaire. », *Romantisme* 2/2006 (no. 132), p. 129-139 ; URL : www.cairn.info/revue-romantisme-2006-2-page-129.htm ; DOI : 10.3917/rom.132.0129.
2. Brigitte Buffard-Moret, « Le vers de Mallarmé, un instrument au service du sens » dans *L'Information Grammaticale*, N. 81, 1999, p. 45-49.
3. Jean-Christophe Cavallin, « Lecteur le vierge *Poème et tabou* » dans *Vies amoureuses*, Libres cahiers pour la psychanalyse, contributions à la psychologie de la vie amoureuse Sigmund Freud 1910, 1912, 1918, revue no. 25, 2012.
4. Pascal Durand, « Faire de la musique : rythmes et rapports chez Mallarmé », dans *Mallarmé et la Musique, la Musique et Mallarmé : l'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, Presses universitaires de Rennes, Mars 2015, <http://hdl.handle.net/2268/179468> [date de la dernière consultation : 17 août 2015].
5. Pascal Durand, « “Pli selon Pli” ». Les modèles musicaux de Mallarmé », dans *Pli selon pli de Pierre Boulez. Entretien et études*, éditions Contrechamps, Suisse, 2003, p. 83-100 ; 108-109. <http://hdl.handle.net/2268/27875> (dernière consultation: 23 août 2015).
6. Jean Hyppolite, « Le coup de dés de Stéphane Mallarmé », dans *Figures de la pensée philosophique tome II*, Presses Universitaires de France, Paris, 1971.
7. Serge Meitinger, « Mallarmé et le Visible » dans *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*, sous la direction de Bertrand Marchal et Jean-Luc Steinmetz, éditions Hermann, éditeur des sciences et des arts, collection savoir : lettres, 1999.
8. Xavier-Gilles Néret, « Penser la crise, crise de la pensée, Mallarmé et “l'exquise crise, fondamentale” », <http://www2.cndp.fr/magphilo/philos24/article4-Imp.htm>, SCEREN – CNDP, page créée en 2010, consultée le 21 Janvier 2013.

Corpus critique

1. Maurice Blanchot, *Faux Pas*, éditions Gallimard, nrf, 1943, 1971.
2. Maurice Blanchot, *La part du feu*, éditions Gallimard, nrf, Paris, 1949.
3. Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, éditions Gallimard, nrf, 1955.
4. Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, éditions Gallimard, nrf, 1969.
5. Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, éditions Gallimard, nrf, 1980.
6. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, éditions Gallimard, coll. folio essais, Paris, 1982.
7. Gilles Deleuze, *Empirisme et subjectivité*, Presses Universitaires de France, Epiméthée, 1953.
8. Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Presses Universitaires de France, 1962.
9. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, éditions Presses Universitaires de France, épiméthée, Paris, 1968.
10. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, éditions de Minuit, Paris, 1969.
11. Gilles Deleuze, *Kafka. Pour une littérature mineure* (avec Félix Guattari), éditions de minuit, 1975.
12. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, 1981, les éditions de minuit, réédition Seuil, 2002.
13. Gilles Deleuze, *Le pli ; Leibniz et le baroque*, éditions de Minuit, coll. « critique », Paris, 1988.
14. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, éditions de Minuit, 1993.
15. Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, éditions de minuit, Paris, 1991 / 2005.
16. Jacques Derrida, *De la Grammatologie*, éditions de minuit, 1967.
17. Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, Presses Universitaires de France Quadrige, 1967.
18. Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.
19. Jacques Derrida, *La dissémination*, éditions du Seuil, 1972.
20. Jacques Derrida, *Marges. De la philosophie*, éditions de Minuit, 1972.
21. Jacques Derrida, *POSITIONS*, les éditions de Minuit, « Entretiens avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta », Paris, 1972.
22. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, éditions Gallimard, 1966.
23. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, éditions Gallimard, Tel, 1975.

24. Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, éditions Gallimard Tel, 1976.
25. Michel Foucault, *Dits et écrits I 1954 – 1975*, Quarto Gallimard, 1994, 2001 : « le Mallarmé de J.-P. Richard », p. 455-465 ; « La pensée du dehors », p. 546-567.
26. Julia Kristeva, *Révolution du langage poétique*, éditions du Seuil, 1974.
27. Georges Poulet, *Etudes sur le temps II, « La distance intérieure » : Mallarmé*, Librairie Plon, 1952.
28. Pierre Zima, *La négation esthétique Le sujet, le beau et le sublime de Mallarmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, éditions de l'Harmattan, Ouverture Philosophique, 2002.

Ouvrages théoriques autour de la philosophie

1. Alain Beaulieu (dir.), *Gilles Deleuze. Héritage philosophique*, Presses Universitaires de France, 2005.
2. Hermann Cohen, *Commentaire de la critique de la raison pure de Kant*, éditions du Cerf, Paris, 2000 (pour la traduction française).
3. Marc Goldschmit, "Jacques Derrida, une introduction", Agora Press-pocket, Editions Pocket, octobre 2003.
4. George Briscoe Kerferd, *Le mouvement sophistique*, Librairie philosophique J. Vrin, Paris, 1999.
5. Stéfan Leclercq (dir.), *Aux sources de la pensée de Gilles Deleuze*, Editions Sils Maria, 2006.
6. Charles Ramond, *Derrida : la déconstruction*, Presses Universitaires de France, 2008.
7. Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Presses Universitaires de France, 2005.
8. Anne Sauvagnargues, « Deleuze. De l'animal à l'art », dans *La philosophie de Deleuze*, Presses Universitaires de France, 2004 ; 2011.
9. Anne Sauvagnargues, *Deleuze l'empirisme transcendantal*, Presses Universitaires de France, 2009.
10. François Zourabichvili, « Deleuze. Une philosophie de l'événement » dans *La philosophie de Deleuze*, Presses Universitaires de France, Paris, 2004 ; 2011.

11. Collectif: *Penser avec Jacques Derrida*, (sous la dir. de Joseph Cohen), Rue Descartes, no. 52, Presses Universitaires de France, Paris, 2006.
12. Collectif: *Derrida. L'événement déconstruction*, (sous la dir. de Joseph Cohen et Raphael Zagury-Orly), Les Temps Modernes, Paris, Gallimard, no. 669-670, juillet-octobre 2012.

Articles théoriques autour de la philosophie

1. Lucie Bourassa, « Du signe à l'articulation : Hegel, Humboldt, Mallarmé », *Rhuthmos*, 15 mai 2011 [en ligne]. <http://rhuthmos.eu/spip.php?article356>.
2. Revue *Concepts*, hors série, *Gilles Deleuze 1*, Éditions Sils Maria, 2002.
3. Revue *Concepts*, hors série, *Gilles Deleuze 2*, Éditions Sils Maria, 2003.
4. Revue *Concepts* n° 8, *Gilles Deleuze, Michel Foucault - Continuité et disparité*, Éditions Sils Maria, mars 2004.
5. Revue *Critique*, *Vingt ans de la pensée Allemande*, « Itinéraire de Hegel » dans, éditions de Minuit, 1981, p. 881-894.
6. Les Cahiers de *Noesis*, n° 3 : *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, 2003.
7. Revue *Rue Descartes : Gilles Deleuze. Immanence et vie*, Presses Universitaires de France, 1998 [réédité en 2006], 158 p. (Publication d'un colloque organisé au Collège international de philosophie).

Ouvrages théoriques interdisciplinaires

1. Theodore Wisengrund Adorno, *Théorie esthétique*, Klincksieck esthétique, 1995
2. Alain Badiou, *Petit Manuel d'Inesthétique* éditions du Seuil, Paris, 1998 ; *Conditions* Seuil, Gallimard, 1992; *La théorie du Sujet*, éditions du Seuil, Paris, 1982.
3. Georges Bataille, *Le Coupable*, *Œuvres complètes tome V*, éditions Gallimard, p. 266.
4. Roland Barthes, *Le bruissement de la langue Essais critiques IV*, éditions du Seuil, 1984.

5. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, éditions du Seuil, Paris, 1953, 1972.
6. Walter Benjamin, *Œuvres III*, Folio essais, Gallimard, 2000.
7. Auguste Brachet, *Dictionnaire étymologique de la langue française* (Nouv. Ed.), éditeur J. Hetzel, Paris, 1904, p. 186 ; Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art ; bnf.fr <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31863663d> [date de la mise en ligne : 11/05/2009] ; [date de la dernière consultation : 25/06/15].
8. Pierre Campion: *Mallarmé, poésie et philosophie*, Presses Universitaires de France, 1994.
9. René Descartes, *Discours de la méthode*, éditions GF Flammarion, Paris, 2000.
10. Vincent Descombes, *Le Même et l'autre, Quarante-cinq ans de philosophie française (1933 – 1978)*, éditions de Minuit, 1979.
11. François Dosse, *Histoire du structuralisme, tomes I et II*, éditions La Découverte, Paris, 1991 et 1992.
12. Dupiney de Vorepierre et Jean-François-Marie Bertet, *Dictionnaire des noms propres, ou Encyclopédie illustrée de biographie, de géographie, d'histoire et de mythologie*, éditeur : Michel Lévy, bureau de la publication, Paris, 1876-1879, Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, 4-G-53 (1) ; <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30379968m> ; [date de mise en ligne : 07/03/2014] ; [date de consultation : 02/07/2015].
13. Benoît Finet, *Essai sur le signe : Hegel – Mallarmé*, Ouvrage « Hors Collection » des Cahiers de Fontenay, E.N.S. Fontenay/Saint-Cloud, Juin 1990.
14. Gottlob Frege, *Ecrits logiques et philosophiques*, « 106-108. Dénotation, sens, représentation », trad. Claude Imbert, éditions du Seuil, 1971.
15. Gérard Genette, *Figures I*, « Utopie littéraire », Editions du Seuil, 1966.
16. Martin Heidegger, *Lettre sur l'humanisme*, éditions Aubier, 1946, 1983.
17. Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique*, éditions Gallimard, 1967.
18. Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, éditions Gallimard tel, trad. W. Brokmeier, 1986.
19. Martin Heidegger, *Nietzsche II*, éditions Gallimard nrf, trad. P. Klossowski, 1971.
20. Husserl – Twardowski, *Sur les objets intentionnels 1893 – 1901*, librairie philosophique J. Vrin, 1993.

21. Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, tomes 1 et 2, éditions de Minuit, 1963.
22. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*, Presses Universitaires de France, 1944/2004.
23. Vincent Kaufmann, *La faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, éditions du Seuil, 2011.
24. Julia Kristeva, *Le langage, cet inconnu – une initiation à la linguistique*, éditions du Seuil, 1981.
25. Kensuke Kumagai, *La fête selon Mallarmé. République, catholicisme et simulacre*, éditions l'Harmattan, Paris, 2008.
26. Emile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Tome 2, éditeur Hachette, Paris, 1873-1874, p. 1198 ; Bibliothèque nationale de France, département Collections numérisées 2008-49511 ; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406698m/f260.image> [date de la mise en ligne : 16/12/2008] ; [date de la dernière consultation : 28/04/15].
27. Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, « Recessus et surréflexion », éditions Klincksieck, 1971.
28. Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature ?*, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 1990.
29. Pierre Macherey, « Présentation » dans Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Gallimard, Paris, 1963, réédition collection « Folio essais », 1992, p. IX – X.
30. Jean-François Marquet: *Mallarmé, la mise en scène de l'idée*, chapitre II « Le miroir du drame », p. 103-218, dans *Miroirs de l'identité, la littérature hantée par la philosophie*, Paris, Hermann éditeurs des sciences et des arts, coll. Savoir : Lettres, 1996.
31. Karl Marx, *Le Capital ; Critique de l'économie politique*, Livre premier, Quadrige Presses universitaires de France, 1993.
32. Franck Neveu, *Petit glossaire pour l'étude stylistique de la phrase*, p.4, [http://www.franck-neveu.fr/mediapool/76/768102/data/Glossaire Stylistique de la phrase Franck Neveu 1 .pdf](http://www.franck-neveu.fr/mediapool/76/768102/data/Glossaire%20Stylistique%20de%20la%20phrase%20Franck%20Neveu%201.pdf).
33. Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, trad. Patrick Wotling, éditions GF Flammarion, Paris, 1997, 2000.
34. Platon, *Le Cratyle*, GF Flammarion, Garnier frères, Paris, 1967.

35. Platon, *Phédon*, présentation et traduction par Monique Dixsaut, éditions GF Flammarion, Paris, 1991.
36. Arthur Rimbaud, *ŒUVRES COMPLETES Poésie, prose et correspondance*, Librairie générale française 1999.
37. Philippe Sabot, *Philosophie et littérature. Approches et enjeux d'une question*, éditions Presses Universitaires de France, Paris, Janvier 2002.
38. Philippe Sabot, « La littérature aux confins du savoir : sur quelques “dits et écrits” de Michel Foucault » dans *Lectures de Michel Foucault : sur les dits et écrits, Volume 3*, éditions broché, Ecole Normale Supérieure Lettres Sciences Humaines Lyon, Mars 2003, p. 17 – 33.
39. Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, tome III, « La névrose objective », éditions Gallimard, 1972.
40. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale* éditions Payot, 1916, 1972, 1985, 1995, 2005.
41. Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, éditions du Seuil, 1965; *Théories du symbole*, éditions du Seuil, 1977.
42. Paul Verlaine, *Poèmes saturniens, Œuvres poétiques complètes*, éditions Gallimard, coll. La Pléiade, 1962.
43. Vincent Vivès, *Vox humana Poésie, musique, individuation*, Publications de l'université de Provence, collections Textuelles littérature, 2006.

TABLE DES MATIERES

Introduction.....	3
--------------------------	----------

1. Postérité critique : réceptions de Mallarmé

1.1. La subjectivité.....	32
1.1.1. Le poète.....	32
1.1.2. « Disparition du poète » : la mort d'une certaine subjectivité.....	36
1.1.3. La littérature et le langage de Mallarmé chez Blanchot.....	44
1.1.4. L'écriture et la parole selon Blanchot.....	46
1.1.5. Un <i>cogito</i> supposé chez Mallarmé.....	55
1.2. Identité et différence.....	68
1.2.1. La différence : nouvelle pensée.....	68
1.2.2. Nietzsche et Mallarmé : nouvelles influences.....	70
1.2.3. La littérature comme mouvement de la différence.....	73
1.2.4. La virtualité mallarméenne chez Foucault.....	75
1.2.5. La littérature comme objet d'étude.....	78
1.2.6. Sortie de la transcendance.....	80
1.2.7. L'expérience de l'art moderne.....	90
1.2.8. Le déplacement de la pensée et la poétique mallarméenne.....	99
1.2.9. La critique et la production artistique.....	108
1.3. Hasard et nécessité.....	111
1.3.1 Poésie et contingence.....	112
1.3.2 Le langage chez Blanchot.....	115
1.3.3 Déterminisme historique.....	118

1.4. La poésie ou le texte comme impossible lieu	125
1.4.1. Désœuvrement.....	125
1.4.2. Le Livre et l'Œuvre.....	127
1.4.3. L'absence de Livre.....	130
1.4.4. Derrida contre l'interprétation en littérature.....	132
1.4.5. Littérature et territoire.....	137
1.4.6. Disparition du lieu.....	139
1.4.7. Derrida et la poétique mallarméenne.....	144
1.4.8. L'écriture comme perte du logos.....	155
1.4.9. Le ptyx mallarméen : entre « pli » et « hymen ».....	164
1.5. Le langage, l'écriture et le livre	175
1.5.1. La dialectique par le livre.....	175
1.5.2. L'ambiguïté et la dialectique.....	178
1.6. L'être du langage	181
1.6.1. Le langage et le monde.....	181
1.6.2. Image et langage poétique.....	184
1.6.3. Le transcendant dans le langage.....	185
1.6.4. Impossibilité référentielle ?.....	188
1.6.5. Eclat et profondeur objectifs dans le langage poétique.....	195
1.6.6. Autour du sujet et de la politique.....	199
1.7. Conclusion partielle	213

2. Poétique de l'effacement : l'absence hyperbole de la pensée

Introduction partielle	216
2.1. Une poétique empirico-virtuelle chez Mallarmé.....	218
2.1.1. Surcharge empirique.....	218
2.1.2. La potentialité.....	236
2.1.3. Mouvement de poéticité.....	243
2.2. Réinvention par détournement	245
2.2.1. Détournement de l' <i>Idee</i> par le <i>rythme</i>	245
2.2.2. De l'idéalisme platonicien à l'idéalisme hégélien.....	251
2.2.3. Conjonction fiction : <i>Igitur</i> et la fiction cartésienne.....	254
2.3. Expérience poétique et critique	263
2.3.1. « Hérodiade » et la nouvelle religion.....	263
2.3.2. « Un coup de dés... ».....	279
2.3.3. « Crise de vers ».....	308
2.3.4. « Le mystère dans les lettres ».....	312
2.3.5. Le langage.....	317
2.3.6. <i>Divagations</i>	321
2.3.7. La sirène.....	326
2.4. Procédés poétiques	335
2.4.1. Vacance... Absence.....	335
2.4.2. La fiction ou le mensonge.....	351
2.4.3. Le mystère poétique.....	354

2.5. Suspension de toute fixation	370
2.5.1. Le hasard intégré au langage poétique.....	370
2.5.2. La disparition de tout principe de détermination.....	375
2.5.3. Le langage comme objet matériel externe.....	382
2.5.4. Le silence contre le commerce du sens déterminé.....	385
2.5.5. La Musique : expression d'autonomie dynamique de la poésie.....	389
2.6. Conclusion partielle	395
2.7. Conclusion générale	399
Bibliographie	414
Tables des matières	423
Résumé	427
Abstract	428
Index des noms propres	429

Résumé

L'objectif de ce travail est de mettre en exergue non seulement la réception philosophique des écrits de Mallarmé ayant eu lieu dans les années 1950, 1960 et 1970, mais aussi le facteur qui agit en eux comme un moteur de production théorique. La poétique mallarméenne est un mouvement de production de nouvelles possibilités, que nous appelons des potentialités représentationnelles, qui sont des inventions fictives du langage poétique ouvrant la voie à de nouvelles dispositions linguistiques et à de nouvelles possibilités de représentation. La poétique de Mallarmé est doublement inventive : dans le langage lui-même, et dans la réception théorique comme moteur de production. Pour rendre compte du facteur hautement productif du langage poétique mallarméen, nous introduisons la notion de virtualité dans notre étude, qui se manifeste dans une dynamique insaisissable où aucun sens unique et déterminé ne peut s'établir. Ainsi, les potentialités représentationnelles sont multiples et irréductibles à quelque unité atomique déterminée. Toute tentative de réduction qui tend à rompre le mouvement des potentialités compromet la poéticité chez Mallarmé. Nous montrons, en ce sens, que si le langage poétique mallarméen donne lieu à une production théorique à travers des lectures philosophiques, il ne se laisse pas encercler et déterminer par celles-ci, mais maintient une continuité dynamique des potentialités. Si Mallarmé devient un personnage conceptuel, et sa poétique un moteur de production théorique, la prolifique conceptualisation à laquelle le langage poétique donne lieu ne se fixe pas en un système déterminé, mais occasionne des possibilités fuyantes qui sont irréductibles à quelque uniformité systémique. Deux des problèmes à partir desquels la réception philosophique des écrits de Mallarmé se montre productive sont celui de la subjectivité et celui de l'autonomie du langage poétique. Dans la perspective de l'autonomie du langage poétique, nous essayons de comprendre l'indétermination en tant que processus à la fois d'invention des potentialités et de suppression du sujet constituant. Ce processus, nous le comprenons comme un mouvement empirique et virtuel qui s'oppose à tout idéal de fixité représentationnelle – un mouvement qui prend appui sur une base matérielle et sensible dans le langage, et qui ouvre sur une dimension fictive où le langage lui-même suggère de

nouvelles possibilités linguistiques et représentationnelles à l'imagination d'un nouveau type de sujet – le sujet passif empirique.

Abstract

This work's aim is to draw attention not only to the philosophical reception of Mallarmé's writings during 1950's, 1960's and 1970's, but also to the factor which acts as an engine of theoretical production in them. Mallarmé's poetics is a production movement of new possibilities, which we call representational potentials, which are fictional inventions of the poetic language, opening on new linguistic layouts and on new representational possibilities. Mallarmé's poetics is twice inventive : in the language itself, and in the theoretical reception, as an engine of production. To give account of the highly productive factor of Mallarmé's poetics, we introduce the concept of virtuality in our study, which expresses itself in an elusive dynamic, where no unique and specific sense can establish itself. Thus, the representational potentials are multiple and irreducible to some specific atomic unity. Any reduction attempt stretching to break the movement of the potentials compromises Mallarmé's poetics. We show, in that direction, that if the poetic language gives way to a theoretical production through the philosophical readings, it does not get surrounded, nor determined by these readings, but maintains a dynamic continuity of the potentials. If Mallarmé becomes a conceptual character, and his poetics an engine of theoretical production, the prolific conceptualization to which the poetic language gives way doesn't fix itself into a determined system, but causes vanishing possibilities which are irreducible to some systemic uniformity. Two of the problems through which the philosophical reception of Mallarmé's writings shows itself productive are the one concerning subjectivity, and the one concerning poetic language's autonomy. In the prospect of poetic language's autonomy, we try to understand indeterminacy as a process of both the invention of potentials and the withdrawal of the constituent subject. We understand this process as an empirical and virtual movement which opposes itself to any ideal of representational fixedness – a movement which leans on a material and sensitive base in language, and which opens on a fictional dimension, where language itself suggests new linguistic and representational possibilities to a new kind of subject's imagination – the passive and empirical subject.

Index des noms propres

A

Théodore Wisegrund Adorno, 32, 33, 44, 114, 115, 120, 235, 384, 415, 418, 420

Larissa Drigo Agostinho, 111, 246, 372, 373, 408, 411

Guy D'Arezzo, 292

Aristote, 27, 159, 163, 244

Antonin Artaud, 40, 77, 84, 88, 97, 136, 137

Guillaume Artous-Bouvet, 413

B

Francis Bacon, 73, 416

Alain Badiou, 66, 199, 202, 211, 212, 260, 366, 371, 386, 408, 415

Mikhaïl Bakhtine, 12, 20

Théodore de Banville, 304

Philippe Baranger, 259

Roland Barthes, 5, 6, 11, 12, 13, 14, 15, 21, 23, 24, 25, 29, 35, 41, 43, 71, 121, 132, 176, 214, 245, 415

Georges Bataille, 18, 68, 390, 391, 415

Charles Baudelaire, 247, 271, 342, 343, 368, 378, 380, 382

Samuel Beckett, 348

Paul Bénichou, 396, 421

Emile Benveniste, 19, 21

Henri Bergson, 40, 72

Jean-François-Marie Bertet, 377, 423

Maurice Blanchot, 4, 5, 6, 7, 10, 12, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 32, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 55, 57, 65, 66, 68, 71, 74, 78, 80, 81, 82, 96, 97, 99, 101, 106, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 119, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 193, 196, 199, 205, 214, 334, 342, 347, 351, 357, 358, 361, 363, 389, 398, 400, 404, 416, 424, 425

Barbara Bohac, 196, 340, 423

Borges, 13

Pierre Boulez, 205, 390, 423

Lucie Bourassa, 198, 420

Auguste Brachet, 323, 339, 416

Franz Brentano, 251, 414

André Brink, 183

Brokmeier, 27, 421

Pierre Brunel, 273, 396, 421

Brigitte Buffard-Moret, *161, 423*

C

Georges Canguilhem, *109, 183*

Lewis Carroll, *137*

Jean-Christophe Cavallin, *231, 283, 285, 294, 423*

Henri Cazalis, *241, 271*

Cervantès, *74, 183*

Paul Cézanne, *204*

Paul Claudel, *374, 375*

Hermann Cohen, *349, 419*

Robert Greer Cohn, *413, 421*

François Coppée, *308*

François Cusset, *5, 183, 188, 406*

D

Régis Debray, *22, 24*

Michel Deguy, *413, 421*

Gilles Deleuze, *5, 6, 7, 8, 10, 20, 21, 25, 26, 28, 29, 40, 46, 51, 60, 63, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 114, 115, 116, 125, 132, 133, 137, 138, 139, 143, 149, 167, 169, 171, 172, 173, 174, 182, 183, 184, 187, 194, 214, 217, 259, 263, 266, 281, 298, 329, 347, 348, 349, 352, 362, 398, 400, 401, 402, 416, 419, 420, 421*

Paul Demeny, *4, 97, 136*

Jacques Derrida, *4, 5, 6, 7, 10, 12, 18, 19, 20, 25, 26, 27, 28, 32, 35, 40, 43, 45, 46, 51, 67, 68, 70, 71, 72, 74, 80, 81, 82, 83, 88, 89, 108, 109, 110, 112, 114, 115, 116, 125, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 164, 167, 169, 170, 171, 173, 174, 176, 178, 181, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 199, 214, 219, 229, 242, 261, 292, 299, 319, 326, 347, 368, 370, 375, 389, 398, 400, 401, 402, 404, 406, 408, 416, 417, 420, 425*

René Descartes, *27, 33, 50, 52, 58, 63, 100, 120, 192, 255, 258, 259, 260, 295, 307, 320, 337, 349, 350, 352, 355, 398, 417, 420, 421*

Vincent Descombes, *68, 69, 417*

Wilhem Dilthey, *27*

Monique Dixsaut, *223, 418*

François Dosse, *3, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19, 25, 417*

Dupiney de Vorepierre, *377, 419*

Pascal Durand, *107, 123, 234, 362, 366, 369, 374, 378, 380, 382, 389, 390, 421, 423*

Simon During, *184*

E

Umberto Eco, *99*

F

Johann Gottlieb Fichte, 349, 398

Benoît Finet, 198, 206, 207, 208, 243, 244, 248, 253, 421

Gustave Flaubert, 4, 7, 340, 423

Michel Foucault, 5, 6, 7, 10, 15, 16, 17, 18, 19, 25, 28, 40, 41, 46, 51, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 93, 108, 109, 110, 114, 122, 123, 130, 136, 138, 143, 173, 179, 181, 182, 183, 184, 185, 188, 194, 214, 253, 295, 323, 398, 400, 408, 417, 418, 419, 420, 422, 423, 424

Gottlob Frege, 26, 111, 421

Sigmund Freud, 69, 106, 140, 231, 417

G

Hans-Georg Gadamer, 207

Jean-Luc Gallardo, 405, 415

Théophile Gautier, 154, 233, 378, 381

Jean Genet, 132, 135

Gérard Genette, 13, 421

Stefan George, 114

Jean-Christophe Goddard, 136

Kurt Gödel, 12

Johann Wolfgang von Goethe, 338

Gorgias, 116

Jean-Joseph Goux, 278

Algirdas Julien Greimas, 15

Grimm, 338

Félix Guattari, 24, 69, 87, 88, 92, 103, 138, 416

Juan Gris, 204

H

Michel Haar, 155, 156, 157

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 7, 8, 10, 27, 45, 56, 57, 63, 68, 75, 128, 130, 144, 168, 190, 198, 203, 204, 206, 207, 208, 244, 253, 342, 343, 344, 389, 417, 420, 421

Martin Heidegger, 7, 8, 18, 27, 70, 101, 139, 156, 349, 398, 417

Hölderlin, 77, 81, 204, 338

Jean-Louis Houdebine, 155, 158, 418

Victor Hugo, 34, 49, 140, 161, 303, 304, 309, 310, 311, 396

Wilhelm von Humboldt, 198, 420

David Hume, 98, 172, 217, 259, 307, 348, 401

Jules Huret, 312, 356

Edmund Husserl, 251, 392, 398, 414, 421

Jean Hyppolite, 149, 417

I

Henry Ingram, 382

Georges Izambard, 97, 136

J

Roman Jakobson, *4, 5, 6, 7, 11, 278, 421*

Jespersen, *11*

Barbara Johnson, *4, 396, 406, 412, 415*

James Joyce, *40, 99, 106*

K

Franz Kafka, *40, 43, 96, 106, 137, 138, 180, 418*

Peggy Kamuf, *184*

Emmanuel Kant, *8, 349, 350, 419, 421*

Vincent Kaufmann, *3, 4, 5, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 22, 23, 24, 192, 266, 279, 421*

George Briscoe Kerferd, *116, 418*

Kierkegaard, *114*

Pierre Klossowski, *18, 68, 420*

Alexandre Kojève, *68*

Julia Kristeva, *4, 11, 12, 13, 14, 15, 20, 24, 25, 44, 80, 112, 123, 125, 138, 139, 140, 142, 143, 153, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 205, 238, 254, 389, 401, 417, 420*

Kensuke Kumagai, *198, 381, 420*

L

Jacques Lacan, *16, 17, 19, 66*

Eugène Lefébure, *52, 229*

Gottfried Wilhelm Leibniz, *27, 171, 231, 398, 417*

Léo d'Orfer, *5, 405*

Claude Lévi-Strauss, *11, 18*

Emile Littré, *323, 418*

Jean-François Lyotard, *5, 32, 109, 114, 184, 187, 217, 218, 384, 400, 401, 418, 421*

M

Pierre Macherey, *183, 391, 404, 405, 421*

Stéphane Mallarmé, *2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 213, 214, 215, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355,*

356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423

Bertrand Marchal, 2, 123, 131, 142, 198, 255, 257, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 275, 276, 277, 342, 343, 352, 353, 359, 362, 379, 381, 386, 396, 413, 414, 416

Paul Margueritte, 153

Paola Marrati, 138

Karl Marx, 14, 69, 106, 196, 197, 278, 421

Allan Megill, 183

Quentin Meillassoux, 54, 414

Serge Meitinger, 359, 360, 364

Herman Melville, 137

Maurice Merleau-Ponty, 187

D. A. Miller, 184

Michel Murat, 161, 282, 284, 302, 304, 308, 414

N

Xavier-Gilles Néret, 341, 416

Gérard de Nerval, 49

Franck Neveu, 286, 421

Nietzsche, 7, 8, 18, 20, 27, 28, 29, 34, 37, 40, 51, 52, 53, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 91, 93, 94, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 114, 155, 156, 157, 173, 183, 188, 190, 193, 214, 262, 263, 298, 319, 349, 351, 362, 381, 384, 398, 416, 417, 418, 421

O

Salah Oueslati, 410, 414

P

Claire Parnet, 92

Pablo Picasso, 204

Brice Parain, 116

Claude Perez, 28, 375

Raymond Picard, 23

Platon, 20, 72, 139, 148, 149, 150, 156, 157, 158, 163, 169, 190, 191, 201, 204, 212, 223, 224, 225, 250, 260, 337, 348, 349, 418

Plotin, 49, 337

Edgard Allan Poe, 264, 270, 283, 308, 363, 364, 378, 380, 382

Georges Poulet, 29, 32, 33, 34, 35, 50, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 166, 167, 168, 169, 186, 199, 214, 241, 253, 352, 371, 417

Prodicos de Céos, 158

Marcel Proust, 41, 87, 88, 96, 121, 137, 138

Q

Quentin Meillassoux, 54

R

Charles Ramond, 20, 39, 132, 133, 135, 136, 219, 260, 418

Jacques Rancière, 201, 202, 203, 204, 208, 211, 212, 248, 275, 327, 332, 422

Bill Readings, 184

Jean Ricardou, 13, 14, 15, 24

Jean-Pierre Richard, 29, 32, 34, 35, 55, 57, 58, 59, 61, 63, 67, 78, 79, 80, 164, 165, 166, 167, 168, 184, 185, 199, 214, 241, 243, 253, 269, 314, 369, 382, 398, 417, 422

Rainer Maria Rilke, 180, 204

Arthur Rimbaud, 4, 49, 97, 136, 421

Jacques Rivière, 97

Graham Robb, 111, 322, 344, 415

Thierry Roger, 27, 46, 48, 130, 131, 246, 368, 374, 375, 415

Henri Ronse, 155, 158, 417

Jean-Jacques Rousseau, 18, 20, 66, 159, 192

Raymond Roussel, 183, 420

Jean Rousset, 3

S

Philippe Sabot, 182, 421

Léopold Sacher-Masoch, 88, 137

Saint Augustin, 337

Philippe Saltel, 259

Jean-Paul Sartre, 6, 270, 272, 340, 341, 421

Ferdinand de Saussure, 9, 10, 11, 12, 16, 18, 47, 144, 159, 183, 189, 191, 193, 279, 421

Anne Sauvagnargues, 40, 72, 83, 85, 87, 89, 91, 93, 96, 105, 107, 109, 138, 182, 281, 348, 418

Guy Scarpetta, 155, 158, 417

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 338

Jacques Scherer, 120

Friedrich von Schiller, 338

Auguste et Friedrich Schlegel, 338, 389

Friedrich Schleiermacher, 27

Albert Séchehaye, 10, 11

Socrate, 158, 227

Philippe Sollers, 25, 199, 266

Baruch Spinoza, 100, 105

Gayatri Spivak, 405

André Stanguennec, 400, 405, 415

Jean-Luc Steinmetz, 123, 359, 414, 416

Ivanka Stoianova, 205, 238, 379, 380

Algernon Swinburne, 382

T

Patrick Thériault, 399, 403, 415

Sylvie Thorel-Cailleteau, *161, 415*
 Tzvetan Todorov, *11, 421*
 Nikolai Troubetzkoy, *11*
 Kasimir Twardowski, *251, 252, 392, 414, 420*

V

Paul Valéry, *3, 6, 9, 32, 45, 112, 114, 384, 417*
 Vincent Van Gogh, *204*
 Paul Verlaine, *32, 33, 106, 107, 131, 146, 223, 226, 227, 233, 234, 235, 236, 311, 340, 378, 380, 382, 421*
 Auguste de Villiers de l'Isle-Adam, *198, 242*
 Vincent Vivès, *219, 223, 227, 228, 229, 233, 235, 236, 240, 421*

W

Richard Wagner, *84, 106, 208, 368, 369, 382*
 Jean Wahl, *90*
 Sarah Helen Whitman, *382*
 Virginia Woolf, *184*

Z

Yves-Charles Zarka, *20, 132, 136, 219*
 Pierre Zima, *29, 32, 33, 34, 35, 50, 51, 53, 54, 63, 111, 112, 113, 114, 118, 119, 121, 122, 123, 199, 213, 214, 309, 312, 316, 384, 417*
 François Zourabichvili, *83, 98, 101, 102, 105, 138, 173, 418*