



**HAL**  
open science

# Entre marges et images. Trajectoires mallarméennes dans la critique littéraire de Sartre et Derrida

Giorgia Testa

► **To cite this version:**

Giorgia Testa. Entre marges et images. Trajectoires mallarméennes dans la critique littéraire de Sartre et Derrida. Linguistique. Sorbonne Université; Università degli studi (Milan, Italie), 2022. Français. NNT : 2022SORUL041 . tel-03813676

**HAL Id: tel-03813676**

**<https://theses.hal.science/tel-03813676>**

Submitted on 13 Oct 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**SORBONNE UNIVERSITÉ**  
**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO**

**ÉCOLE DOCTORALE III**  
**Laboratoire de recherche CELLF**

**T H È S E**

pour obtenir le grade de  
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue par :

**Giorgia TESTA**

le : 30 mai 2022

**Entre marges et images**  
**Trajectoires mallarméennes dans la critique littéraire de**  
**Sartre et Derrida**

**Sous la direction de :**

M. Jean-François LOUETTE – Professeur des universités, Sorbonne Université

**Membres du jury :**

Mme Eleonora SPARVOLI – Professoressa Associata, Università di Milano (co-directrice)

M. Luca BEVILACQUA – Professore Associato, Università di Roma - Tor Vergata

M. Adrien CAVALLARO – Maître de conférences, Université Grenoble-Alpes

M. Christian DOUMET – Professeur des universités, Sorbonne Université

M. Paolo TAMASSIA – Professore Associato, Università di Trento

## *Introduction et impertinence*

La philosophie tue la littérature, mais pour lui donner naissance<sup>1</sup>.

Qu'est-ce que cela signifie, pour le lecteur – qu'on peut soupçonner être avisé – qui s'approche de la réception philosophique d'une œuvre littéraire ? Que peut signifier, en général, lire de la critique philosophique ? D'abord, s'interroger sur l'intérêt de la relecture et de l'interprétation : puis-je lire l'œuvre sans l'intermédiation d'un critique, en la laissant résonner, cristalline, pure, véhiculant sa propre, abstraite vérité, telle la parole d'un dieu qui s'est débarrassé des prêtres et des pères du dogme ? Naturellement : étant donnée l'impossibilité d'une lecture sans temps et sans espace – la lecture idéale qui plaît aux écrivains et aux critiques qui se changent en gardiens des tours d'ivoire, des bibliothèques muséales (les quatre tours de la Bibliothèque Nationale, cave et château à la fois), sûrs de la possibilité d'avoir, un jour, la compréhension totale qu'ils méritent –, qui se structurerait dans une virtualité absolue, pratiquée par un lecteur habitant les régions sidérales des idées, bref, étant donnée l'impossibilité de cette lecture, elle-même inconcevable, n'importe quel moment passé dans le déchiffrement intime d'un texte véhicule une vérité singulière qui n'a pas besoin d'un passeur pour être explicitée.

Une vérité singulière qui a autant d'importance et d'intérêt qu'une vérité *critique* : la lecture privée – opérée par n'importe quel lecteur, spécialiste ou pas, dans un cadre de plaisir ou d'obligation – dégage tout un système de significations particulières qui éclatent à l'intérieur de la conscience, de la mémoire, du souvenir ; un écho confidentiel retentit parmi les pages, se répandant dans le contexte : à travers la lecture, l'œuvre acquiert une vie nouvelle, inattendue, historiquement et géographiquement déterminée ; surtout, elle conquiert une vie *digne* car remplie de raison.

La lecture indigne, voilà quelque chose qui n'existe pas, qui n'existe plus.

Toute lecture émet un coup d'esprit, un verdict d'être ; toute lecture participe de la compréhension du monde – particulier ou commun ; c'est la raison pour laquelle on écrit, encore, obstinément, des livres : pour que *toute lecture* puisse avoir la possibilité de se développer à partir d'un signe, et que la vérité singulière trouve son espace dans la mosaïque universelle, dans l'horizon du plan feuilleté des choses. Toutes les lectures sont dignes, mais certaines sont plus dignes que d'autres, ou mieux : il y a des lectures plus *pertinentes* que d'autres, et dénicher ce qui rend une lecture pertinente – dénicher une signification profonde, large, partagée –, c'est le rôle et l'objectif de la critique littéraire. On pourrait répéter, avec Christian Ferré qu'« on a tendance à se représenter la lecture comme une reviviscence de ce dépôt de sens pétrifié, une sorte de résurrection de ce cadavre fossilisé auquel le

---

<sup>1</sup> On reprend ici l'*incipit* de l'ouvrage de Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire* (Paris, Les Éditions de Minuit, 2006) : « Le récit tue le temps, mais pour lui donner naissance » (p. 7).

lecteur redonne vie grâce à l'esprit qu'il insuffle dans le corp(u)s pétrifié »<sup>2</sup> : la lecture critique n'est pas la seule dépositaire d'une thaumaturgie du sens malade, car le cœur de la signification n'a jamais cessé de battre, même si personne ne l'entend, ou si à l'entendre ce n'est qu'un lecteur non spécialiste. Et, pourtant, on a besoin des médecins du sens : le texte, demeurant un grimoire de symboles, nécessite une ouverture forcée, un triomphe optimiste de la volonté sur le secret et le mystère ; au critique le devoir de pénétrer dans le *naos* de l'œuvre, de le rendre (un peu plus) compréhensible, ou mieux, un peu moins sacré : un Érostrate non plus blasphématoire, mais miséricordieux, chargé de l'office de la clarté, exposant la réticence des pages.

Les exégèses, les approches didactiques, les didascalies textuelles, sont le phare qui guide la *picciolletta barca* qui traverse les vagues de l'œuvre ; impossible de s'approcher d'un texte sans avoir fréquenté préalablement une *Lectures de* ou un essai qui d'un auteur est éponyme ; ce genre d'herméneutique est extrêmement pertinent, car elle *pertinet* – s'étend sur, couvre – la globalité poétique d'un écrivain.

Mais, après s'être familiarisé avec un univers littéraire, en avoir compris les enjeux, les thèmes, les limites et les ouvertures, il faut bien se poser la question : où réside l'intérêt *achronique* – a-philologique –, moins textuellement pertinent (*impertinent* !) d'un ouvrage littéraire ?

Les lectures qui arrachent les œuvres à leur contexte, en les transposant dans une dimension historique ultérieure, en leur donnant une signification détachée de toute condition d'élaboration, ont le mérite d'éclaircir deux composantes fondamentales du procédé de la réception : la valeur *universelle* de la littérature et, dans une démarche qui s'approche de la lecture « naïve » dont on parlait plus haut, la capacité, pour un texte, de façonner l'esprit du lecteur ; *lego ergo sum*. Cet aspect nous intéresse pour une raison double : d'un côté, l'universalité achronique de la littérature permet l'appropriation critique de n'importe quel auteur par n'importe quel philosophe – et on verra que cela sera le cas de Mallarmé, mais aussi d'un grand nombre d'auteurs qui ont été dépossédés d'eux-mêmes pour devenir des concepts vivants, des opérateurs de la pensée philosophique, des symboles au carrefour de l'esthétique et de l'histoire des idées ; de l'autre côté, l'interprétation philosophique, qui se fait naturellement dans une *situation* précise – pour utiliser la terminologie sartrienne –, éloignée de l'époque du texte, de son substrat matériel et culturel, et met en lumière, à travers le prisme des coordonnées différentes et souvent antithétiques par rapport aux circonstances idéologiques de l'œuvre en examen, le caractère profondément intersubjectif de la littérature, qui parle, s'exprime, crie et médite même cent, deux cents, mille ans après sa venue au monde.

---

<sup>2</sup> FERRIÉ, Christian, *Pourquoi lire Derrida ? Essai d'interprétation de l'herméneutique de Jacques Derrida*, Paris, Kimé, 1998, p. 9.

Or, l'intérêt de notre travail sera justement de relever comment l'œuvre littéraire peut, à travers les appropriations philosophiques, à travers une soi-disant « philosophie de la littérature », façonner l'esprit ou un aspect d'une époque, en agissant à la fois sur le lecteur – le philosophe – et sur l'élaboration d'une méthode – le procédé critique.

Robert Smadja a affirmé que la définition d'une « philosophie de la littérature » – tâche, finalement, vaine et arbitraire – ne peut s'esquisser qu'à travers la « recherche concrète »<sup>3</sup>, l'étude des exemples, la mise en évidence, cas par cas, des spécificités des créations et lectures critiques ; cela est vrai et raisonnable, car une théorie d'ensemble de la philosophie de la littérature supposerait une réflexion antérieure sur les statuts et les rôles de la littérature et de la philosophie dans une plus ample étude sur la culture humaine – ce qui n'est pas notre objectif actuel – et sur les rapports que les deux disciplines entretiennent. L'ouvrage de Philippe Sabot<sup>4</sup> – dont le titre emblématique parle très haut : *Philosophe et littérature* – procède dans le programme impossible de retracer les innombrables parcours critiques qui ont tenté d'ébaucher une théorie de la littérarité de la philosophie ou d'une philosophie de la littérature, théorie qui voudrait répondre aux nombreuses questions sur le droit d'un philosophe de parler littérature et vice-versa, ou sur la nature ambiguë des philosophes « écrivains » et des écrivains « philosophes », tels Nietzsche, Valéry, Blanchot... ; le problème réside dans la conjonction *et* : peut-on vraiment définir une opposition entre philosophie et littérature, sachant que les deux ont été pratiquées et envisagées comme les deux facettes du même propos ? Peut-on, au contraire, les englober a-critiquement ?

La philosophie semble, comme on l'annonçait, *tuer* la littérature, et c'est encore Sabot qui nous rappelle que la disjonction exclusive<sup>5</sup> entre les deux disciplines a longtemps hiérarchisé leur importance : la « littérature des idées » a été considérée comme « mauvaise littérature », et la philosophie la plus « littéraire », comme celle de Nietzsche, une forme non plus « continue et rassurante d'une rationalité produisant dans l'unité du discours sa propre justification »<sup>6</sup>.

Toutefois, après l'avoir tuée, la philosophie donne *naissance* à la littérature, telle un phénix obstiné : c'est à travers la réflexion critique sur les fondements, sur les contenus, sur les formes de la littérarité qu'on peut persister dans l'activité littéraire – rien que la question « Qu'est-ce que la littérature ? », question dont on comprendra les difficultés intrinsèques, donne naissance à l'élément fondamental

---

<sup>3</sup> SMADJA, Robert, *Introduction à la philosophie de la littérature. La littérature dans les limites de la simple raison*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 9.

<sup>4</sup> SABOT, Philippe, *Philosophie et littérature*, Paris, Puf, 2002

<sup>5</sup> Louis Vax a écrit qu'« au sentiment de certains, poésie et philosophie s'excluent comme l'eau et le feu pour cette raison que, non contente de s'exprimer généralement en prose, la philosophie est prosaïque par nature », alors que « un poème se contente[rait] de charmer comme fait une mélodie » (VAX, Louis, *La Poésie philosophique*, Paris, PUF, 1985, p. 15).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 7.

de l'œuvre : sa perception comme telle –, en s'interrogeant (activité proprement philosophique), en remettant en question les données, en proposant des pistes et des réponses nouvelles.

Deleuze nous dit que les écrivains-philosophes « ne font pas une synthèse d'art et de philosophie. Ils bifurquent et ne cessent de bifurquer. Ce sont des génies hybrides qui n'effacent pas la différence de nature, ne la comblent pas, mais font servir au contraire toutes les ressources de leur athlétisme à s'installer dans cette différence même »<sup>7</sup>.

La *bifurcation* et l'*hybridation* sont peut-être les réponses à la question de la littérarité de la philosophie et à la philosophie de la littérature : tout en gardant la spécificité des deux pratiques – la création des concepts pour la philosophie, leur illustration esthétique pour la littérature –, la bifurcation et l'hybridation permettent le glissement des deux plans à travers un « athlétisme » de la différence. On verra que Derrida partage l'approche deleuzienne : philosophie et littérature sont les deux pôles d'une activité intellectuelle qui ne peut pas éviter de se confronter avec les enjeux des réflexions purement conceptuelles et leur mise en scène littéraire.

Notre « recherche concrète » sur la question du rapport entre philosophie et littérature portera sur la lecture que Jean-Paul Sartre et Jacques Derrida font de l'œuvre de Stéphane Mallarmé, poète qui, comme le dit André Stanguennec, « a fasciné et continue de fasciner les philosophes »<sup>8</sup>. Les raisons de cette fascination seront éclaircies tout au long de notre argumentation, mais on peut dire par avance que c'est à la fois la volonté évidente, de la part de Mallarmé, de révolutionner les théories esthétiques et l'obscurité énigmatique de ses textes qui ont permis la spéculation intellectuelle la plus exquise et extrême. En effet, Mallarmé semble incarner un carrefour fondamental de l'histoire des idées du XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle : avec et plus allusivement que Nietzsche, il a prophétisé la fin de l'époque théologique et l'avènement du destin solitaire de l'homme, enjeux décisifs du monde contemporain.

Pierre Champion a justement souligné que

de même que Nietzsche et Marx [...] ne se veulent pas des philosophes mais un poète ou des savants qui entendent dépasser la philosophie dans et par leur activité propre, de même Mallarmé est bien philosophe, mais ce genre de philosophe qui dépasse philosophiquement la philosophie par son activité poétique, et essentiellement par la disposition critique dans laquelle il l'exerce.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 65.

<sup>8</sup> STANGUENNEC, André, *La Morale des lettres. Six études philosophiques sur éthique et littérature*, Paris, Vrin, 2005, p. 93.

<sup>9</sup> CAMPION, Pierre, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Montpellier, Publie.net, 2017 (PUF, 1994), p. 10.

De Jean Hyppolite à Jacques Rancière, de Julia Kristeva et Philippe Sollers à Alain Badiou, les grandes figures philosophiques de ce dernier siècle se sont interrogées personnellement sur l'importance de la réflexion mallarméenne.

Le questionnement philosophique autour de Mallarmé ne s'est pas épuisé aujourd'hui, comme le démontrent les textes de Quentin Meillassoux et de Cynthia Fleury<sup>10</sup>. Pour ce qui concerne l'étude critique des rapports entre Mallarmé et la philosophie, de nombreuses œuvres ont vu le jour à partir des années Quatre-Vingt Dix.

On en citera quelques-unes, dont *Mallarmé philosophe*, de Pierre-Henry Frangne, petit ouvrage agile qui essaie de tisser des liens thématiques entre la méditation « intuitive » mallarméenne et celle, plus organique, des grands philosophes de la modernité, de Montaigne à Pascal, de Descartes à Hegel ; selon la thèse de l'auteur, le poète serait « hanté » par la pensée philosophique : « il est paradoxalement le plus imprégné de références philosophiques alors qu'il ne les cite presque jamais et qu'il possède cependant le mode d'une "hantologie" [...], la force de les maintenir en lui pour les refuser, les dépasser et les conserver, au sein d'une œuvre littéraire se soutenant d'elle-même »<sup>11</sup>.

Frangne consacre un chapitre entier au rapport complexe entre Mallarmé et Hegel – dont on parlera plus tard –, thème qui avait fasciné, vingt ans auparavant, Benoît Finet, qui avait choisi de faire dialoguer les deux auteurs à travers le prisme du langage : il propose en effet « un test de ce rapport de Hegel et de Mallarmé à la théorie du signe »<sup>12</sup> à partir de la simple rencontre – intellectuelle – qui justifierait la confrontation idéale entre le poète et le philosophe.

La même démarche semble avoir été mise en acte par Laure Becdelièvre<sup>13</sup> : dans son très beau et très intelligent *Nietzsche et Mallarmé. Rémunérer le « mal d'être deux »*, les deux philosophes-écrivains se croisent dans l'espace du rêve et de la possibilité, une véritable influence de l'un sur l'autre n'étant pas connue à ce jour ; toutefois, les convergences intellectuelles et thématiques entre Nietzsche et Mallarmé demeurent tellement évidentes et profondes – comme l'a souligné Pierre Champion : « par l'un et l'autre, le sens est rapatrié parmi les valeurs humaines [...] ; pour l'un et l'autre ce fait relève

---

<sup>10</sup> L'ouvrage tout à fait original écrit par Quentin Meillassoux, philosophe et professeur à l'ENS, intitulé *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé* (Paris, Fayard, 2011), se propose de « décrypter », à travers une lecture endogène, interne à la dernière œuvre mallarméenne, le code calculatoire et combinatoire du *Coup de dés*. Le texte de Cynthia Fleury – *Mallarmé et la parole de l'imâm*, Paris, Gallimard, 2020 (Dol-de-Bretagne, Éditions d'écart, 2001) – mêle réflexion philosophique et réécriture poétique de l'expérience mallarméenne, à souligner la coprésence nécessaire et spontanée de deux pratiques.

<sup>11</sup> FRANGNE, Pierre-Henry, *Mallarmé philosophe*, Paris, Éditions Manucius, 2018, p. 38-9. Il est d'ailleurs très intéressant de remarquer que le terme « hantologie » – l'inverse de l'*anthologie*, le choix raisonné et ordonné des « fleurs plus belles » d'un *corpus* littéraire –, c'est-à-dire le surgissement imprévu et constant du refoulement, est un terme d'origine derridienne.

<sup>12</sup> FINET, Benoît, *Essai sur le signe : Hegel - Mallarmé*, Fontenay/Saint-Cloud, Les Cahiers de Fontenay, 1990, p. 11.

<sup>13</sup> BECDELIEVRE, Laure, *Nietzsche et Mallarmé. Rémunérer le « mal d'être deux »*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2008.

d'une expérience de la mort de Dieu et de la négation »<sup>14</sup> – qu'une étude croisée, très rigoureuse d'ailleurs, était absolument nécessaire.

Paul Audi, dans son ouvrage *La Tentative de Mallarmé*, ressuscite des possibles et latentes réminiscences schopenhaueriennes chez le poète symboliste, dans le *Coup de dés* en particulier ; André Stanguennec, de façon plus modérée et méticuleuse, propose une *Éthique de la poésie* qui vise la réinsertion de Mallarmé dans un périmètre moins abstrait – en contestant notamment les lectures de Sartre, de Kristeva et de Derrida –, et il lit l'expérience du poète à la lumière de l'avènement de la République<sup>15</sup>.

Il faut distinguer entre les ouvrages qui ont médité sur le rapport entre Mallarmé et la philosophie – qu'on vient d'énumérer – et les études sur la réception de Mallarmé chez les philosophes.

Si l'on réfléchira plus amplement sur l'appropriation philosophique du *corpus* mallarméen par les intellectuels lors qu'on abordera le chapitre consacré à Sartre et Derrida lecteurs du poète, on veut ici mettre en lumière la niche critique vide dans laquelle on tente de s'installer. Choisir, pour une argumentation cohérente, deux philosophes qui ont écrit autour de Mallarmé est, on l'a compris, difficile : les options ne manquent pas d'intérêt ni de complexité, et les différentes interprétations ont le mérite manifeste de souligner et de réanimer de manière inouïe un aspect de l'œuvre poétique de l'auteur.

Nous avons toutefois décidé de travailler sur Derrida et Sartre parce qu'ils proposent deux lectures aux antipodes du champ critique : d'un côté, la poésie mallarméenne s'explique, pour Sartre, à partir de la biographie et de l'Histoire, donc à travers une interprétation extratextuelle ; de l'autre côté, Derrida ne construit son herméneutique glissante qu'en fonction du symbolisme langagier de l'œuvre, des caractéristiques du texte et de ses éléments linguistiques.

Le but de notre recherche sera justement de croiser ces deux lectures si opposées, si antinomiques, en nous interrogeant sur la possibilité de trouver un point de contact entre la théorie historiciste et la théorie déconstructionniste ; disons-le par avance, le point de contact sera effectivement établi à partir du caractère universel de l'esthétique mallarméenne ; le poète devient, pour les deux philosophes, non seulement un objet d'étude et un cas littéraire, mais un véritable modèle et un archétype herméneutique.

---

<sup>14</sup> CAMPION, Pierre, *Mallarmé. Poésie et philosophie, op. cit.*, p. 147.

<sup>15</sup> « [L]e problème peut se formuler ainsi : comment concilier l'autonomie républicaine de la nouvelle société politique et l'indispensable idée d'une fondation sacrée du lien politique, fondation non religieuse puisque son athéisme entraîne Mallarmé à admettre la séparation irréversible de l'Église et de l'État ? » (STANGUENNEC, André, *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Paris, Vrin, 1992, p. 9-10).



Au-delà du charme de ce sujet, il y a une raison ultérieure pour s'attaquer à la critique mallarméenne de Sartre et de Derrida : les commentateurs ont trop souvent réduit les textes consacrés à Mallarmé à l'application d'un dogme philosophique, sans s'intéresser à l'attrait propre aux œuvres, ou, au mieux, en le minimisant par rapport à la théorie générale. Autrement dit, personne n'a réfléchi à *L'Engagement de Mallarmé* comme à un texte unique, riche d'intertextualités, original et provocateur, digne d'une étude particulière ; tout au plus, il a été mis en relation avec la démarche critique des autres biographies sartriennes ; de la même manière, « La double séance » a été pauvrement commentée, après avoir été utilisé comme exemple de la structure différée des textes derridiens.

Tous les « Sartre lecteur de Mallarmé » et « Derrida et Mallarmé » se sont, fort justement, interrogés sur la méthode des philosophes et sur le rôle des textes sur Mallarmé à l'intérieur de leurs théories ; mais des études portant *sur* les textes – comme il y en a pour *Glas* ou pour *l'Idiot de la famille* – manquaient, à cause, peut-être, de leur inachèvement (Sartre), ou de leur complexité (Derrida).

On verra qu'il existe une véritable *beauté* de ces textes, qui met en évidence encore une fois le lien entre littérature, critique et philosophie, lien qui, d'ailleurs, existe chez Sartre et chez Derrida dès les débuts de leurs activités intellectuelles (Sartre ayant consacré son travail de fin d'études à l'imagination, Derrida ayant dédié ses premiers travaux au rôle de l'écriture dans le système épistémologique moderne).

Pour ce qui concerne notre méthode et notre démarche, on veut souligner tout de suite les lacunes inévitablement présentes lorsqu'on travaille sur trois fronts différents. En partant des textes des deux philosophes, il a été presque naturel d'expliquer et de paraphraser les œuvres mallarméennes qui avaient été en premier lieu commentées par Sartre et Derrida : on trouvera donc des citations abondantes du *Coup de dés*, d'*Igitur*, d'*Hérodias*, d'une sélection de poèmes (les compositions de jeunesse, le *Sonnet en -yx...*) et de *Divagations*. Cependant, on s'est vite rendu compte qu'on négligeait une partie assez consistante de la production mallarméenne, notamment celle qui médite sur le thème de la mort et de la survie de l'auteur à travers l'œuvre littéraire : on ne trouvera point de références, chez nous, aux *Tombeaux* ou au très touchant *Pour un tombeau d'Anatole*, même si le thème de la survie de l'esprit poétique après la mort est présent en filigrane dans notre argumentation. Symétriquement, les œuvres de Derrida et de Sartre qui seront prises en considérations seront celles qui portent explicitement sur Mallarmé ou celles qui avec « les » Mallarmé sartriens et derridiens ont un lien plus ou moins explicite, ou qui de ceux-là sont les prodromes ; on survolera la critique derridienne sur Joyce ou Kafka, comme on ne fera qu'une esquisse des réflexions sartriennes sur

Flaubert – et on sera presque muet pour ce qui concerne le Tintoret ou complètement aphone devant les articles sur Camus, ou Faulkner, ou Gide...

Notre méthode, aussi, sera très marquée par les auteurs pris en analyse ; tout en suivant une démarche qui se voudrait textuelle – notre souci originel étant l'analyse des textes, leur système interne, les liens intertextuels entre ouvrages de critique, ouvrages de philosophie et œuvres littéraires –, on a souvent « dérapé » vers quelques aspects historiques, ou sociologiques, ou d'histoire de la réception, afin, notamment, d'explicitier des passages et de situer notre argumentation dans un périmètre défini : cela, on l'ose, demeure assez sartrien. L'influence derridienne est, dans le cadre de notre travail, une influence mimétique (le philosophe aurait tiqué de lire cet adjectif associé à sa démarche !) : la longue et assidue fréquentation des textes de Derrida nous a obligé à honorer sa méthode, afin de la rendre manifeste, sans en faire un commentaire stérile.

Notre langage sera donc, surtout dans les chapitres sur la déconstruction, marqué par le glissement derridien, pour qu'on puisse *réaliser* la destruction des oppositions, et non pas la décrire ; on remarquera aussi des « mallarméismes » qui ont échappé à la révision portant sur le ton neutre que demande la dissertation académique : impossible de résister au charme poétique, à l'émulation inconsciente.

La langue des auteurs et leur point de vue ont permis une relecture de l'œuvre mallarméenne à la lumière des intuitions philosophiques : c'est pour cela que nous ne nous sommes pas contentés de commenter le Mallarmé sartrien ou derridien, mais on a voulu *amplifier* la portée des illuminations critiques, en ouvrant à nouveau les textes du poète et en enrichissant les commentaires.

On verra que cette démarche s'avérera extrêmement fructueuse pour l'*hymen* derridien : à la place de commenter « simplement » les exemples où le philosophe retrouve ce terme, on a procédé dans une recherche textuelle, en retrouvant de nouvelles occurrences, et en essayant d'appliquer l'argumentation de Derrida à ces *loci* différents.

Pour ce qui concerne la structure du travail, on a essayé de donner un cadre cohérent et organique à une matière radicalement instable et non-catégorisable, c'est-à-dire, encore une fois, le rapport entre philosophie et littérature et le cas particulier de l'influence de l'œuvre mallarméenne dans la théorie critique de Sartre et Derrida, afin de montrer les racines de cette influence, et ses prolongements.

D'abord, on a voulu tracer le périmètre théorique dans lequel on a pu instaurer notre réflexion : les repères du système derridien et de la méthode sartrienne ont été nécessaires pour mettre en lumière le rapport privilégié que les deux philosophes entretiennent avec la littérature, à l'intérieur du plus vaste réseau intellectuel qui traverse leurs œuvres.

Au fil de l'argumentation, on a remarqué la profonde communion de Sartre et Derrida à propos d'un thème qui n'est pas anodin : la fragmentation de la subjectivité ; bien que déclinée de façon différente selon la vision d'ensemble de l'un ou l'autre philosophe, la théorie de la disparition d'un *Je* monolithique aura des répercussions fondamentales sur l'analyse littéraire. À l'instar du *pour-soi* sartrien, la *différance* derridienne glisse et diffère, en se projetant toujours vers un avenir incertain ; si d'un côté la subjectivité des auteurs abordés est affectée par le manque et le vide consubstantiels à l'individu, de l'autre côté c'est justement ce « manque » qui permet l'intrusion de la critique la plus envahissante : si l'homme n'était qu'un bloc de pierre à observer, il n'y aurait pas la place pour des critiques différentes et plurielles. La relation privilégiée entre théorie des idées et littérature sera examinée, elle aussi, afin de montrer l'approche singulière de deux philosophes qui ne croient plus à la stabilité perpétuelle de la réalité du monde traditionnel.

Une fois le monde bouleversé par le renversement des systèmes classiques, par la guerre, par le surgissement des incertitudes radicales, que reste-t-il, sinon le plan illusoire de l'imagination ?

Sont-ils, le Réel et l'Irréel, en opposition – comme le voudrait Sartre – ou dans un mouvement de miroirs et d'ombres, les deux se répondant sans ligne de démarcation comme le montre Derrida ?

Ces deux conceptions de la littérature et de son rapport à la prétendue « réalité » seront incarnées par Mallarmé : on verra donc comment et pourquoi Sartre et Derrida s'engagent dans le commentaire du poète le plus réfractaire à l'exégèse, on soulignera les spécificités et les origines des deux interprétations, en les mettant en relation avec le reste de l'œuvre philosophiques des penseurs, notamment dans les critiques littéraires qui ne portent pas sur le poète symboliste, mais sur des auteurs qui, avec la démarche mallarméenne, ont des points théoriques communs. Ce seront nos trajectoires – critiques et cliniques<sup>16</sup>, esthétiques et personnelles, idéologiques et biographiques –, nos voies de lecture de l'influence mallarméenne dans les textes sur Genet, sur Ponge, sur Baudelaire, Artaud et Flaubert, pour mettre en évidence l'*unicité* du « cas Mallarmé » et sa posture critique qui semble pouvoir concilier des positions philosophiques apparemment incompatibles.

En guise de conclusion, le but de notre recherche sera de souligner l'importance archétypale de Mallarmé dans la critique littéraire des deux philosophes, afin de montrer à la fois la persistance de la mémoire poétique et son rôle modélisateur : on a beau s'éloigner de la pratique, faire de la théorie, sonder les structures de l'esprit et du monde, à la fin, ce qui reste est la mise en scène des concepts et leur vie autonome dans le champ du possible universel de l'œuvre d'art.

---

<sup>16</sup> On utilise ici les termes issus du titre d'un essai de Gilles Deleuze, *Critique et clinique* (Paris, Les Éditions de Minuit, 1993).

## I. *La Théorie et/de la Littérature*

La philosophie et la littérature entretiennent un lien étroit ; essayer de tracer les contours du périmètre que ce lien permet, voilà le but de notre premier chapitre – et, après tout, de tout notre travail ; il est indéniable qu’une certaine vision du monde conditionne et fonde le rapport du sujet à la littérature, expression esthétique du monde. Souvent on se dit que la littérature parle de la réalité et qu’il ne faut pas confondre les moyens – le langage – avec les fins – le récit de notre expérience –, comme si la structure verbale qui régit l’expression n’était qu’un vilain outil, un accessoire qui s’efface devant la manifestation des phénomènes.

On verra que cette prise de position – dont on ne nie pas le caractère de vérité – est assez réductrice ; une approche théorique qui privilégie le monde tiendra la littérature pour son brillant vassal, alors qu’elle peut être digne compagne d’une approche qui n’opère pas une distinction entre expression et phénomène, car le langage fait partie de la pluralité des expressions de l’Être.

Il s’agit ici de mettre en valeur les éléments de deux philosophies qui ont raconté l’Être comme on raconte une histoire de liberté ou d’illusion ; la littérature pratiquée ou commentée par les deux intellectuels qui ont représenté les écoles philosophiques dont il est question s’apparentera nécessairement à cette histoire.

La littérature *met en scène* la valeur philosophique, représente le dogme intellectuel, en lui donnant corps et âme, puissance allusive, en le rendant sensible, non plus abstrait et vague ; la littérature met en œuvre, littéralement, les concepts, les fait travailler, réagir avec le chaos de l’univers.

La littérature est la vérification de la théorie ; parfois, comme dans notre cas, elle en est la sublimation.

### I.I *L’Être en question*

Avant l’acte, la théorie : pour commencer, il faut revenir à la pensée, à l’exposition générale des axes critiques qui ont justifié et conditionné la recherche. Ce qu’on fera dans ce premier chapitre sera justement la définition du périmètre philosophique à l’intérieur duquel les protagonistes actifs de notre travail – Jean-Paul Sartre et Jacques Derrida – se placent, afin de saisir et de comprendre les principes qui ont façonné la doctrine.

En relisant les œuvres principales et en soulignant les points dogmatiques des deux théories – qu’on verra être à la fois radicalement différentes et incroyablement proches –, on indiquera les thèmes qui, parmi les nombreux sujets qui traversent l’œuvre de Sartre et celle de Derrida, sont les plus propices à l’analyse comparative qu’on fera dans les chapitres successifs.

On lira donc les grands textes de Sartre, ceux qui ont contribué à créer et à alimenter le mythe du philosophe de la liberté et de la subjectivité *in fieri* et en situation ; de la *Transcendance de l'Ego* à *l'Être et le Néant*, la première période philosophique sartrienne est caractérisée par l'appel à la constitution perpétuelle d'un sujet qui n'est jamais assuré. De ces textes de théorie ontologique, on passera aux fondements de la critique biographique, qui de la première reprennent les éléments constitutifs pour les transposer sur le plan de l'existence empirique.

Ce qui en résultera, sera la prédominance de *l'être* dans un système qui privilégie l'étude de la présence et des phénomènes tels qu'ils se montrent à l'homme, qui, avec ces objets à lui extérieurs, élabore et construit sa réalité personnelle à l'intérieur d'un plus ample contexte social.

Après, ce sera le tour de Derrida, dont la théorie, longue et tortueuse, se révèle assez réfractaire à la synthèse à cause d'une impasse paradoxale : les synthèses – l'union et l'englobement positifs des idées – sont exclues *a priori* du réseau intellectuel du philosophe parce qu'elles voudraient subvertir la pratique de la déconstruction. Celle-ci est, disons-le par avance, l'opération qui refuse toute réduction de la complexité en faveur de la préservation des oppositions, dans une dialectique qui ne peut pas s'arrêter à une conclusion formelle.

On essaiera toutefois de donner des points de repère et d'évoquer les mots-clés qui résonneront tout au long de l'œuvre derridienne : un plus que tous, *l'entre*, l'ambiguïté, l'oscillation de la réalité vers la fiction et de la virtualité vers la présence.

La juxtaposition des théories philosophiques de Sartre et de Derrida nous frappera pour le sillon profond qui semble exister entre les deux penseurs : d'un côté, l'homme et sa réalité historique en situation, de l'autre l'histoire et le concept même d'« homme » qui s'annulent dans le jeu sans fin de la trace. Pourtant, on remarquera que Sartre et Derrida partagent la même approche de la subjectivité, qui est, d'ailleurs, le thème principal de notre travail : à la fois chez le philosophe de l'existence et chez celui de la déconstruction, le sujet échappe à toute définition, à toute simplification et à toute résolution. Cela est d'une importance capitale, car le manque constitutif qui réside au cœur de l'être humain est le point de départ de la possibilité d'interpréter la vie et les œuvres d'un auteur selon des logiques différentes et plurielles.

Si l'homme était un monolithe, sa critique aurait été monolithique aussi, une exposition marmoréenne et immuable des rapports qui vont de son âme à sa production – artistique ou pas ; Sartre et Derrida nous montrent, au contraire, que saisir l'être de l'homme est un travail sans fin et que le jeu de la critique littéraire n'est pas une annexe charmante de la philosophie, mais un véritable outil qui dévoile les différentes couches de la subjectivité.

### I.I.1 Sartre, *l'être avant tout*

En 1943, *L'Être et le Néant* est publié ; dans la France occupée, plusieurs années avant la réflexion autour des responsabilités des atrocités commises pendant la guerre, Sartre lance un appel à l'humanité, en interrogeant son public sur les conséquences que tout acte peut engendrer.

Ce sont bien les prémisses fondatrices de l'*existentialisme*, phénomène – ou mode – philosophique qui dépasse les limites des livres et des approches académiques pour s'imposer comme véritable style de vie, comme manifestation d'un certain rapport entre l'homme et son expérience dans le monde qui l'entoure. Au-delà de l'aura mythique que les existentialistes ont pu créer autour de leur activité intellectuelle – et de leurs personnalités –, et au-delà de la nature peut-être marginale du rôle que l'existentialisme a aujourd'hui dans le champ de l'histoire des sciences humaines, ce courant demeure une révolution qui a marqué son époque et les suivantes ; *L'Être et le Néant* est l'exposition d'une philosophie du doute qui devient philosophie de *liberté*, et la manifestation du pouvoir incontournable de la volonté humaine. Les déterminismes de classe et les conditionnements – qu'ils soient inconscients ou bien lucides, qu'ils appartiennent au milieu social ou familial – ne sont plus la cage dans laquelle l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle s'enfermait ; ils ne deviennent, avec Sartre et son œuvre, que des points de départ sur lesquels bâtir son propre projet originel.

On esquissera ici une synthèse de la pensée philosophique de Sartre, pour mieux comprendre le parcours intellectuel qui lie tous les « mot d'ordre » de l'existentialisme ; la pensée sartrienne étant un réseau complexe mais très cohérent qui va de l'esthétique à l'éthique, de l'ontologie à la morale, on essaiera de tracer les relations entre les concepts qui en structurent le squelette théorique. Le premier champ d'application de la liberté est, pour Sartre, le champ de la subjectivité ; dans *La Transcendance de l'Ego* (1936), le philosophe déconstruit l'idée du soi en tant que concept « inné », transcendantal, en remettant en question la possibilité, pour l'Ego, d'être un « habitant de la conscience »<sup>17</sup>. Si la majorité des philosophes a interprété l'Ego comme une structure *interne* à la conscience, Sartre le place à l'extérieur, dans le monde ; c'est un Ego « transcendant » – qui dépasse les états contingents en les unifiant à travers le mouvement de la conscience – et non « transcendantal » : concevoir un Ego transcendantal signifierait pouvoir penser à une couche idéale du Soi, dont la conscience, les perceptions et toutes les émotions seraient issues.

Pour Sartre il n'y a que la conscience à être transcendantale, dans sa forme irréfléchie<sup>18</sup> et « constituante » ; ce type de conscience demeure un absolu « parce que la conscience est conscience

---

<sup>17</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Transcendance de l'ego et autres textes phénoménologiques*, Paris, Vrin, 2003 (1936), p. 93.

<sup>18</sup> « La conscience irréfléchie doit être considérée comme autonome. C'est une totalité qui n'a nullement besoin d'être complétée », *ibid.*, p. 106.

d'elle-même »<sup>19</sup> : elle prend conscience de soi en tant qu'elle est conscience d'un objet transcendant – elle-même – ; c'est la conscience irréfléchie, la conscience d'être conscience de quelque chose.

Dans ce cadre, le Soi peut avoir un pouvoir unifiant – et donc supérieur aux états contingents – dans la mesure où il participe d'un dépassement à travers la conscience qui le fonde ; à la question « le Je que nous rencontrons dans notre conscience est-il rendu possible par l'unité synthétique de nos représentations, ou bien est-ce lui qui unifie en fait les représentations entre elles ? »<sup>20</sup>, il faut évidemment répondre que le *Je* est bien la synthèse opérée par une force ultérieure qui demeure le seul transcendantal possible, la conscience. En d'autres mots, c'est la conscience qui, en unifiant les différents aspects de la perception et du savoir, crée une entité qu'on appelle ensuite Soi ; ce dernier demeure donc un produit de l'activité de la conscience, ce qui implique que le Soi peut être vu comme un « perpetual potential for change »<sup>21</sup>, c'est-à-dire comme la possibilité infinie d'évoluer – ou dégénérer – au-delà de toute prétention d'immobilisme du sujet.

Avant d'entamer l'analyse des applications empiriques de cette « mobilité » de la subjectivité contenus dans *L'Être et le Néant*, exposé massif d'ontologie<sup>22</sup>, d'analyse de la nature de l'*être* et de ses limites, essai dans lequel Sartre radicalise et enrichit les théories qui dans *La Transcendance de l'Ego* sont proposées<sup>23</sup>, il faut revenir en arrière, aux origines d'une interprétation du monde qui se veut observation volontaire et libre de la réalité, en s'attardant sur l'idée de l'*intentionnalité* – qui, intuitivement, nous renvoie à un sujet profondément humain et capable de s'autodéterminer. La mise en examen des manifestations visibles des objets, l'étude du sujet en tant qu'élément de critique et d'investigation, la description de l'apparence des événements, tout cela est la base critique de la théorie de « l'homme libre » et peut aisément se résumer sous le concept de *phénoménologie*, branche philosophique dont le fondateur est le penseur allemand Edmund Husserl. Sartre a défini la phénoménologie comme « une étude scientifique et non critique de la conscience »<sup>24</sup>, donc comme une approche rigoureuse du rapport entre la conscience et ses objets. Au-delà de toute question sur l'existence et sur l'authenticité de l'apparition de l'objet, la phénoménologie se concentre sur l'*étude* des faits et des circonstances tels qu'ils se présentent au regard du sujet : ce qui demeure important est donc la *perception* du phénomène et la recherche d'une définition précise de sa présence<sup>25</sup>.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>21</sup> HOWELLS, Christina, *Sartre. The Necessity of Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 4 [Un potentiel perpétuel de changement].

<sup>22</sup> Le sous-titre étant justement *Essai d'ontologie phénoménologique*.

<sup>23</sup> Les théories sur la conscience seront aussi reprises et développées dans *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939), où le rapport entre conscience, émotion et liberté est mis en place. En anticipant un des sujets majeurs de sa pensée, Sartre affirme que certains états – tels que l'amour ou la haine – ne sont pas des émotions, mais des *choix* inconscients.

<sup>24</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Transcendance de l'ego*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>25</sup> L'apparence est donc l'existence : derrière le phénomène il n'y a rien, « il est absolument indicatif de lui-même », SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 12. Désormais EN.

Pour observer et juger les phénomènes – ou leur essence générale, l'élément substantiel et non plus réductible –, le sujet se sert de l'activité *intentionnelle* de la conscience, canal de communication entre la capacité d'apercevoir l'objet et l'objet en soi ; tout ce qui existe – pour l'observateur, et non essentiellement – a une validité grâce à la persistance des mouvements de la conscience vers ses manifestations. La nouveauté de la phénoménologie husserlienne réside dans le caractère intentionnel de la conscience, dans le mécanisme volontaire qui s'instaure entre la possibilité d'apercevoir un phénomène et la présence du phénomène : « Husserl [...] ne désigne plus cette activité de la conscience comme un *res cogitans*, comme une substance, mais plutôt comme une activité complètement dynamique [...]. La correction qu'apporte Husserl [...] s'explique par l'intentionnalité de la conscience »<sup>26</sup>. La conscience husserlienne n'est donc pas une substance, une immanence ; elle n'est pas un espace où les perceptions et les jugements coexistent, où les objets et les idées sur les objets partagent une place vague et indéfinissable ; au contraire, elle est un mouvement perpétuel entre le sujet et ce qui l'entoure. C'est dans *Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité* que Sartre se détache justement de la conception académique d'une conscience « digestive », qui engloberait les choses à travers leur assimilation et en ferait matière de savoir : « qu'est-ce qu'une table, un rocher, une maison ? Un certain assemblage de "contenus de conscience", un ordre de ces contenus. O philosophie alimentaire ! »<sup>27</sup>. La réception passive des *stimuli* – qui, quant au choix sémantique, fait penser à la mauvaise éducation scolastique dépréciée par Montaigne – est loin d'être la tension dialectique, caractérisée par la liberté, qui est la conscience sartrienne. L'importance de l'intentionnalité découle du refus du caractère de passivité dont la conscience a toujours été investie, car le mouvement volontaire de celle-ci est le fondement de toute perception et, par conséquent, de toute possibilité d'expérience et de tout jugement. Si les phénomènes peuvent subsister sans l'action de la conscience, ils *nécessitent* toutefois l'activité intentionnelle de la conscience pour trouver un sens à leur propre existence : « tout phénomène tire sa signification et son apparaître d'une conscience qui est manque et désir d'être »<sup>28</sup> ; sans regard conscient de la part de l'homme, les objets ne veulent rien dire.

Husserl ne se lasse pas d'affirmer qu'on ne peut pas dissoudre les choses dans la conscience [...]. La conscience et le monde sont donnés d'un même coup : extérieur par essence à la conscience, le monde est, par essence, relatif à elle.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> FRETZ, Léo, « Le concept d'individualité », *Obliques*, numéro 18-19, 1979.

<sup>27</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 29.

<sup>28</sup> BERNET, Rudolf, « La Conscience selon Sartre comme pulsion et désir », *Alter*, n.10, 2002, p. 40.

<sup>29</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Une idée fondamentale de la phénoménologie de Husserl : l'intentionnalité », *op. cit.*, p. 30.



La conscience et le monde se répondent mutuellement, tout en restant des éléments distincts : en étant en contact avec un arbre, par exemple, il n'arrive pas à la conscience comme le voudrait la philosophie traditionnelle, de « posséder » l'arbre, de l'incorporer au flux de l'expérience. L'objet subsiste comme élément différent et nécessaire, car la conscience existe à la fois pour être en rapport avec quelque chose qui soit autre que soi et pour rencontrer une situation sur laquelle s'appliquer – sans pourtant cesser d'être une conscience positionnelle – : cette nécessité ontologique « Husserl la nomme intentionnalité »<sup>30</sup>. Cette coprésence inévitable de la conscience et des phénomènes se fonde sur le concept de *désir*, de manque, qui est le mode d'être par excellence des hommes : la recherche de la complétude et de la possibilité de combler le vide de sens qui semble habiter au cœur des choses – vide saisi par l'activité mobile de la conscience – est l'élan qui pousse l'homme à se projeter hors de soi en vue d'une totalisation future, d'un achèvement de son propre être. En naissant d'un absolu inintelligible<sup>31</sup>, qui ne peut pas être objet de connaissance, et en étant pure dynamique, la conscience est un *vide total* qui vise le monde, les phénomènes et les objets qui, par rapport à elle, demeurent des extériorités complètes. La conscience devient *connaissance* du monde dès lors qu'elle se répand dans le Réel pour créer des liens entre le sujet et la réalité, pour révéler les rapports entre l'objet et le regard ; cette activité, répétons-le, est profondément intentionnelle : c'est l'acte de donner une signification, de signifier l'existant.

Mais qu'est-ce que l'existant, et donc l'être, pour Sartre ? Pour un philosophe qui conçoit les problèmes philosophiques « à partir d'une conscience vécue et/ou d'un *cogito* vivant »<sup>32</sup>, à partir d'une situation particulière et non forcément universelle, pour reconduire la réflexion à l'intérieur d'une sphère individuelle et contingente, l'être – dans sa forme *projetée* – ne peut être rien d'autre qu'un thème lié à l'expérience humaine. Cela différencie la phénoménologie sartrienne – ontologique et existentielle – de celle de Husserl, qui relève d'une matrice transcendantale<sup>33</sup>. Dans *L'Être et le*

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>31</sup> Comme on l'a dit, la conscience demeure l'absolu transcendantal, en tant que conscience *irréfléchie* – lorsque la conscience a conscience de soi : « La conscience irréfléchie doit être considérée comme autonome. C'est une totalité qui n'a nullement besoin d'être complétée » SARTRE, Jean-Paul, *La Transcendance de l'ego*, op. cit., p. 106.

<sup>32</sup> MARIETTI-KREMER, Angèle, *Jean-Paul Sartre et le désir d'être*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 16.

<sup>33</sup> On renvoie à l'ouvrage de Vincent de Coorebyter pour une analyse détaillée de la façon dont Sartre s'éloigne de l'idéalisme husserlien qui, à la différence du réalisme, rendrait le monde « dénué de sens » (DE COOREBYTER, Vincent, *Sartre face à la phénoménologie. Autour de « L'intentionnalité » et de « La Transcendance de l'Ego »*, Bruxelles, Ousia, 2000, p. 48-9).

Comme l'a souligné Luca Lera, on peut même parler de néoplatonisme d'Husserl : « In un'ottica di ispirazione platonica, Husserl cercava, al di sotto del loro incessante fluire, quegli stati nei quali la coscienza si manifesta come intenzionale, come coscienza, cioè, dei correlati ideali degli stati di cose esperiti nei vissuti [Dans une vision d'inspiration platonique, Husserl essayait, au-delà de leur constante circulation, les états dans lesquelles la conscience se manifeste en tant qu'intentionnelle, c'est-à-dire comme conscience des corrélatifs idéaux des états de choses dont on fait expérience à travers le vécu] », LERA, Luca, *La Filosofia francese e i greci*, Rome, Carocci, 2017, p. 69. Le fait qu'Husserl ait pensé à une opposition entre une hyper-conscience et l'ensemble des états de la conscience empirique est rappelé par Sartre aussi : « Husserl [...] il est revenu, dans les *Ideen*, à la thèse classique d'un Je transcendantal qui serait comme en arrière de chaque conscience », *La Transcendance de l'ego*, op. cit., p. 96.

*Néant*, la découverte fondamentale de Sartre affirme que l'être du monde est fondamentalement un *non-être* : il se fonde sur l'infinité d'apparitions en *absence* – apparitions qui, comme on l'a dit, ne sont pas aperçues mais qui sont *volontairement* constituées par la conscience – ; l'être de l'objet « se définit comme un manque »<sup>34</sup> : la négativité et la carence de substance semblent faire partie de la définition paradoxale de l'existence et le Néant s'insinue dans les principes de l'étant. Sartre fait d'ailleurs une distinction catégorique entre deux modèles d'Être ; d'un côté on peut penser à l'être « fini », autosuffisant, immanent, l'être des choses qui ne peuvent pas changer : c'est l'*être-en-soi*, une concrétion d'une multiplicité de plénitudes, « opaque à lui-même précisément parce qu'il est rempli de lui-même »<sup>35</sup>, un être qui ne produit rien qui ne soit pas soi-même. Toutefois, même si on peut envisager l'existence d'une plénitude finie de l'Être, on ne peut pas négliger la *hantise* que le Néant exerce sur l'Être dès que celui-ci s'absente : la négativité naît de l'essence, sa seule possibilité d'apparition, et il n'y a pas de Néant sans l'Être ; toute possibilité de remettre en question la réalité – et questionner le réel signifie poser l'option d'une négativité latente, d'une réponse qui ne soit pas positive – est produite par le Néant, qui à son tour est engendré par l'Être. Mais si l'Être demeure pure et pleine positivité, comment peut-il se faire Néant ? Il nous faut une entité grâce à laquelle le Néant vient au monde, et dont une des caractéristiques ontologiques soit de posséder le Néant en soi : l'*homme*, porteur de négativité grâce à la possibilité de poser une question qui remette en cause et qui modifie la réalité, ou, plus simplement, grâce au pouvoir de la conscience de *ne pas être*, de n'exister qu'*avec* le phénomène ; la conscience est pure négation car elle ne subsiste que dans la mesure où elle atteint l'extériorité du monde, et elle se pose comme *pour-soi* – la deuxième « catégorie » de l'Être –, comme structure en quête perpétuelle de la stabilité, comme structure qui se dépasse sans cesse.

« Que doit être l'homme en son être pour que par lui le Néant vient à l'Être ? »<sup>36</sup>, se demande Sartre : comment peut-il, l'Être, qui n'engendre que de l'Être, et dont l'homme fait partie, provoquer la naissance du Néant ? Grâce à la capacité de se mettre en dehors de l'Être, de le mettre entre parenthèse à travers la *liberté*, c'est-à-dire le choix, qui est simplement la possibilité de prévoir l'apparition du Rien – tout choix engendrant l'absence des options qui n'ont pas été choisies –, du vide et de la négativité ; la libre volonté de soumettre l'existant à la négation est un état vécu dans l'angoisse<sup>37</sup> qui ronge le choix. L'homme représente la possibilité du *pour-soi* – le deuxième modèle de l'Être –, c'est-

---

<sup>34</sup> EN, p. 28.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>37</sup> « L'angoisse est le mode d'être de la liberté comme conscience d'être », *ibid.*, p. 64. Au moment où l'Être se questionne – à travers l'interrogation – et découvre le Néant qui l'habite secrètement, la liberté de l'option du vide se révèle, tout en s'accompagnant avec l'angoisse. Si la peur, selon Sartre est l'appréhension du transcendant, des causes externes et du déterminisme, l'angoisse est la terreur consubstantielle au choix humain : « L'angoisse est [...] la saisie réflexive de la liberté par elle-même », *ibid.*, p. 75.

à-dire d'un être qui *n'est pas encore*, qui existe grâce au manque constitutif et qui à travers ce rien se projette constamment hors de soi, afin de trouver la stabilité chimérique de *l'en-soi*. La réalité de l'expérience humaine est donc, selon Sartre, la condamnation à la *non-coïncidence* avec soi-même qui résulte de la fragmentation du Soi et du mouvement perpétuel de la conscience vers la stabilité de *l'en-soi* qui ne peut pas se donner : si la subjectivité pouvait se stabiliser, le risque serait de s'immobiliser pour toujours, en se fixant dans un état de perfection conservatrice. Pour Sartre, le destin de l'homme est au contraire marqué par la nécessité de se *révolter* contre l'immobilisme de la conscience. « Je suis celui que je serai sur le mode de ne l'être pas »<sup>38</sup> : le Néant est aussi le fondement des états temporels, du passage du passé à l'avenir, de la néantisation du présent ; le vide demeure caractéristique fondamentale de la circulation du temps car il est à la base de la possibilité d'envisager la progression temporelle. La responsabilité du choix – outil qui fait avancer l'homme dans son parcours diachronique – mène à la permanence de l'angoisse qui accompagne l'affirmation : « je ne suis pas celui que je serai »<sup>39</sup>. L'homme, qui est piégé dans la projection de sa conscience vers l'avenir, se retrouve donc incapable de saisir une identité statique et fixe et de penser à sa propre subjectivité comme quelque chose qui résiste au temps. La coexistence de la liberté garantie par le *pour-soi* et de la stabilité de *l'en-soi* est impossible : la conscience est destinée à vivre son objectif chimérique dans l'angoisse ; souvent, pour masquer la sensation inquiète dans laquelle la conscience subsiste, l'homme fait preuve de *mauvaise foi*, c'est-à-dire d'un mensonge inconscient pour cacher à soi-même la vérité de sa propre condition. La mauvaise foi sartrienne est l'adhérence de la conscience à la contingence et au rôle singulier – ce que le garçon du café fait quand il oublie de « jouer » le rôle de serveur sans « être » serveur –, ou encore en refusant de se reconnaître – par exemple, dans le cas d'un homosexuel qui refuse son homosexualité –, en niant la responsabilité que la liberté comporte. Pourtant, au-delà de l'angoisse ou de la mauvaise, la responsabilité est la seule façon de réagir à la peur des états transcendants et de l'immanence épouvantable qui relèguerait l'homme à l'immobilité de *l'en-soi* : *sa* possibilité et *son* projet sont *sa* situation dans le monde. La conscience humaine, qui se trouve face à l'être qu'elle nie, n'est pas *être-en-soi*, un être qui n'accepte aucun néant, vu qu'elle indique une dualité, une relation entre le sujet et l'être<sup>40</sup> ; la non-coïncidence de l'être avec soi-même, l'existence à distance de soi sur le mode du Néant, c'est *l'être-pour-soi*. Quand Sartre affirme que « l'existence précède l'essence »<sup>41</sup> – phrase devenue le symbole de la pensée existentialiste –, il résume simplement le mouvement de l'être humain qui fonde sa vérité sur les actions, sur le choix, sur le Néant que tout acte implique ; aucune essence se garantit sa présence au monde : la seule

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>40</sup> « La présence est une dégradation immédiate de la coïncidence, car elle suppose la séparation », *ibid.*, p. 115.

<sup>41</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1945, p. 17.

manière d'être-homme est le *pour-soi*, l'existence, le façonnement angoissant mais constant de la réalité. Ainsi, la réalité humaine provoque un acte ontologique tel que la chute de l'*être-en-soi* vers le *pour-soi* et vers la réflexion de l'être autour de soi-même : « le *pour-soi*, c'est l'*en-soi* se perdant comme en-soi pour se fonder comme conscience »<sup>42</sup>.

Le manque de l'Être, éternelle absence de coïncidence avec soi-même, latence de l'*en-soi* dans tout vide, est conçu par la conscience humaine à travers le désir dont on disait plus haut ; ce défaut « génétique » de l'existant devient la force qui pousse l'homme à se questionner, à se mettre en situation, tout en tentant de surmonter l'insuffisance constitutive de son expérience. « La réalité humaine est dépassement perpétuel vers une coïncidence avec soi qui n'est jamais donnée »<sup>43</sup> : le *dépassement* de son propre défaut, tension vers l'*en-soi*, vers l'univocité positive de l'Être, est impossible, car le manque, ce qui définit le *pour-soi* – donc ce qui définit l'homme et sa conscience en mouvement – est l'élément fondamental d'un Être qui, comme on l'a vu, est marqué inévitablement par la hantise du Néant. Le *pour-soi* vit sa seule possibilité de dépassement à travers la décadence temporelle<sup>44</sup>, tout en se transformant en passé – en fatalité, en destin – alors que le présent – le véritable état de la présence – demeure possibilité angoissante de transformation et, finalement, il se révèle être le Néant, car le présent *n'est pas*. C'est le futur qui est le véritable espoir : « le futur est le point idéal où la compression du passé (facticité<sup>45</sup>), du présent (*pour-soi*) et du possible (avenir) ferait surgir le Soi, comme existence *en-soi* du *pour-soi* »<sup>46</sup> ; le futur constitue le sens du *pour-soi* présent comme possibilité de compréhension totale de soi – à travers l'évolution en *en-soi* – mais dépourvu de toute prédétermination, car le *pour-soi* est, par nature, possibilité. Le mouvement temporel se produit donc à travers les différentes étapes de l'être ; le passage présent-avenir (le noyau même du *pour-soi*) reflète l'idée husserlienne d'un certain *retard* de la conscience sur soi-même qui serait l'essence même du temps orienté vers l'avenir : « le temps, c'est précisément cette non-coïncidence ou ce non-recouvrement total du constituant [la conscience] et du constitué [les phénomènes], du sujet et de l'objet, du moi et du monde, du voyant et du visible »<sup>47</sup>. La dynamique du temps dévoile ainsi la vérité inquiétante qui sous-tend tout passage de conscience :

---

<sup>42</sup> EN, p. 120.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>44</sup> « Le passé c'est l'en-soi que je suis en tant que dépassé », *ibid.*, p. 157.

<sup>45</sup> La facticité sartrienne naît de l'acte ontologique qui mène à l'apparition du Néant au cœur de l'Être ; cela équivaut à se demander : « pourquoi est-il TEL et non autrement, pourquoi cet en-soi ? ». La différence entre facticité et contingence (état qui questionne non pas la nature de l'en-soi mais sa possibilité de surgissement : « pourquoi EST-IL au lieu de ne pas être ? » a été analysée par Laurent Husson dans « De la Contingence à la situation : dimension et configurations de la facticité dans *L'Être et le Néant* », dans MOUILLIE, Jean-Marc, *Sartre et la phénoménologie*, Fontenay-Saint-Cloud, ENS éditions, 2000).

<sup>46</sup> EN, p. 166.

<sup>47</sup> DASTUR, Françoise, *Husserl, Des mathématiques à l'histoire*, Paris, Puf, 1995, p. 71.

Être libre c'est être condamné à être libre.<sup>48</sup>

Cette condamnation, qui est devenue proverbiale, renferme en soi la relation indissoluble entre la liberté – l'autodétermination – et l'angoisse qui découle de la possibilité du choix ; liberté et angoisse : les caractéristiques du *pour-soi* se nouent dans un étroit rapport de concaténation. Ces prémisses ontologiques nous permettent d'entrevoir la complexité de la constitution de l'Être sartrien : une entité qui n'est pas stable – au moins pas dans sa forme de *pour-soi*, qui est la forme qui nous intéresse en tant que base de la libre volonté humaine – et qui est vouée à la projection temporelle, à l'avenir.

Or, en tant que mouvement *vers* quelque chose, vers l'extériorité, le *pour-soi* est destiné nécessairement à se heurter à la réalité d'autrui et à prendre conscience de soi en tant que « être-avec-autrui »<sup>49</sup>, condition qui fait penser à une réélaboration de l'« être-dans-le-monde » heideggérien. C'est grâce au rapport aux autres, aux autres *pour-soi* – qui pourtant demeurent inconnaisables dans leur essence – que je prends conscience de mon Je : le regard d'autrui fixe – bien que temporairement – mon identité : « autrui me *regarde*, et, comme tel, il détient le secret de mon être, il sait ce que je suis »<sup>50</sup>. Si, d'un côté, cela permet de se saisir, de donner une stabilité momentanée à l'Ego, de l'autre côté cette persistance de l'identité risque de se pétrifier en *en-soi*, en donnant au sujet la perception de sa propre facticité et de son propre corps en tant que *chose* incompréhensible et gratuite au milieu de la réalité ; en d'autres mots, le rapport à l'altérité mène à la *nausée* provoquée par le sentiment d'inutilité opaque et indépassable. La relation à l'autre demeure donc un danger pour sa propre liberté, qui s'immobilise dans la radicalisation de l'Ego et dans le statisme de l'*en-soi* ; toutefois, se voir à travers les yeux d'autrui est nécessaire pour prendre conscience de sa propre facticité et façonner son propre destin en fonction de ce qu'on *est*.

On vient donc d'affirmer que l'élan vers le dépassement – provoqué par la prise de conscience de sa propre contingence à travers le rapport à l'altérité – est un élément constitutif de la conception du destin de l'homme, et ce dépassement concerne essentiellement les conditions de départ, l'actualité incertaine de l'état présent ; celui-ci, selon Sartre, ne peut pas être un simple résultat des conditions historiques et matérielles, car le sens du *pour-soi* et de son arbitre n'aurait pas de place dans un univers marqué par la détermination de la structure<sup>51</sup>. En tant que compagnon critique du marxisme, Sartre

---

<sup>48</sup> EN, p. 168.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.430.

<sup>51</sup> «It is the nature and flexibility of that conditioning that continues to divide Sartre from the Marxists », FLYNN, Thomas R., *Sartre : A philosophical biography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, p. 330.

n'avalise pas une idée de l'Histoire – avec ses corrélatifs économiques et sociaux – comme unique et seule détermination de l'homme ; au contraire, c'est l'être humain qui « change la société, comme une bombe, sans cesser d'obéir au principe d'inertie, peut détruire un immeuble »<sup>52</sup>. L'homme est le produit des circonstances historiques, mais il en est aussi le producteur<sup>53</sup> : la *praxis* humaine outrepassa les conditions précédentes tout en les conservant comme ses présupposés.

« Notre tâche historique, au sein de ce monde polyvalent, c'est de rapprocher le moment où l'Histoire n'aura qu'un seul sens et où elle tendra à se dissoudre dans les hommes concrets qui la feront en commun »<sup>54</sup> ; au-delà des dépassements personnels et des millions de *pour-soi* qui bougent vers des objectifs toujours nouveaux, l'Histoire se fera sur la base d'un seul mouvement, d'une unique conscience qui se cherche et se retrouve – une fois éliminée l'aliénation des êtres dans un monde qui ne les reflète pas – dans l'extériorité de la réalité. Le mouvement<sup>55</sup> du *pour-soi* est un *acte*, c'est-à-dire une « projection du pour-soi vers ce qui n'est pas »<sup>56</sup>, vers l'avenir : c'est donc une *projection*, un dépassement de l'état actuel vers le futur, à travers la néantisation du présent ; ce mouvement, on le sait, est un libre véhicule de responsabilité et une contrainte à se choisir perpétuellement.

« Tout choix fondamental définit la direction de la poursuite – poursuivie en même temps qu'il se temporalise »<sup>57</sup> : le « choix fondamental » – ou *projet* – que l'homme vise concerne les rapports entre la conscience individuelle et la totalité du monde – l'extériorité – et a comme but un certain être que le *pour-soi* désire devenir ; en d'autres termes, le choix serait une option posée par le sujet sur un type de destin qu'il veut façonner à sa manière, et qui va conditionner tous les actes et les prises de positions qui vont suivre. Si « l'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait »<sup>58</sup>, c'est parce que la vérité de l'être humain réside dans la *praxis* et dans le dépassement d'une réalité préexistante : le surpassement, bien que libre, doit forcément tenir en compte les structures déjà présentes pour pouvoir définir le champ des possibilités à l'intérieur duquel s'exprimer. Ce périmètre est défini par la *classe* du sujet, car elle est une des composantes objectives et préexistantes : les classes, « elles existent déjà, elles ne sont autres que la pratique cristallisée des générations précédentes : l'individu trouve en naissant son existence pré-esquissée », <sup>59</sup> ; un être historique est le résultat des actions des classes différentes, et « chaque groupe réalise par sa conduite un certain dévoilement de l'autre ; chacun d'eux est sujet en tant qu'il mène son action, et objet en tant qu'il subit l'action de l'autre »<sup>60</sup>.

---

<sup>52</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1986 (1957), p. 80.

<sup>53</sup> « Les hommes font leur histoire sur la base de conditions réelles antérieures [...] mais ce sont eux qui la font et non les conditions antérieures », *ibid.*, p. 82.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>55</sup> Cela ne peut pas être autrement : un état de chose (*l'en-soi*) ne peut pas produire de mouvement.

<sup>56</sup> EN, p. 490.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 523.

<sup>58</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, *op. cit.*, p. 21.

<sup>59</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 289.

<sup>60</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Questions de méthode*, *op. cit.*, p. 117.

Le thème de l'*autre*, qu'on a vu être fondamental chez Sartre, revient ici pour affirmer que l'*Autrui* demeure médiateur indispensable entre moi et moi-même, et donc dans la composition d'un *pour-soi* qui se veut coprésence oppositive de l'être devant soi : « je reconnais que je suis comme autrui me voit »<sup>61</sup>. On *subit* les actions de l'autre car elles nous imposent notre vérité, en nous révélant notre statut d'objet par rapport à autrui ; ma liberté est conditionnée et partiellement niée, au point que Sartre a défini le respect de la liberté mutuelle un « vain mot »<sup>62</sup> – ma liberté étant une limite à la liberté d'autrui comme celle d'autrui peut l'être pour moi. Le projet sartrien, la *praxis* du choix originel, consiste dans l'intériorisation de l'extériorité conditionnée par l'altérité « limitative » de la classe – c'est-à-dire la conscience de son propre « cadre existentiel » – à travers la subjectivation de la réalité, pour la proposer ensuite à l'extérieur dès qu'elle est subjectivée.

Comme l'a montré Noémie Mayer, la liberté sartrienne a donc un caractère de contradiction : d'une part, la liberté ontologique, totale et absolue de la conscience ; de l'autre, une liberté piégée, qui se limite elle-même à travers une « auto-restriction par laquelle [la liberté] assume sa situation, la dépasse ou se laisse dépasser par elle via un projet originel »<sup>63</sup>. Plus simplement : l'homme, en se limitant nécessairement, garde ses déterminations – il intériorise l'extériorité – et, grâce à la liberté qui découle du statut même du *pour-soi*, les renvoie au monde façonnées selon son projet originel. Le subjectif est donc un mécanisme de passage entre extériorité, intériorité et nouvelle manifestation à l'extérieur : la saisie du déjà-donné, la métabolisation de celui-ci et la projection de cette concrétion d'externe-interne vers le monde. Le vécu est l'objectivation de l'objectif – deuxième degré d'extériorisation – à travers la subjectivation des structures externes ; dans notre étude, on verra comment la théorie sartrienne s'applique aux vécus des artistes : le procédé d'intériorisation, qui change en fonction du statut existentiel du sujet, est mis en valeur – parfois de façon assez critique – car il demeure le départ de toute projection.

Ce qui est tout à fait original chez Sartre, c'est que les structures à intérioriser et extérioriser ne calquent pas seulement les conditions matérielles dans lesquelles l'homme est plongé, mais aussi les dynamiques de l'enfance, les traces de « l'appréhension obscure de notre classe, de notre conditionnement social à travers le groupe familial »<sup>64</sup>. On pourrait donc dire qu'il y a cinq niveaux de signification dans l'analyse sartriennes des conditionnements : un niveau général et universel, celui du système économique qui régit l'articulation des classes et des individus – dans le cas des

---

<sup>61</sup> EN, p. 266.

<sup>62</sup> EN, p. 480.

<sup>63</sup> MAYER, Noémie, « Baudelaire et Mallarmé de Jean-Paul Sartre ou la captivité affective », *Sartre Studies International*, volume 19, issue 2, 2013, p. 79-80). Ce qui demeure extrêmement intéressant dans cet article est l'analyse du côté émotionnel – analyse menée grâce à l'appui fréquent sur *l'Esquisse d'une théorie des émotions* – du choix originel : Mayer étudie la projection émotive de Baudelaire et de Mallarmé en tant qu'élément captif du projet, c'est-à-dire dans son caractère de conséquence du cadre biographique-social.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 94.

biographies sartriennes, ce niveau universel est celui du capitalisme –, un niveau de classe, conditionné à son tour par le niveau général, qui est typiquement celui de la petite et moyenne bourgeoisie – dont sont issus Baudelaire, Mallarmé et Flaubert et qui, même si ne l'enfantera pas, jouera un rôle fondamental dans la structuration du projet de Jean Genet –, un niveau de groupe de socialisation (l'église, le milieu du travail, l'école...), un niveau familial, celui du cadre intime de la famille qui reflète les deux niveaux précédents, et finalement le niveau singulier de l'individu, résultat de tous les conditionnements supérieurs<sup>65</sup>. Le dépassement se compose donc de réflexes et contradictions ; l'enfant, devant l'hétérodoxie des stimuli reçus<sup>66</sup>, est forcé à franchir sa condition primitive ; si dépasser signifie, finalement, *conserver* – avec la maturation intérieure –, au moment où il agit, l'homme suit les déviations inscrites en lui dès l'enfance, digérées et modulées à nouveau<sup>67</sup>. L'individu procède au-delà des conditionnements de sa propre enfance à travers des *mécanismes-projets* faits par la *praxis* qui se donneront pour des moments indépendants, pour des actes singuliers et circonstanciés. Ce sont des instants biographiques qui préservent la subsistance de ces conditionnements sous la forme de dépassement, exactement comme une action demeure le maintien des conditions de départ sous forme de projection dans le champ des possibilités que les susdites conditions permettent<sup>68</sup>. Ainsi, tout acte et tout rôle sont des tensions vers le futur ; l'individu et l'action ne sont pas seulement des produits de la classe, mais la subjectivité garde une fonction fondamentale – grâce à la singularité de l'expérience – dans la définition de l'événement : « l'événement, dans sa pleine réalité concrète, est l'unité organisée d'une pluralité d'oppositions qui se dépassent réciproquement ».<sup>69</sup>

Le but de l'existentialisme est la définition de l'homme au sein de sa classe et en tant que réponse aux déterminations individuelles : il est donc nécessaire de théoriser une méthodologie qui puisse

---

<sup>65</sup> En soulignant la dynamique fluide entre les différents niveaux de lecture, Goldthorpe a écrit que « there is a constant "va et vient", as Sartre calls it, a movement to-and-fro, between interpretations of the period's "universal" social structure, the immediate social context of the individual, and the "singularity" of his subjectively lived experience » (GOLDTHORPE, Rhiannon, « Understanding the committed writer », *The Cambridge companion to Sartre*, dir. de HOWELLS, Christina, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 145).

<sup>66</sup> On peut penser au jeune Gustave Flaubert, enfant qui reçoit une éducation athée par son père, tout en gardant un esprit profondément religieux – héritage d'un christianisme encore fortement présent dans les institutions. Le mélange de laïcité imposée et religion sera une des contradictions qui structurera le *projet* fondamental de Flaubert, analysé dans *L'Idiot de la famille*.

<sup>67</sup> « La naissance et l'enfance délimitent un certain nombre de possibles [...]. La naissance et l'enfance sont, en quelque sorte, à l'origine des failles, des trous, du manque. Or, c'est finalement à partir de ce déterminisme de départ que des valeurs – du sens- vont pouvoir exister : une interrogation sur " l'être dans mon être" va surgir », LEMIÈRE, Vincent, *La Conception sartrienne de l'enfant ou L'idiot de la famille*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 37.

<sup>68</sup> L'homme est donc le réceptacle de toutes les déterminations, et il est l'expression concrète et constante de leur dépassement : « Incarnation is an especially apt notion for integrating idiosyncrasies and biographical considerations into the historical account as befits an existentialist theory. In fact, the existentialist approach to history, being a combination of historical materialism and existential psychoanalysis, demands that we "concretize" (incarnate) the formal abstractions into the convergence of a lived life », FLYNN, Thomas R., *Sartre: A philosophical biography*, op. cit., p. 351.

<sup>69</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Questions de méthode*, op. cit., p. 117.



intégrer le subjectif et l'objectif. C'est la méthode « progressive-régressive »<sup>70</sup>, théorie d'analyse biographique qui se fonde sur une combinaison de psychanalyse et d'étude des structures socio-économiques. Même si l'influence que l'approche psychanalytique a sur sa méthode est manifeste, Sartre tient à définir les différences entre psychanalyse clinique et existentielle :

Elles diffèrent [...] dans la mesure où la psychanalyse empirique a décidé de son irréductible au lieu de le laisser s'annoncer lui-même dans une intuition évidente [...]. Et, précisément parce que le but de l'enquête doit être de découvrir un *choix*, non un *état*, cette enquête devra se rappeler en toute occasion que son objet n'est pas une donnée enfouie dans les ténèbres de l'inconscient, mais une détermination libre et consciente [...]. Les conduites étudiées par [la psychanalyse existentielle] ne seront pas seulement les rêves, les actes manqués, les obsessions et les névroses mais aussi et surtout les pensées de la veille, les actes réussis et adaptés, le style etc.<sup>71</sup>

Ce que la psychanalyse freudienne propose – l'étude des états inconscients qui agissent sur le développement de l'individu – est partiellement rejeté, car il n'admet pas, en soumettant l'homme au déterminisme des « ténèbres » inconscientes, l'élément de la liberté ; à ce propos, Simone de Beauvoir a noté que « par le rôle qu'il accordait à l'inconscient, par la rigidité de ses explications mécanistes, le freudisme [...] écrasait la liberté humaine »<sup>72</sup>.

D'une étude sur la complexité de l'être humain, on retrouve les premières mentions dans les *Carnets de la drôle de guerre* ; lors de sa mobilisation en Alsace en 1939-1940, Sartre note les épisodes de la vie militaire et les réflexions qui les suivent : c'est dans le cadre de ce flux de conscience – la résistance de l'intellect en temps de guerre – que le philosophe raisonne sur la structure des causes des événements, sur leur hiérarchie, et sur l'origine cohérente, si difficile à détecter par les historiens, de tout mouvement historique. Les objets de ces premières analyses sont la vie et les conduites de Guillaume II, dernier empereur allemand et roi de Prusse. Le 7 mars 1940, Sartre confie à son quatorzième carnet qu'il lit « avec beaucoup d'intérêt »<sup>73</sup> la biographie du souverain, le *Guillaume II* d'Emil Ludwig : « j'essaie à travers lui de reprendre et de retourner un problème qui me tracasse depuis quelque temps – exactement depuis Septembre 38 »<sup>74</sup>. Ce qui le *tracasse* – et qui le tracassera toute sa vie – est la prise de conscience que « dans l'explication comme dans la compréhension de l'évènement historique on peut trouver diverses couches de signification »<sup>75</sup>, toutes parallèles, toutes

---

<sup>70</sup> Méthode qui a été exposée dans son articulation complexe dans le texte précité, *Questions de méthode*, désormais l'introduction à *Critique de la raison dialectique*.

<sup>71</sup> EN, p. 659-663.

<sup>72</sup> DE BEAUVOIR, Simone, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1989 (1960), p. 31.

<sup>73</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Les Carnets de la drôle de guerre. Novembre 1939-Mars 1940*, éd. d'ELKAÏM-SARTRE, Arlette, Paris, Gallimard, 1983, p. 357.

<sup>74</sup> *Ibid.* La raison de l'enquête sur Guillaume a son origine dans l'application toujours pratique de la méthode à la contemporanéité : « Je me souviens de la difficulté que nous rencontrions, le Castor et moi, lorsque nous voulions saisir les causes de la guerre menaçante », *ibid.*, p. 359.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 357.

valides, impossibles à définir dans leur singularité sans négliger les autres. La première guerre mondiale peut s'expliquer par la rivalité entre l'impérialisme allemand et anglais, et on aura une explication de nature marxiste-économique ; on peut d'ailleurs trouver des raisons diplomatiques, des raisons historiques, des raisons humaines (et ce sera le cas de Guillaume). Les significations demeurent pourtant différentes et séparées : comme le remarque Sartre avec une certaine ironie, l'erreur des historiens est de mettre un « et » entre les causes multiples, pensant pouvoir créer une totalité à partir d'une simple somme.

La suite de la réflexion continue avec l'exemple de l'origine du *Contrat social* de Jean-Jacques Rousseau : les raisons qui ont mené le philosophe à la composition de l'essai sont à la fois sa personnalité, son origine genevoise, les idées en Suisse à cette époque-là...

Ainsi suivrons-nous un trait de caractère de Rousseau jusqu'à sa projection dans le *Contrat social*. Nous pourrions ainsi expliquer le livre par les ouvrages antérieurs de Rousseau et par lui-même, c'est-à-dire amener l'ouvrage à partir des idées antérieures de Rousseau ou expliquer tel chapitre de l'ouvrage par la cohésion interne du livre et la nécessité de la logique.<sup>76</sup>

Le sens total de l'œuvre est ainsi enrichi par une pluralité de significations ; celles-ci proviennent à leur tour d'une lecture multiple de l'origine du *Contrat* : ce qui en résulte est l'impossibilité d'une saisie globale et simultanée des causes, car si l'on éclaircit, par exemple, le contexte de Genève, alors la personnalité de l'auteur s'efface, *etc.* Comment articuler, donc, les causes, si l'événement même est ambigu ? Celui-ci ne peut pas être un *en-soi*, car il éclot dans le monde avec toute la force de la progression du *pour-soi*, mais il l'est désormais devenu : « vécu dans l'unité néantisante du pour-soi, ressaisi dans la glu inhumaine de l'en-soi, repris et dépassé [...] par une autre conscience, l'événement est proprement indescriptible »<sup>77</sup>. *Proprement indescriptible* dans son unité, et l'historien aussi doit suivre plusieurs approches pour saisir la globalité du fait : celle qui relève du mouvement du *pour-soi* – comment l'événement s'est formé –, celle qui se fonde sur la fixité de *l'en-soi* – le fait accompli, absolu, déterminé –, et celle qui entre en relation avec le *pour-autrui* – comment le fait a été saisi par le monde, c'est-à-dire par les autres consciences. Le but de Sartre, à la différence de l'historien qui écrit « et » et pense avoir rassemblé les significations plurielles, est de faire se fondre tous les plans dans la vision unique du *projet* humain.

Quand Sartre fera le point sur ce que l'analyse existentialiste d'un homme peut dire d'une vie, il soulignera la *coexistence* des différents *traits* et *conduites*, la coprésence de plusieurs aspects du projet, du choix originel ; cette multiplicité immédiate ne se donne jamais si on choisit un seul point

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 364.

de vue, et, surtout, elle se brise en même temps qu'elle essaie d'apparaître, étant réduite à une approche unique :

En l'absence de cette compréhension immédiate, nous pouvons [...] marquer l'étroite interdépendance de toutes les conduites et de toutes les affections baudelairiennes, insister sur la façon dont chaque trait, par une dialectique singulière, « passe » dans les autres ou les laisse apercevoir ou les appelle pour se compléter.<sup>78</sup>

Francis Walsh a souligné la nécessité de tracer une « unité synthétique » des aspects de la conscience – et des plusieurs consciences – dans le travail d'analyse de l'histoire : « le sens de l'évènement se perd [...] dans une pluralité de significations hétérogènes »<sup>79</sup>, et c'est ce que Sartre essaiera de décrire, littérairement, dans *Le Sursis*.

Pour revenir à Guillaume, si le cadre est le projet global et cohérent de la personne-roi, si l'objectif est de trouver les différentes couches signifiantes de la réalité humaine « Guillaume » et de voir s'il est possible de les intégrer pour montrer le souverain en tant qu'une cause de la guerre, il ne faut pas considérer sa politique vis-à-vis de l'Angleterre et l'atrophie de son bras comme deux faits séparés, mais comme des causes qui s'entrelacent dans le chemin libre de la conscience de l'empereur. Petit-fils de Guillaume I – son père est moribond quand il arrive au trône – et, par sa mère anglaise, de la reine Victoria, Guillaume II est, dès l'enfance, l'héritier désigné du trône de l'Empire allemand. Pour Sartre il est important de souligner que la faiblesse et l'hésitation de Guillaume, dues à la fragilité physique, ne sont pas les faiblesses d'un homme commun, mais plutôt celles d'un individu qui est né Dauphin : « toute faiblesse et toute hésitation paraît sur le fond primitif du rapport essentiel et "a priori" de l'homme à la couronne »<sup>80</sup>. La vérité de son essence est l'« être-pour-régner »<sup>81</sup>, régner est sa seule possibilité individuelle et, par conséquence, la royauté est le projet originel de Guillaume ; Juliette Simont a bien souligné que, pour le Sartre soldat qui écrit les Carnets, dans une situation de totale soumission au devoir de l'Histoire, « il n'y a pas de hors-guerre, qu'être homme et être-en-guerre [...], c'est un. [...] Guillaume est-pour-régner, sans échappatoire »<sup>82</sup>

Comment la projection de l'avenir du roi peut-elle être libre si son destin est assuré dès la naissance ? N'avons-nous pas dit que le projet est une transposition *libre* de l'être dans le futur ?

---

<sup>78</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1975 (1947), p. 172.

<sup>79</sup> WALSH, Francis, *En Lisant, en s'écrivant. La drôle de guerre de Jean-Paul Sartre*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 190.

<sup>80</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Les Carnets de la drôle de guerre*, *op. cit.*, p. 369.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> SIMONT, Juliette, « Sartre lecteur en guerre. À propos de *Guillaume II*, par Emil Ludwig », (*Lectures de Sartre*, dir. de CABESTAN, Philippe, et ZARADER, Jean-Pierre, Paris, Ellipses, 2002, p. 257.

Si : Guillaume, qui se croit roi de droit divin, décide *librement* de ne pas assumer sa facticité – il l’assumerait s’il vivait sa condition d’être-pour-régner sans savoir justifier son existence – tout en la masquant : il existe car il doit régner et il doit régner car Dieu le veut. De cette décision, Guillaume est bien *responsable*. Dans ce contexte de divinité et de destin, le bras atrophié joue un rôle spécifique : jamais accepté par un être-pour-régner au caractère militaire, le membre malade représente la caducité et la facticité du roi. Guillaume refuse violemment d’assumer sa condition, en la cachant et en s’attendant à ce que personne ne remarque rien : son infirmité devient ainsi une « situation signifiante »<sup>83</sup>, un fait rempli de sens qui dirige la projection de l’empereur. Et vu que, dans les familles royales, les rapports entre États sont des rapports de famille (et vice-versa), vu que, pour Guillaume, l’Angleterre représente sa mère qui le méprise à cause de son infirmité, Sartre explique la haine du Royaume Uni de la part du souverain allemand par le complexe système des rancœurs familiales. « On voit comment le trône et l’infirmité sont indissolublement liés dans l’unité d’un même projet de soi »<sup>84</sup> ; la libre totalité humaine de Guillaume s’historialise, se met en situation, et dans l’historialisation toutes les couches de significations sont finalement liées : « le règne dévoile l’infirmité qui dénonce à son tour la famille »<sup>85</sup>. Voilà la réponse sartrienne à la séparation des significations : pour chaque représentation objective de la société, on aura en même temps une étude autour du sujet dans la complexité de sa psychè, car les deux champs se répondent activement à travers l’ensemble des dynamiques biographiques de l’esprit.

On relèvera plus tard la façon dont la vie prophétise la société, en fait l’expérience et la termine bien avant la communauté entière. Cela, on l’a vu, ne peut pas se faire si on assume l’approche marxiste – donc la vision du déterminisme historique, le conditionnement total que Sartre condamne dans cet hymne à la liberté humaine qui est *L’Être et le Néant* – comme seule méthode d’étude. Mais, même si

Sartre makes clear that his main reason for judging orthodox Marxism negatively is its inability to produce satisfactory biography, that is, biography which does not lapse into abstraction and which fully recognizes the historical individual as a free and unique subject, not just the object of history that he also necessarily is <sup>86</sup>,

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 377.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 386.

<sup>86</sup> COLLINS, Douglas, *Sartre as a biographer*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 5 [Sartre indique clairement que la principale raison pour laquelle il juge négativement le marxisme orthodoxe est son incapacité à produire une biographie satisfaisante, c’est-à-dire une biographie qui ne tombe pas dans l’abstraction et qui reconnaît pleinement l’individu historique comme un sujet libre et unique, et pas seulement comme l’objet de l’histoire qu’il est nécessairement].

l'individu doit être dans tous les cas analysés à travers les catégories collectives, afin de remarquer les différences qui le rendent original et unique par rapport au reste des contemporains : ce sont ces différences qui définissent sa singularité, et la raison de l'intérêt du biographe.

La méthode euristique doit envisager le différentiel [...] dans la perspective de la biographie.<sup>87</sup>

Dans le cas d'un auteur, l'œuvre participera activement de l'étude biographique et elle ne restera pas muette : l'objectivation du vécu sous forme de production artistique est plus complète que la vie en soi, et en révèle les démarches secrètes et potentiellement inconnues à l'écrivain même. Interrogée, l'œuvre répondra, à la fois avec les déterminations biographiques et celles qui relèvent des conjonctures historiques, de sorte que de l'œuvre on puisse passer à la vie et de la vie à la société ; de la vie singulière on passe donc à la biographie collective, dont l'individuelle est détermination particulière. Pour utiliser l'exemple d'un cas littéraire qui a obsédé Sartre dès l'enfance, dans *Madame Bovary* il y a toute la vie de Flaubert, et dans la vie de Flaubert il y a le Second Empire : les rêves d'évasion d'Emma sont les fantaisies infernales de Gustave, mais aussi les illusions de Napoléon III<sup>88</sup>. C'est un cercle bouclé qui ne s'épuise jamais.

Si la partie *régressive* de la méthode enquête sur les conditionnements de l'enfance et de la classe, la partie *progressive* consiste dans la recherche du projet qui lie les situations données pour préexistantes et qui se lance dans son dépassement. Il faudra donc reconstruire le *ratio* qui sous-tend tout mouvement biographique et qui pousse l'homme – l'auteur – à surmonter la situation contingente à travers une *totalisation* des parties, c'est-à-dire à travers une unification des significations parsemées dans la vie sous les auspices de la conservation dans le dépassement<sup>89</sup>. C'est bien la littérature – thème qu'on abordera plus tard – au sens sartrien : un *projet*, le surpassement des déterminations grâce à une objectivation réélaborée dans le style.

En résumé, grâce à la méthode proposée dans *Questions de méthode*, la cristallisation sclérosante de la dynamique sujet-structure, envisagée par le marxisme idéaliste et par une critique lukacsienne qui réduit l'individualité à la représentation de classe, est dépassée<sup>90</sup>. On dirait avec Sartre que ce type de

---

<sup>87</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Questions de méthode*, op. cit., p. 127.

<sup>88</sup> Il n'est pas facile de retracer le parcours des influences mutuelles, car dans l'œuvre « nous n'avons que les traces du mouvement dialectique, non le mouvement lui-même », *ibid.*, p. 133.

<sup>89</sup> On peut penser que la totalisation, réalisée à travers le projet, soit l'*en-soi* que l'homme, Être sous la forme de *pour-soi*, essaie de créer pour aboutir à la stase pleine et autosuffisante.

<sup>90</sup> L'ontologie de Lukács interprète l'être social selon un processus de « ramification croissante d'une complexité native, dont le travail est la matrice, tout à la fois noyau de l'anthropogénie et cellule originaire de la vie sociale » (CHARBONNIER, Vincent, « Sartre et Lukács : des marxismes contradictoires ? » *Sartre et le Marxisme*, dir. de BAROT, Emmanuel, Paris, La dispute, 2011, p. 177-8) et interprète la subjectivité comme une caractéristique irréductible de l'être, détachée des conditions historiques. Sartre, au contraire, refuse « la dialectique dans la nature en tant qu'elle s'ordonne en théologie matérialiste-dialectique » (*ibid.*, p. 177) et, pour ce qui concerne le sujet, voit la singularité comme un élément rigidement conditionné par l'Histoire.

marxisme voit en Valéry un intellectuel petit-bourgeois, mais, après tout, les intellectuels petits-bourgeois ne sont pas tous des Valéry, et la raison de l'unicité de Valéry réside dans son vécu personnel et insubstituable. *Questions de méthode* ouvre donc la porte à la biographie existentialiste, application naturelle et nécessaire de la théorie développée dans *L'Être et le Néant* ; cela est bien compréhensible : Sartre a l'obsession de la vie – la sienne, celle d'autrui – et l'existentialisme ne peut vivre qu'incarné dans son objet. C'est une philosophie politique qui relève de l'humanité, et qui de l'humanité fait son champ d'étude.

Il ne convient pas seulement de dresser la liste des conduites, des tendances et des inclinations, il faut encore les déchiffrer, c'est-à-dire il faut savoir les interroger. Cette enquête ne peut être menée que selon les règles d'une méthode spécifique. C'est cette méthode que nous appelons la *psychanalyse existentielle*.<sup>91</sup>

S'il s'agit, dans la psychanalyse existentielle, de dégager, à partir d'un acte, des « significations plus riches et plus profondes »<sup>92</sup>, c'est parce que tout homme, comme le dit Mallarmé, « a un secret en lui »<sup>93</sup> : l'être humain garde une configuration originelle qui le pousse à la réalisation plus vraie, plus satisfaisante et plus pleine de son *projet* fondamental.

Il s'agit de retrouver, sous des aspects partiels et incomplets du sujet, la véritable concrétion qui ne peut être que la totalité de son élan vers l'être, son rapport originel à soi, au monde et à l'Autre, dans l'unité de relations internes et d'un projet fondamental.<sup>94</sup>

### I.I.2 Derrida, l'entre avant tout

Proposer une *introduction* de/à Derrida n'est pas seulement impossible<sup>95</sup> – vu l'ampleur théorique et physique de sa pensée –, mais aussi contradictoire si on adopte le point de vue de l'auteur : tout texte qui s'impose comme prétexte, préface, indication de lecture est une castration préliminaire du sens. On est donc conscient de l'approche « blasphématoire » qu'on adopte ; pourtant, il faudra bien donner les bases – ou, au moins, essayer – d'une philosophie sans bases : encore une contradiction.

---

<sup>91</sup> EN, p. 628. C'est moi qui souligne.

<sup>92</sup> *Ibid.* p. 513. De façon peu orthodoxe, Bernard Lallement a écrit que « pour mener à bien son entreprise, Sartre invente littéralement une méthode, dont on se demande si la téléologie n'est pas de gommer celle de Freud » (LALLEMENT, Bernard, *Sartre, l'improbable salaud*, Paris, Le cherche midi, 2005, p. 120) : la méthode sartrienne a le mérite de dépasser et conserver à la fois le simple déterminisme marxiste et freudien (qui n'est pas forcément gommé), et c'est justement à partir de ce dépassement qu'on accède aux significations plus complexes.

<sup>93</sup> « Tout homme a un Secret en lui, et beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que morts, il n'existera plus ni eux », (MALLARMÉ, Stéphane, lettre du 16 juillet 1866 à Théodore Aubanel, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. de MARCHAL, Bertrand, Paris, Gallimard, 1995, p. 312 ).

<sup>94</sup> EN, p. 622.

<sup>95</sup> Même s'il existe de nombreux ouvrages qui ont essayé de systématiser la pensée derridienne : on citera, à titre d'exemple, le très clair *Jacques Derrida, une introduction* (GOLDSCHMIT, Marc, Paris, La Découverte, 2003) et *Introduzione a Derrida* (FERRARIS, Maurizio, Roma-Bari, Laterza, 2003).

Le risque, toujours présent, est celui de vouloir confirmer une certaine intention de l'auteur, alors que nous nous posons à l'extérieur de toute prétention d'encadrement ; on ne veut pas réduire la portée sémantique de l'œuvre, ni renfermer la pluralité constitutive des concepts derridiens dans une liste de définitions et de thèmes. Mais, après tout, l'exposition des idées est la meilleure des préfaces, car les vrais prétextes sont les théories mêmes, le concept étant « le pré-dicat essentiel de toutes les écritures »<sup>96</sup>.

L'image tortueuse et alambiquée de la pensée de Derrida, corroborée par un style d'écriture souvent complexe et stratifié, composé par des structures sans fin de renvois et d'intertextualité, est devenue une sorte de mythe de la philosophie contemporaine ; on verra toutefois que les argumentations de Derrida suivent une linéarité bien reconnaissable, qui se fonde sur un postulat initial : il faut repenser le bâtiment philosophique classique, en le recomposant à partir de tout ce qu'il a refusé. Certes, ne pouvant pas tracer à présent la complétude de l'univers de Derrida, on a décidé de se concentrer dans ce travail sur ce qui, chez l'auteur, concerne la littérature et, plus largement, l'écriture ; cependant, on verra tout de suite à quel point le concept même d'écriture est fondamental et pas du tout marginal (rien que mentionner l'idée de *marge* nous pousse déjà à la parenthèse : le langage n'est vraiment pas innocent...) pour donner une interprétation avisée du monde. Après tout, on peut résumer, avec l'auteur, qu'« il n'y a pas de hors-texte »<sup>97</sup>, qu'il n'y a pas d'autre activité humaine que celle de l'écriture : tout discours qu'on néglige consciemment ne se détache jamais complètement de la catégorie multivoque du texte et de sa (de)construction ; Agamben écrira, plus tard, en traçant un parallèle entre le souverain et la langue qui nous semble ici s'adapter très bien aux propos derridiens : « le langage est le souverain qui, dans un état d'exception permanent, déclare *qu'il n'y a pas d'hors-langue*, qu'il est toujours au-delà de lui-même »<sup>98</sup>. On verra donc, dans cette section, la façon dont le philosophe place l'écriture *avant* le surgissement des autres éléments du monde et la justification théorique qu'il donne à son procédé ; plus tard, on se concentrera sur le type particulier de l'écriture qui est la littérature.

L'acte d'écrire, l'idée d'écrire : Derrida démonte, avec la patience d'une Pénélope nocturne, le tissu conceptuel qui, au fil des siècles, s'est mis à ceindre le mouvement libre et ambigu de l'écriture.

Pour atteindre cet objectif troublant, qui vise à bouleverser les paradigmes traditionnels et les dynamiques philosophiques figées dans l'usage et dans une rhétorique désormais éventée, une remise en question du rapport entre le réel et l'écriture est nécessaire. Le texte n'est plus le *supplément*, la transcription accessoire et additionnelle de la réalité ; au contraire, il *marque* les phénomènes dans la

---

<sup>96</sup> DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 21.

<sup>97</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 227.

<sup>98</sup> AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer I – Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), trad. de Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997, p. 29. C'est moi qui souligne.

mesure où les phénomènes mêmes découlent du mouvement *différAntiel*, le seul mouvement qui subsiste, le seul qui laisse une trace de soi, le seul qui englobe, sans pourtant s'achever et les achever, écriture et monde. La réflexion autour du langage présuppose une éradication de la hiérarchie traditionnelle proposée par le discours philosophique, qui, depuis Platon, instaure un rapport de soumission de l'écriture par rapport à la parole vive, à la voix, au *logos*. La méthode qui permet de dénicher l'exclusion de l'écriture est un procédé complexe, qui mêle pratique et théorie, lecture et destruction de la lecture : Derrida détruit la conception classique du texte, fouille à l'intérieur du non-dit et du non-écrit pour déterrer tout ce qui *hante* la présence, tout ce qui *reste* des conventions ; la déconstruction vise justement à ébranler la pensée orthodoxe pour faire surgir les traces, les suppressions, les fixations refoulées ; finalement, l'activité « terroriste » de Derrida dissimule une *pars construens* fort positive, qui permet une réception nouvelle de l'écriture et de la pensée qui en résulte. Son souci principal a été donc, dès ses premiers textes, de déconstruire l'idée d'une primauté de la voix sur la parole écrite. Cela a été largement, et de façon très articulée, exposé dans les ouvrages *De la Grammatologie* (1967) et *La Dissémination* (1972), qui demeurent les essais théoriques – et applicatifs – qui se poseront comme ce qu'on peut appeler le substrat notionnel de l'activité déconstructive, et dans les recueils *L'Écriture et la différence* (1967) et *Marges* (1972) ; la production entière de Derrida a été cependant marquée par le recours perpétuel aux termes qui fondent la théorie de la déconstruction, la pensée derridienne étant une *praxis* sans arrêt dans la contestation positive des notions traditionnelles dans tous les contextes épistémologiques. Le noyau de cette recherche se présente lorsqu'il travaille sur Husserl, dont il traduit, en l'introduisant longuement, *L'Origine de la géométrie* : dans cette introduction de 1962, Derrida s'interroge sur le rôle de l'expression linguistique chez le phénoménologue allemand, thème qui aboutira à la véritable déconstruction phonocentrique de *La Voix et le Phénomène* (1967).

Dans ces premiers ouvrages, Derrida contextualise le privilège de la présence et de l'évidence dans les travaux de Husserl, ainsi que les théories qui voient la Raison comme un élément existant de façon indépendante par rapport au signe. En effet, dans *L'Origine de la géométrie*, on retrouve la volonté de subordonner le signe à toute expression, qui serait, selon Husserl, entière *extériorisation*. On a déjà montré comment l'idéalisme demeure l'horizon dans lequel Husserl conçoit les objets, dont les formes mathématiques demeurent la pure manifestation<sup>99</sup> ; ce que Derrida remarque est que, pour Husserl, la langue même a été édifiée à partir d'« objectités » idéales.

---

<sup>99</sup> « Cette intuition husserlienne, en ce qui concerne les objets idéaux des mathématiques, est absolument constituante et créatrice : les objets ou objectités qu'elle vise n'existaient pas avant elle [l'intuition] » DERRIDA, Jacques, introduction à HUSSERL, Edmund, *L'Origine de la géométrie*, Paris, PUF, 1962, p. 23. L'idéalité des objets mathématiques précède donc le mouvement de la conscience.



Le mot a donc une *objectivité* et une *identité idéales*, puisqu'il ne se confond avec aucune de ses matérialisations empiriques, phonétiques ou graphiques. C'est toujours le même mot qui est visé et reconnu à travers tous les gestes linguistiques possibles.<sup>100</sup>

Cela suppose donc une neutralisation du sujet parlant des mots et de la chose désignée en faveur d'une idéalité transcendante ; pourtant, non sans un mouvement de « virevolte »<sup>101</sup>, Husserl affirme de suite que seule l'écriture – et l'itération infinie qu'elle permet – est la condition d'existence des phénomènes idéaux. À la question « comment l'idéalité géométrique [...] en vient-elle à son objectivité idéale à partir de son surgissement originaire intrapersonnel »<sup>102</sup>, le phénoménologue répond que c'est grâce à la médiation du langage que la possibilité de la reproduction sans fin – typique des idéalités – acquiert une chair linguistique<sup>103</sup>. L'existence de l'objectivité idéale demeure possible en vertu de l'incorporation sensible permise par les mots. Cela pourrait donc paraître une exaltation de la fonction langagière dans la constitution des objets purs ; si c'est le cas, on a affaire pourtant avec un type de langage qui n'est nullement celui dont Derrida rêve le retour – le langage écrit conscient de sa propre fonction et non refusé par le logocentrisme.

Sans doute la vérité géométrique se tient-elle au-delà de toute prise linguistique particulière et factice en tant que telle, dont serait responsable en fait tout sujet parlant une langue déterminée. Mais l'objectivité de cette vérité ne pourrait se constituer sans la possibilité pure d'une information dans un langage pur en général [...]. Que la géométrie puisse être dite, ce n'est donc pas la possibilité extrinsèque et accidentelle d'une chute dans le corps de la parole [...].<sup>104</sup>

Le langage des objets mathématiques serait donc, selon Husserl, un langage transcendantal, pur, qui se détache des connotations particulières pour accéder aux régions idéales<sup>105</sup> : la métaphysique s'empare ainsi de l'outil qui – on le verra en détail – la hante depuis l'origine. Toutefois, la conception du langage comme possibilité d'itérabilité – et donc d'apparition perpétuelle – demeure une intuition fondamentale ; Derrida continue dans le tracé husserlien pour se questionner sur le signe non plus comme élément constituant de la « seule » idéalité, mais comme facteur essentiel de la *présence* : au-

---

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 58. C'est moi qui souligne.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>102</sup> *Ibid.* Ailleurs Derrida évoque la contradiction qui germe au sein de l'idée d'un concept idéal incarné dans la contingence des sujets: « Husserl, lui, veut maintenir à la fois l'autonomie normative de l'idéalité logique ou mathématique au regard de toute conscience factuelle et sa dépendance originaire à l'égard d'une subjectivité *en général*; *en général* mais concrète » (DERRIDA, Jacques, « Genèse et structure et la phénoménologie », *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 235)

<sup>103</sup> Le sens idéal se crée donc à partir de l'élément idiomatique d'une langue déterminée, et cela mènera Derrida à théoriser l'illusion de l'autonomie du logos.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>105</sup> Sur l'idéalité angoissante qu'un tel langage pourrait engendrer, Françoise Dastur a écrit que « l'ouverture à l'infini qui prend place dans l'histoire humaine sous la forme de la géométrie, c'est-à-dire de la philosophie [...] n'est nullement l'ouverture à un royaume anhistorique d'entités éternelles, mais au contraire à [...] l'histoire paradoxale de ce qui demeure identique et peut être indéfiniment répété ». DASTUR, Françoise, « Derrida et la question de la présence : une relecture de *La Voix et le phénomène* », *Revue de métaphysique et de morale*, 2007/1, n.53, p. 5.

delà des objets purs et idéaux, comment le langage peut-il fonder l'ontologie, l'expérience, le rapport des êtres avec leur vécu ? À cette interrogation est dédié *La Voix et le Phénomène*, ouvrage dont le sous-titre est, justement, *Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Le but de ce texte est, encore une fois, la démonstration d'une certaine *instance métaphysique* dans la notion du signe chez Husserl, et de la présence de la volonté négative de rabaisser l'écriture en faveur de la parole vive. Derrida conteste encore le privilège de la présence dans l'argumentation husserlienne, dont les analyses se fondent sur une métaphysique de l'évidence qui implique qu'il existerait un *nucleus* de vérité qui échappe toujours au flux du temps ; cela, pour Derrida, est une chimère : la Raison qui existe de façon indépendante par rapport au signe est un rêve et une illusion à déconstruire. En autres mots : le sens idéal n'existe pas, mais la signification se crée à partir de l'idiomaticité d'une langue déterminée ; la façon dont nous pensons n'obéit pas à des règles formelles *pures*, mais se constitue à partir de notre langue. L'« autonomie » du *logos* est une illusion, ainsi que le système philosophique issu de cette prétendue vérité – le logocentrisme –, qui s'installe grâce au rabaissement du signe et de l'écriture. Cela est possible, chez Husserl, car la phénoménologie, héritière de la tradition occidentale, ne s'est pas souciée de sortir du périmètre métaphysique classique<sup>106</sup> : les démarches philosophiques de la discipline phénoménologique ne s'éloignent pas de la norme, mais, au contraire – et on vient de le voir –, quant à la question du langage, elles la renforcent.

Dans le texte « La Forme et le vouloir dire », essai qui s'interroge sur « l'extériorité » des démarches husserliennes, sur l'exposition de ses argumentations, Derrida écrira que « la phénoménologie n'a critiqué la métaphysique en son fait que pour la restaurer »<sup>107</sup> : en effet, au niveau linguistique, Husserl a utilisé des mots grecs – tels que *eidōs*, *morphé...* – en s'appuyant sur leur signification *originnaire*, un sens étymologique qui *résiste* et qui expose le cadre métaphysique. Tous ces concepts de « forme » renvoient au thème de la présence : « la forme est la présence même »<sup>108</sup>, la forme, étant ce qui se laisse voir, ce qui se donne à penser, étant donc le phénomène – qui est, dans l'esprit phénoménologique, *ce qui apparaît* –, demeure donc une présence irréductible.

Husserl n'a jamais posé la question du *logos* transcendantal, du langage hérité dans lequel la phénoménologie produit et exhibe les résultats de ses opérations de réduction. Entre le langage ordinaire (ou le langage de la métaphysique traditionnelle) et le langage de la phénoménologie, l'unité n'est jamais rompue malgré des précautions, des guillemets, des rénovations ou des innovations.<sup>109</sup>

---

<sup>106</sup> Derrida parle à ce titre de « l'effort tenace, oblique et laborieux de la phénoménologie pour garder la parole, pour affirmer un lien d'essence entre *logos* et *phoné*, l'effort de la conscience [...] n'étant que la possibilité de la vive voix ». DERRIDA, Jacques, *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 14.

<sup>107</sup> DERRIDA, Jacques, « La Forme et le vouloir dire », *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 187.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>109</sup> DERRIDA, Jacques, *La Voix et le Phénomène*, *op. cit.*, p. 6.

L'héritage métaphysique se révèle lorsque Husserl subordonne le signe « vide » à l'expression pleine. En allemand le mot « signe » (*Zeichen*) peut à la fois avoir le sens d'expression (*Ausdruck*) et d'indice (*Anzeichen*) ; ce dernier, à la différence de l'expression, dotée de signification (*Bedeutung*), est une forme sans portée, un signe qui n'exprime rien. Le sens<sup>110</sup> s'accompagne toujours de l'expression, au moins de l'expression orale : « pour Husserl, l'expressivité de l'expression [...] a un lien irréductible à la possibilité du discours parlé »<sup>111</sup> et à celui-ci est réservé le droit à la signification. Cela est d'une importance capitale : le signe oral, plein, parlé est le seul langage qui peut se dire animé d'un sens, d'une idéalité (car l'expressivité de l'expression « suppose toujours l'idéalité d'une *Bedeutung* »<sup>112</sup>, alors que l'indice, signe sans signification, signe pur, n'a droit qu'à son existence). Ce que Husserl essaye constamment de faire est de *réduire* l'indice, de l'évincer du système du langage expressif, de le reléguer au champ d'une signification réduite, mineure, dépassée ; si la hiérarchie husserlienne prévoit l'idéalité comme état privilégié et comme état de présence, et l'expression comme médiation de l'idéalité, l'indice n'est que lettre morte. Pourtant, la réduction qu'Husserl se propose de faire ne peut pas avoir lieu de façon définitive, car tout indice garde en soi la mémoire d'une expressivité signifiante – ou, au moins, de sa possibilité<sup>113</sup>.

Après avoir démontré la façon dont le philosophe allemand procède pour dévaluer les signes non-expressifs, qui relève d'une « démarche classique »<sup>114</sup> de la métaphysique, Derrida se demande pourquoi Husserl, qui conditionne l'existence des phénomènes mathématiques à leur possibilité d'être itérés à l'infini grâce à l'écriture, soutient que le soliloque, le « discours intérieur », pure présence à soi<sup>115</sup>, n'est pas médiatisé par les signes, étant, selon lui, le lieu de l'expressivité la plus cristalline. En effet, le soliloque demeure la condition d'une *Bedeutung* pleinement présente à soi, non médiatisée par l'ambiguïté constitutive de la communication interpersonnelle ; véhiculé à l'extérieur, le discours

---

<sup>110</sup> On ne fait pas ici la distinction entre *Sinn* (sens) et *Bedeutung* (signification) car, comme l'a montré Derrida, « à la différence de Frege, Husserl ne distingue pas [...] entre *Sinn* et *Bedeutung* », *ibid.*, p. 18.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> Comme les canaux de Mars, qui n'indiquent à présent rien, mais qui pourraient indiquer une présence, désormais passée, de vie sur la planète.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 25. Derrida résume ici le mouvement philosophique qui, depuis deux mil ans, essaye de piéger l'écriture à travers la trappe d'une vérité extérieure et idéale à laquelle le signe devrait se plier : « On soumettrait le signe à la vérité, le langage à l'être, la parole à la pensée et l'écriture à la parole ».

<sup>115</sup> Présence pure et expressive car le soliloque manque des éléments de la visibilité et de la spatialité qui, selon Husserl, ne sont pas signifiantes : si toute signification réside dans la possibilité de l'oralité, tout ce qui s'éloigne du discours oral (*Rede*), comme le geste et les mouvements physiques, ne sont pas, formellement, dotés de *Bedeutung* : « Tout ce qui échappe à la pure intention spirituelle, à la pure animation par le *Geist* qui est volonté [étant l'expressivité une modalité entièrement volontaire, consciente et intentionnelle], tout cela est exclu du *bedeuten* [...] ». La visibilité, la spatialité comme telles ne pourraient que perdre la présence à soi de la volonté et de l'animation spirituelle qui ouvre le discours. *Elles en sont littéralement la mort* », *ibid.*, p. 37. Le thème de la présence est fondamental dans l'interprétation derridienne car elle est « proximité absolue de l'identité à soi, être-devant l'objet disponible pour la répétition » (*ibid.*, p. 111) et, dans l'analyse phénoménologique, elle demeure un concept-clé.

intime est menacé : les phénomènes sensibles donnés par les sujets parlants entament malentendus et équivoques qui ne peuvent pas être permis dans le cadre de la présence idéale.

Daniel Giovannangeli explique la nécessité d'un acte solitaire pour atteindre la plénitude de l'expression en soulignant qu'« exposé au dehors – à la face sensible du signe, au vécu d'autrui qui me reste dérobé – le contenu sémantique est menacé dans sa possibilité d'être intuitionné comme tel. Il résulte donc du principe phénoménologique que l'expressivité du signe offert "en personne" à une évidence immédiate et pleine coïncide avec la pure intention active, présente à soi, puisque protégée de l'intuition d'autrui »<sup>116</sup>. Giovannangeli marque le fait que le langage, même celui qui relève de l'oralité, porte en soi la possibilité de l'ambiguïté alors qu'il se donne à la fruition d'autrui sous forme de signe sensible à travers les phonèmes : la seule condition de l'expressivité pure serait donc le soliloque.

Or, dans la « vie solitaire de l'âme », dans la manifestation plus intime du *cogito*, selon Husserl « je ne me communique rien à moi-même. Je ne m'indique rien »<sup>117</sup> : le soliloque serait un lieu de *représentation* d'une communication, et non d'une communication effective. Dans le soliloque husserlien, la conscience est *évidente à soi-même*, et c'est dans la communication avec les autres qu'on peut avoir des malentendus ou des glissements du sens : si un concept devient confus, ce n'est pas la faute au signe même, mais la cause est à rechercher dans le cadre d'une transmission linguistique qui a fait perdre au signe le sens originaire. Le malentendu, donc, est pour Husserl le développement naturel de la transmission de l'intention originaire ; on verra que chez Derrida, au contraire, le malentendu est une *caractéristique structurelle* du signe : la trahison et la transmission sont consubstantielles à l'origine, car il n'y a pas un seul *arché*, une seule source, mais une réinvention continue de celle-ci.

À partir de l'exemple du soliloque, Husserl conclut que le langage n'est pas nécessaire, et les cas où l'on a l'impression d'employer un système langagier en parlant à soi-même ne sont que des cas fictionnels, où le langage utilisé n'est pas un véritable langage. Husserl s'acharne sur ce point car, comme le note Derrida, le langage entraîne une certaine et inévitable *absence*, impossible à penser dans le cas de la conscience pure du soliloque. Pourquoi ? Parce que les signes, qui par définition peuvent être itérés, apportent avec eux la non-présence de l'événement qui n'a pas encore été itéré.

Quand je me sers, effectivement, comme on dit, de mots [...] je dois d'entrée de jeu opérer (dans) une structure de répétition dont l'élément ne peut être que représentatif. Un signe n'est jamais un événement si événement

---

<sup>116</sup> GIOVANNANGELI, Daniel, *Écriture et répétition*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, p. 22-3. C'est moi qui souligne.

<sup>117</sup> DERRIDA, Jacques, *La Voix et le Phénomène*, op. cit., p. 53.

veut dire unicité empirique irremplaçable et irréversible. Un signe qui n'aurait lieu qu'« une fois » ne serait pas un signe [...]. Un phonème ou un graphème est nécessairement toujours autre [...].<sup>118</sup>

Comme l'a écrit Dastur, « cela signifie par conséquent qu'il y a bien une altérité dans la présence à soi du sujet, altérité qui est la condition même de la présence et de la présentation »<sup>119</sup> : ce qui assure la présence, le signe, est ce qui empêche le surgissement de la présence pure aussi. La présence ne peut pas se dissocier de la répétition – Derrida a écrit ailleurs que l'« autre nom de la répétition représentative [est] l'Être. L'Être est la forme sous laquelle indéfiniment la diversité infinie des formes et de forces de vie et de mort peut se mêler et se répéter dans le mot. Car il n'y a pas de mot, ni en général de signe, qui ne soit construit par la possibilité de se répéter »<sup>120</sup>, et la répétition marque la non-présence : insaisissable, cette dernière se donne seulement en tant que représentation, en tant que « différence pure »<sup>121</sup>, en tant que *trace*.

Il faut penser la présence, l'être, à partir de cette impossibilité, en substituant la trace à l'origine, l'absence à la véritable existence : Derrida renverse les termes canoniques, tout en insinuant au sein de l'idéalité le spectre originaire de la différence ; c'est à partir de cette substitution radicale que le travail derridien peut se penser comme *universel* : « il est impossible de maîtriser entièrement tous les langages que traversent les lectures et qui traversent l'Histoire » a justement écrit Jean-Pierre Faye, soulignant le caractère partiellement chimérique du rêve derridien, « mais la captation des *traces* est la tâche même du travail philosophique »<sup>122</sup> : le réseau des traces peut être détecté dans n'importe quelle structure linguistique, dans n'importe quel récit narratif ou philosophique – et on verra que la différence entre les deux catégories n'est, pour Derrida, qu'une question d'approche au texte –, en rendant le texte un champ sémantique ouvert à la reconnaissance des sentinelles et des signaux linguistiques ou thématiques – les deux, selon Derrida, se répondant – indépendamment de la langue et du contexte de production. L'écriture, outil de l'absence, n'est plus un supplément, un signe qui suit l'objet qu'il désigne, mais est alors la source ambiguë de toute présence : si « l'indication, par exemple l'écriture au sens courant, doit nécessairement "s'ajouter" à la parole pour achever la constitution de l'objet idéal [...], c'est que la "présence" du sens et de la parole avait déjà commencé à se manquer à elle-même »<sup>123</sup>. C'est ici que Derrida introduit le concept de *différance*, idée qui marquera toute l'analyse philosophique des années suivantes et qu'on essaiera d'éclaircir.

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>119</sup> DASTUR, Françoise, « Derrida et la question de la présence : une relecture de *La Voix et le Phénomène* », *op. cit.*, p. 8.

<sup>120</sup> DERRIDA, Jacques, « La Clôture de la représentation », *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 361.

<sup>121</sup> DERRIDA, Jacques, *La Voix et le Phénomène*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>122</sup> FAYE, Jean-Pierre, *Lettre sur Derrida*, Paris, Germina, 2013, p. 41.

<sup>123</sup> DERRIDA, Jacques, *La Voix et le Phénomène*, *op. cit.*, p. 97.

Thème à la fois spatial et temporel, la différence bouleverse tout antagonisme classique (présence/absence, espace/temps, source/conséquence, bon/mauvais ...), en insinuant dans la possibilité de l'être l'élément constitutif du non-être, en étant le *supplément* qui est en même temps origine et complétude.

Pour résumer, Derrida montre la façon dont, chez Husserl, la métaphysique intrinsèque à la méthode phénoménologique dévalorise l'écriture ; celle-là, pourtant, grâce à l'interprétation derridienne, réapparaît non seulement comme composant essentiel de la présence, mais comme présence même – au moins dans la forme différée et mobile de la trace. Comment définir ce renversement systémique, comment décrire l'indescriptible ? On se concentrera ici sur le concept de la différence, qui, comme on l'a vu, demeure le fondement de la déconstruction (si, par déconstruction, on entend l'activité qui vise l'écroulement de la pensée traditionnelle logocentrique).

D'abord, on remarque que *différance* ne se différencie de *différence* que par un écart orthographique, et non phonétique, qui « ne s'entend pas, il demeure silencieux, secret et discret comme un tombeau »<sup>124</sup>. L'intervalle distinctif entre *e* et *a*, qui est à la fois vérification et destruction du système phonétique<sup>125</sup>, instaure en soi le jeu de la séparation infinie, de la présence de la parole et du *silence pyramidal* qui met en danger la possibilité du discours. Si cet abyme semble – et il l'est – infranchissable, l'analyse qui en découlera ne pourra pas s'appuyer sur les distinctions traditionnelles proposées par le discours philosophique qui récuse la différence ; au contraire, « il faut se laisser renvoyer à un ordre qui résiste à l'opposition, fondatrice de la philosophie, entre le sensible et l'intelligible »<sup>126</sup>. On partage ici la difficulté de Derrida<sup>127</sup> : il est fort difficile d'expliquer la différence sans s'effondrer devant les efforts ontologiques, qu'ils soient positifs ou négatifs ; même la plus négative des théologies négatives partage avec la positivité l'élan vers une définition de ce qu'il y a ou de ce qu'il n'y a pas, alors que la différence diffère, justement, de toute conception classique de présence et d'absence. Ce qui reste sûr est le degré de clarté de ce texte : Derrida fait preuve d'une véritable attention aux lecteurs (ou au public : l'article avait une nature de communication, ayant été une conférence prononcée à la *Société française de Philosophie* en janvier

---

<sup>124</sup> DERRIDA, Jacques, « La différence », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 42. Cet article sera ensuite recueilli dans *Marges de la philosophie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972.

<sup>125</sup> « La différence graphique [...] ne peut[-elle] fonctionner qu'à l'intérieur du système de l'écriture phonétique », *ibid.*, p. 43. L'écriture phonétique est pourtant menacée dans son noyau par la nécessité – empirique et théorique – des signes qui ne relèvent pas du système des phonèmes, comme la ponctuation ou l'espacement : c'est cette différenciation originelle qui attente à l'existence même du système purement phonétique.

<sup>126</sup> *Ibid.*

<sup>127</sup> « Je ne saurai par où commencer à tracer le faisceau ou le graphique de la différence », *ibid.*, p. 44.

1968<sup>128</sup>) ; les questions sont abordées avec méthode, ainsi que les axiomes, si on peut les appeler comme ça, de la déconstruction.

La problématique de l'écriture s'ouvre avec la mise en question de la valeur d'*arché* [...]. Tout dans le tracé de la différence est stratégique et aventureux. Stratégique parce qu'aucune vérité transcendante et présente hors du champ de l'écriture ne peut commander théologiquement la totalité du champ. Aventureux parce que cette stratégie n'est pas [...] un *telos* ou le thème d'une domination, d'une maîtrise et d'une réappropriation ultime du mouvement ou du champ. Stratégie finalement sans finalité, on pourrait appeler cela tactique aveugle, errance empirique [...].<sup>129</sup>

Derrida déclare très clairement ce qu'il avait esquissé avec le renversement des hiérarchies husserliennes : la remise en question de la valeur de l'*arché*, de l'origine est nécessaire, car, en instaurant la notion de différence, on ne peut pas continuer à penser à une source univoque et présente qui ferait jaillir le système différentiel ; si on reconsidère l'*arché*, en lui retirant le sens de début originaire à travers l'équivoque essentielle de la différence, on peut soupçonner qu'il n'y a pas de *vérité* hors de l'horizon des signes, parce que le signe est la condition nécessaire de la constitution de la vérité et parce que le signe est la manifestation plus visible et immédiate du pouvoir glissant de la différence. Bien sûr, la vérité derridienne n'a rien à voir avec la prétention métaphysique d'identifier une couche de signification supérieure au-delà de l'expérience humaine ; le seul principe qu'on pourrait définir comme irréductible et indivisible – pur, d'une certaine façon –, le seul postulat qu'on peut accepter est le manque du postulat même. Et si la vérité transcendante est par essence une idéalité immuable, le postulat de la différence a en revanche l'objectif de souligner – en l'incarnant – une certaine mobilité de la source, une dynamique de mouvement, une fluidité entre « différence » et « différence » qui rend inefficace l'acte même de proposer une « différence », c'est-à-dire de distinguer selon les oppositions classiques. La suite de l'explication justifie encore la graphie inouïe du mot, en revenant à l'étymologie ancienne : le verbe « *differre* » latin signifie à la fois différer (remettre à plus tard : terme lié à la sphère de la temporisation, qui ne demeure pas simple fonctionnement temporel, mais, à travers l'idée du renvoi, se charge d'une signification spatiale<sup>130</sup>) et distinguer ; l'articulation des deux champs sémantiques et du mouvement espace-temps se fait à travers l'ambiguïté signifiante et polysémique de la différence, qui s'impose ainsi comme résistance et milieu entre les distinctions temporelles et spatiales. Elle est donc une indistinction originaire entre le délai et la non-identité, entre le retard et la non-coïncidence, un point de rencontre impossible à

---

<sup>128</sup> C'est à travers les remarques que Derrida adresse au public pour ce qui concerne la distinction phonique entre « différence » et « différence » que l'ambiguïté constitutive du terme se déploie, en obligeant le philosophe à épeler le mot (une sorte d' « écriture phonique ») et en rendant évidente la confusion irréductible entre voix et écriture.

<sup>129</sup> DERRIDA, Jacques, « La différence », *op. cit.*, p. 45.

<sup>130</sup> « Cette temporisation est aussi temporalisation et espacement, devenir-temps de l'espace et devenir-espace du temps, « constitution originaire » du temps et de l'espace, diraient la métaphysique ou la phénoménologie transcendantale dans le langage qui est ici critiqué et déplacé », *ibid.*, p. 46.

détecter entre tout ce qui est scission d'une présence à soi sous les termes du temps et de l'espace, « une figure de l'anti-conceptualité, un exemple de résistance à la définition, à l'analyse et à la distinction »<sup>131</sup>.

On vient de dire que le signe est la manifestation plus forte de la différence, et cela Derrida l'explique avec la nature fortement différée du signe même : en s'appuyant sur ce que Saussure avait déjà remarqué – la différenciation comme élément fondateur du langage : les signes se constituent en fonction d'une diversification par rapport aux autres éléments du système –, le philosophe soutient que le signe, en renvoyant toujours à quelque chose d'absent, à une signification qui n'est pas là et qui se pourrait donner dans l'avenir, n'est jamais présent à lui-même. On remarquera toutefois que Derrida rejette la thèse de Saussure selon laquelle le sens persiste au-delà de ses incarnations linguistiques : si un mot n'existait pas, son sens serait englobé par les mots sémantiquement proche ; cette thèse « se transforme en un préjugé logocentriste (métaphysique) qui cherche à fixer un signifié transcendantal, un sens inaltéré »<sup>132</sup>.

Dans l'entretien « Sémiologie et Grammatologie », en dialogue avec Julia Kristeva, Derrida, affirme d'ailleurs que le système différentiel est, à la différence de celui de Saussure, « une structure et un mouvement qui ne se laissent plus penser à partir de l'opposition présence/absence »<sup>133</sup>, alors que la linguistique saussurienne est justement marquée par la présence inaltérée d'un sens sous-jacent. C'est pour cela que Derrida, tout en reconnaissant à Saussure le mérite de rompre partiellement avec la tradition métaphysique, accuse le linguiste d'avoir continué à dévaloriser l'écriture en faveur de la parole et du sens, en différenciant le signe linguistique du signe graphique : il faut, selon le philosophe, « récuser [...] la définition saussurienne de l'écriture comme *image* [...] de la langue »<sup>134</sup>. On verra après que la distance que Derrida prend par rapport à de Saussure marquera aussi les positions adoptées par rapport au structuralisme, qui fonde sa méthode sur les oppositions classiques saussuriennes.

Pour revenir au signe, celui-ci n'est pensable, dit Derrida, « qu'à partir de la présence qu'il diffère et en vue de la présence [de la chose signifiée] différée qu'on vise à se réapproprier »<sup>135</sup> : la différence est alors le mouvement selon lequel tout le système d'absence-présence, de renvois et d'attentes, se constitue dans la scène d'une présence simultanée de n'importe quel élément d'opposition, « gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de l'élément futur »<sup>136</sup>.

---

<sup>131</sup> RAMOND, Charles, *Le Vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, 2015, p. 48.

<sup>132</sup> ZIMA, Pierre V., *La Déconstruction. Une critique*, Paris, L'Harmattan, 2007 (1994), p. 48.

<sup>133</sup> DERRIDA, Jacques, *Positions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 38.

<sup>134</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 66.

<sup>135</sup> DERRIDA, Jacques, « La différence », *op. cit.*, p. 48.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 51. La marque errante qui signale la fluidité du passage temporel, on peut l'anticiper, est la *trace*, une présence qui n'est pas totalement présente, mais qui se donne sous la forme d'indice et de mémoire en même temps. Comme l'a écrit Mark Taylor, « la trace, que la logique de l'identité et de la non-contradiction ne peut maîtriser, marque la place où



Pour résumer : la différance est la condition de production de toute présence – si avec *présence* on sous-entend la coprésence fluide des oppositions et des états à la fois temporeux et spatiaux – et l'élément qui marque et permet la nature mobile, détachée et fuyante du signe.

Ce qui est sûr c'est qu'on ne peut plus accéder aux choses mêmes, car la chose est enveloppée de l'étoffe insaisissable de la différenciation originaire<sup>137</sup> et parce que la chose est dégradée pour laisser la place aux signes qui la désignent, signes qui, à leur tour, sont la seule expression de la réalité multiforme et variable dont on fait expérience. Quelle expérience ? De quelle conscience ? Cette dernière n'est plus l'attitude privilégiée de l'être, le présent éternel, la seule présence à soi, la matrice qui précède les signes et la signification<sup>138</sup> : elle est *effet* de la matrice et de la situation originaire :

Détermination ou effet à l'intérieur d'un système qui n'est plus celui de la présence mais celui de la différance, et qui ne tolère plus l'opposition de l'activité et de la passivité, non plus que celle de la cause et de l'effet ou de l'indétermination et de la détermination, etc., de telle sorte qu'à désigner la conscience comme un effet ou une détermination on continue [...] à opérer selon le lexique de cela même qu'on dé-limite.<sup>139</sup>

La conscience ne se situe pas avant la signification, mais participe au *jeu* du système : étant l'effet d'une dynamique qui annule la distinction entre cause et effet, la présence à soi se retrouve captivée par un mouvement tourbillonnant de renvoi infini et de transmigration sans arrêt du sens. On comprend à présent pourquoi, si le *Je* et les choses sont pris dans le piège de la différance, on ne peut penser au monde que sous forme de texte, de composition de signes ; et le texte porte en soi le germe, fondement et désastre à la fois, de la déconstruction : le mécanisme différant et décomposant de la différance. Une question surgit spontanément : si tout est réduit – ou reconduit – au texte, pourquoi ne pas parler de *structuralisme*, d'absence de métaphysique extérieure en faveur d'un système suffisant de signes ? Parce que le mouvement structuraliste évoquerait à nouveau la transcendance, en remplaçant l'être hypostasié par la structure : la disparition du sujet et de la garantie divine est changée en présentation d'un nouveau modèle métaphysique qui se cache derrière toute manifestation humaine : la structure. On y reviendra.

La différance derridienne, alors qu'elle ne se proclame « ni simplement structuraliste, ni simplement génétiste, une telle alternative étant elle-même un effet de différance »<sup>140</sup>, rend possible la pénétration,

---

l'identité et la différence, la présence et l'absence se croisent » (TAYLOR, C. Mark, *Errance*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985, p. 87).

<sup>137</sup> À bien noter : la différance « originaire » n'est pas non plus une condition de pleine présence, intègre et non modifiée : « La différance est l'origine non-pleine, non-simple, l'origine structurée et différante des différences », DERRIDA, Jacques, « La différance », *op. cit.*, p. 50.

<sup>138</sup> Rappelons ici que, pour Husserl, la conscience est le lieu où le « vouloir-dire » se produit, donc la caractéristique fondamentale de la *Bedeutung*, signification volontaire. Chez Husserl conscience et signification demeurent étroitement liées, la deuxième dépendante de la première.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 55-6.

<sup>140</sup> DERRIDA, Jacques, *Positions*, *op. cit.*, p. 18. Derrida écrit aussi que la différance est « incompatible avec le motif statique, synchronique, taxinomique, anhistorique, etc., du concept du structure », *ibid.* p. 39.

dans le texte structurel, des lectures plurielles et disséminées. Qu'est-ce qui reste, donc, d'une approche multivoque ? Qu'est-ce qui reste, donc, d'une théorie critique qui n'est pas une méthode mais une loi déjà inscrite dans la possibilité même du texte, du devenir-texte ? Rien d'autre que le *reste* : la *cedre*, le refoulé, le renversement qui devient ordre nouveau, le négatif qui se conserve, tout en donnant du sens au processus, tout en inversant et en neutralisant l'opposition ancienne (toute opposition) pour créer des concepts inédits et originaux. Ce qui reste est le *spectre*, la hantise d'une présence non présente ; l'existence liminaire et marginale, décalée, différée, renvoyée ; le saut d'un sens à l'autre, d'une prétention de stabilité à l'autre : la métaphysique a volontairement – voilà sa faute – refoulé tout ce qui la menaçait (notamment l'écriture), en l'intériorisant comme un traumatisme, et le devoir de la déconstruction sera de creuser pour faire surgir à la surface l'oubli et l'inouï. Cela nie toute idée d'une activité purement négative, activité de destruction et d'écrasement de la philosophie traditionnelle<sup>141</sup> ; au contraire : la déconstruction vise une redécouverte de la philosophie en toute sa complexité, en conciliant – sans jamais les confondre – les thèses et les antithèses. Toutefois, il n'y a pas de synthèse, pas au sens hégélien ; plutôt, une préservation du négatif et du positif, cohabitant sur la même scène de la (fausse) présence. Et Derrida même l'a demandé : « pourquoi fait-on semblant de ne pas voir que la déconstruction est tout sauf un nihilisme ou un scepticisme, comme on le dit encore souvent malgré tant de textes qui démontrent le contraire explicitement, thématiquement, et depuis plus de vingt ans ? »<sup>142</sup>. Parce qu'il fait peur, ce processus de renversement et de maintien ; pourtant, c'est le seul qu'on puisse prendre en compte si on veut s'enfoncer dans le gouffre de ce qui a été délibérément ignoré, négligé, marginalisé.

Après avoir esquissé les concepts qui gravitent – sans jamais s'arrêter – autour des idées de *différance* et de *trace*, on peut essayer d'avancer vers l'étude de l'application de ces théories – ou mieux, de ces visions globales de l'être. La conséquence la plus remarquable du dogme mobile de la différence est la détérioration et l'annulation de la primauté de la voix sur l'écriture, opération à laquelle Derrida consacre *De la Grammatologie*, étude théorique autour de la puissance métaphysique qui conditionne et structure le paradigme auquel la philosophie occidentale se réfère depuis Socrate et Platon. L'écriture, aperçue comme accessoire non nécessaire d'une parole vive, serait alors la première victime du refoulement transcendantal de tout ce qui menace la présence pleine (le *Phèdre* platonique, déconstruit par Derrida dans *La Dissémination*, nous montrera jusqu'à quel point la métaphysique

---

<sup>141</sup> À ce propos, on ne peut que suivre Steinmetz quand il écrit que l'activité de Jacques Derrida « n'est pas le dépassement ou, encore, la mort de la philosophie qui s'annonce dans la déconstruction, mais sa remémoration. Une remémoration qui n'est pas seulement le ressouvenir d'une tradition [...] mais aussi [...] le ressouvenir de ce qui se dissimule dans cet héritage », STEINMETZ, Rudy, *Les Styles de Derrida*, Bruxelles, De Boeck Éditions, 1994, p. 6.

<sup>142</sup> DERRIDA, Jacques, *Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988, p. 224.

craint le surgissement du signe, en arrivant à le maudire et à le traiter de parasite). Le privilège de la *phonè* sur l'écriture est une conséquence plutôt évidente de l'immédiateté qui semble caractériser la voix en tant que composant (apparemment) fondamental du monde :

Le système du « s'entendre-parler » à travers la substance phonique – qui se donne comme signifiant non-extérieur, non-mondain, donc non empirique ou non-contingent – a dû dominer pendant toute une époque l'histoire du monde, a même produit l'idée du monde [...] à partir de la différence entre le mondain et le non-mondain [...].<sup>143</sup>

La fausse perception de la voix comme instrument d'extériorisation, *non empirique* et *non-contingent*, a contribué à créer la mythologie d'un monde désigné par l'outil transcendant de la *phonè* ; cette dynamique, toutefois, relègue l'écriture dans la niche de la simple *traduction* : traduction – tradition et répétition – de la présence de la voix ; « technique au service du langage, porte-parole »<sup>144</sup> d'un verbe plus pur et plus originaire, alors qu'elle est bien loin d'être la servante d'un *logos* supérieur. En effet Derrida, en remarquant que l'époque qu'on traverse est envahie par une remise en question de la définition du signe et du langage – en se référant au courant théorique des études formalistes qui ont imposé la réflexion autour du signe comme horizon critique –, constate que la notion de « langage » a élargi le champ de sa désignation : action, pensée, conscience, affectivité : toute expérience et tout mouvement humains peuvent être insérés dans le vaste concept de la langue et étudié comme telle. Cela mène au corollaire de l'écriture : le signe ne définit plus les inscriptions seulement, mais dilate sa puissance de description à tout ce qui est signification – même pas graphique, ou phonographique. Ce qui est le plus important c'est que l'écriture devient ainsi la notation générale, « qu'elle soit ou non littérale et même si ce qu'elle distribue dans l'espace est étranger à l'ordre de la voix : cinématographie, chorégraphique, certes, mais aussi "écriture" picturale, musicale, sculpturale [...], athlétique [...], écriture militaire ou politique »<sup>145</sup>. On peut donc penser l'écriture comme quelque chose qui s'éloigne des conditions matérielles et graphiques pour en faire un code plus vaste et universel ; le problème, cependant, demeure intact : le signe semble toujours être maîtrisé par une force extérieure et porteuse du sens ultime de la parole. Heureusement, la rationalité – terme ambigu – qui gouverne cette extension du domaine du langage opère en même temps une déconstruction des significations qui avaient leur origine dans un concept de *logos* en tant que source unique de verbe et transcription. Cela veut dire que toute la tradition de la *vérité* comme

---

<sup>143</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 17.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 19. Cela se lie au thème de la répétition déjà abordé chez les travaux sur Husserl : celui-ci soutenait que dans le soliloque, monologue dépourvu des signes empiriques, il n'y a pas de médiation linguistique ; Derrida, au contraire, affirme que, dans le langage, on ne peut pas avoir de différence entre réalité et représentation car un signe est tel non pas pour sa forme physique (phonique / graphique), mais grâce sa forme en général (ce que permet de le reconnaître comme signe au-delà de ses apparences empiriques, donc en tant qu'écriture se référant à n'importe quel domaine).

corrélation de la *phoné* – celle-ci étant, comme on l’a vu, apparemment génératrice du monde sensible<sup>146</sup> – est remise en question, même si elle demeure bien présente dans la théorie contemporaine, même chez ceux qui ont concentré leurs efforts dans l’étude de la spécificité du signe. La proximité absolue de la voix et de l’être – en tant que présence – mène à l’articulation du phonocentrisme comme paradigme de l’étant, en rabaissant l’écriture à n’être que médiation, et en établissant l’opposition irréductible du signifiant et du signifié, soutenue et donnée pour acquise par les structuralistes.

On a dit que Derrida ne s’encadre pas dans le mouvement de la science « sémiotique » : il ne peut pas approuver la conception d’un signifié pur derrière la « chute » de celui-ci dans le signe. Encore une fois, la solution n’est pas de se dissocier complètement du formalisme, mais d’enquêter sur les raisons d’une telle subordination de l’écriture à la transcendance du sens :

Il ne s’agit pas de rejeter ces notions [celles du structuralisme] [...]. Il s’agit d’abord de mettre en évidence la solidarité systématique et historique de concepts et de gestes de pensée qu’on croit souvent pouvoir séparer innocemment. Le signe et la divinité ont le même lieu et le même temps de naissance. L’époque du signe est essentiellement théologique.<sup>147</sup>

Théologiquement, Dieu est la garantie du sens, et cette garantie s’imprime dans la transcription ; d’une manière plus laïque, c’est le logos transcendantal qui anime la signification, qui, à son tour, renvoie, *métaphoriquement*, à la Vérité (on verra les problèmes énormes que la métaphore pose dans le langage philosophique).

Tout le deuxième chapitre de l’ouvrage est consacré au démontage de ce postulat, incarné dans les thèses saussuriennes<sup>148</sup> de la prédominance du sens sur le signifiant<sup>149</sup> : comme on l’a vu, Derrida note que le concept même d’arbitraire, fondamental chez le linguiste, insinue la possibilité d’un renversement et empêche de penser à une hiérarchie naturelle. Le renversement présuppose de replacer l’écriture dans un milieu à la fois extérieur et intérieur à la parole, précédant et suivant la

---

<sup>146</sup> « 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 », *ibid.*, p. 22. Les états de l’âme, les affections, exprimerait ainsi, selon la théorie linguistique traditionnelle issue d’Aristote, les choses et l’être dans leur état originel, alors que le logos opérerait pour créer des *conventions*, des institutions qui dépasseraient les différences entre les langues et les hommes, et rendre ainsi universel le lien entre voix et âme, pensée et sens signifié.

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>148</sup> L’importance du débat à distance entre Derrida et Saussure a été soulignée par Claire Joubert : « Si la confrontation avec Saussure est déterminante dans l’invention de cette pratique critique très caractérisée, c’est qu’elle permet [à Derrida] d’élaborer spécifiquement son levier conceptuel en opposition avec ceux que propose le *Cours* » (Joubert, Claire, « Critique du signe et criticité du discours : Saussure relit Derrida », *Langages*, 2005, n.159, p. 78).

<sup>149</sup> « Rousseau et Saussure accordent un privilège éthique et métaphysique à la voix. Tous deux posent l’infériorité et l’extériorité de l’écriture par rapport au système interne de la langue » (Derrida, Jacques, « Le cercle linguistique de Genève », *Marges de la philosophie, op. cit.*, p. 179) : la démarche de Derrida sera de se concentrer d’abord sur la linguistique (prétendue) générale de Saussure et, suivant un rapprochement thématique, ensuite sur *l’Essai sur l’origine des langues*.

voix, tout en la détachant de sa forme purement graphique, mais en l'élevant à la valeur de la trace, champ conceptuel qui s'éloigne de toute référence, de tout rapport naturel avec la réalité ou avec la transcendance, et, pourtant, de toute motivation téléologique. Si l'on supprime donc l'idée d'un langage « naturel », originaire et antécédent, et si l'on invertit les catégories, l'on peut supposer une « archi-écriture », dynamique de signes en mouvement, guidés par la différence selon le parcours capricieux et instable de la trace, révolution insaisissable par les sciences et par les paradigmes de la présence. Chaîne non synonymique à travers laquelle une source se donne et se soustrait, et une hiérarchie s'abolit : l'archi-écriture, l'archi-trace, l'archi-différence – origine, et suppression de l'origine, qui veut dire que « l'origine n'a même pas disparu, qu'elle n'a jamais été constituée qu'en retour par une non-origine, la trace, qui devient l'origine de l'origine »<sup>150</sup> –, l'élimination de la domination phonique sur le signe.

La trace (pure) est la différence. Elle ne dépend d'aucune plénitude sensible, audible ou visible, phonique ou graphique. Elle en est au contraire la condition. Bien qu'elle *n'existe pas*, bien qu'elle ne soit jamais un *étant-présent* hors de toute plénitude, sa possibilité est antérieure en droit à tout ce qu'on appelle signe (signifié/signifiant, contenu/expression, etc.), concept ou opération, motrice ou sensible.<sup>151</sup>

Comme on l'a vu, la trace, articulée dans la différence, précède et fonde la distinction, tout en la conditionnant à travers sa nature essentiellement ambiguë et dynamique ; s'il est possible de concilier la vie et la mort, l'opacité et la transparence, le sensible et le transcendant, en dépassant les barrières classiques de la métaphysique, est-ce qu'on peut encore parler de *phoné* et d'écriture ? Surtout, est-ce qu'on peut encore penser à une hiérarchie entre le son et le signe ? La représentation graphique et intellectuelle du changement de perspective ne pourra pas se faire à travers l'alphabet phonétique auquel on est habitué ; plutôt, on devrait suivre l'exemple des Chinois ou des Égyptiens, qui se servent d'une écriture hiéroglyphique, à la fois son et signe, sens qui ne se laisse pas enfermer dans la cellule du mot plein et présent – « tout graphème est d'essence testamentaire »<sup>152</sup>. Le hiéroglyphe incarne la discontinuité, la brisure, l'espace creux où la signification peut se produire, circulation sans fin des distinctions qui ne sont plus telles, devenir-signe qui permet le devenir-sens, métaphore perpétuelle et renvoi qui ne s'arrête pas. Présence archétypique et archi-structurelle, la trace renaît dans la mort et meurt dans la vie, en marquant la continuité dans la différence ; les visions mono-théo-télé-ontologiques l'ont toujours réduite à l'être, reconduite au périmètre de la présence :

Tous les dualismes, toutes les théories de l'immortalité de l'âme ou de l'esprit, aussi bien que les monismes [...] sont le thème unique d'une métaphysique dont toute l'histoire a dû tendre vers la réduction de la trace. La

---

<sup>150</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 90.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 100.

subordination de la trace à la présence pleine résumée dans le logos, l'abaissement de l'écriture au-dessous d'une parole rêvant sa plénitude, tels sont les gestes requis par une ontothéologie déterminant le sens archéologique et eschatologique de l'être comme présence, comme parousie, comme vie sans différence : autre nom de la mort [...].<sup>153</sup>

Le mouvement de la trace, résurrection d'un phénix qui garde ses cendres, peut être pensé comme un éparpillement constant du sens, comme une *dissémination* des significations dans la multitude des signifiants. Dynamique difficile à synthétiser – le choix du terme déjà neutralise la pluralité ouverte qui constitue l'approche disséminée –, la dissémination se fait, ne s'explique pas ; Derrida la provoque et la démontre – et en fait le titre de l'essai consacré à *Nombres* de Philippe Sollers : n'est-il pas la négation de ce qu'il avait affirmé (« La dissémination est sans préface »<sup>154</sup>, car elle est naturellement privée d'une marge initiale : dans le cas contraire, elle serait délimitée et limitée par les bornes d'un système qui se préannonce fini<sup>155</sup>) ? –, l'explicite et la rend visible – présence laissée à l'interprétation du lecteur, présence possible et non imposée – dans l'application.

Mais, avant de le faire dans le laboratoire de Mallarmé (on le verra dans le détail) et de Sollers, Derrida nous ouvre « La Pharmacie de Platon », texte emblématique qui suit *Hors Livre* et qui interprète la préface comme un élément à la fois explicatif et opérationnel du texte. Explicatif car « La Pharmacie » veut démontrer la volonté de supprimer l'écriture, de la rabaisser au statut de supplément, de la part du père de la métaphysique (avec l'aide différée de Socrate<sup>156</sup>), Platon, organisateur de la prédominance de la transcendance sur la philosophie occidentale. Opérationnel, car ce texte s'insère dans le jeu de la différence et de la déconstruction, en jonglant avec les termes de *remède* et de *poison*, de dehors et de dedans, contenus dans l'idée de *pharmakon* et excédant la définition même. « La Pharmacie » a le but de contester l'idée de l'écriture comme élément accessoire, subordonné à la parole et à la mémoire, tel qu'il est décrit dans le *Phèdre*, dialogue entre Socrate et le jeune Phèdre qui a comme thèmes principaux la rhétorique et l'amour. À travers une relecture savante, Derrida démonte le texte platonicien, en montrant que le philosophe est tellement hanté par l'écriture – supplément de présence dangereux pour la présence pleine – qu'il relègue la menace dans le rôle de l'usurpateur malveillant. L'atmosphère lourde qui pèse sur le sujet de « La Pharmacie », le *pharmakon*, se prépare avec le « hors-d'œuvre »<sup>157</sup>, dans le récit platonicien, du

---

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>154</sup> DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>155</sup> La « préface » à *La Dissémination*, « Hors Livre », dépasse cet obstacle en opérant, dans la structure textuelle, comme un texte individuel et déjà actif à l'intérieur du système-livre.

<sup>156</sup> Il est très intéressant de remarquer que pour Derrida l'exclusion de la pluralité de la trace – et de l'écriture – du champ de la présence se fait à partir de l'alliance « rationnelle » entre Socrate et Platon, comme si le logos (dans sa forme de Raison : « Dans sa syntaxe la plus pauvre, le logos est la raison, et une raison déjà historique », DERRIDA, Jacques, « Cogito et histoire de la folie », *L'Écriture et la Différence*, *op. cit.*, p. 84 ) ne pouvait pas prendre en compte la déraison, l'extra-logos ; on ne peut pas penser au Socrate nietzschéen, précurseur de l'âge de la Raison, qui, avec sa parole et avec le théâtre d'Euripide, signe une époque purement apollinienne.

<sup>157</sup> DERRIDA, Jacques, « La Pharmacie de Platon », *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 78.

mythe de Pharmacée et d'Orithye, celle-ci tombant d'un rocher lors d'un jeu avec son compagnon : si on se mêle à *Pharmakeia* / *pharmakon*, il n'y aura que l'abîme, la chute, le gouffre de la perte de soi. Et *pharmakon* (*pharmaka*) sont définis les textes que Phèdre a avec soi – ceux de Lysias, un des logographes les plus célèbres d'Athènes – instituant dès le début le lien texte/écriture-*pharmakon*. Ce dernier demeure un concept ambigu, volatile et insaisissable, pouvant être traduit à la fois par remède et poison, drogue et soin, étant donc une idée qui ne peut pas se fixer sur un pôle, mais oscillant sans cesse d'une opposition à l'autre<sup>158</sup>.

Derrida s'attarde sur l'explication du mot en ces termes, en faisant preuve de clarté :

Le *pharmakon* serait une *substance*, avec tout ce que ce mot pourra connoter, en fait de matière aux vertus occultes, de profondeur cryptée refusant son ambivalence à l'analyse, préparant déjà l'espace de l'alchimie [...], l'anti-substance elle-même : ce qui résiste à tout philosophème, l'excédant indéfiniment comme non-identité, non-essence, non-substance.<sup>159</sup>

Le mot désigne un territoire sémantique fluide et mystérieux, connoté à la fois négativement et positivement, résistant à toute définition mais définissant le fond de la définition comme quelque chose d'extrêmement riche et d'extrêmement absent<sup>160</sup>. Pourtant, le caractère insaisissable du *pharmakon* semble avoir été déchiré par Platon à travers le mythe de Teuth – dont l'explication occupe la partie centrale de « La Pharmacie » –, en ne revêtant le mot que par les éléments négatifs qui puissent le caractériser. Le récit mythique parle du demi-dieu égyptien Teuth qui offre en don l'écriture au roi des dieux, Thamous, afin que les Égyptiens puissent avoir un *pharmakon* (remède ? poison ?) pour les défauts de la mémoire ; le cadeau a donc ici une valeur incertaine : cadeau positif ou empoisonné ? La réponse qui neutralisera l'ambiguïté sera donnée par le roi : Thamous, qui règne avec le seul pouvoir de sa parole, dépourvue de toute écriture, déprécie l'hommage ; Derrida commente le choix ainsi : « ce faisant, dieu-le-roi-qui-parle agit comme un père. Le *pharmakon* est ici présenté au père et par lui rejeté, abaissé [...]. Le père suspecte et surveille toujours l'écriture »<sup>161</sup>. Platon assigne toujours le pouvoir de la parole à une figure paternelle<sup>162</sup>, créatrice et garante du logos,

---

<sup>158</sup> On désigne ce phénomène d'indécision sémantique par le terme latin de *Vox media*.

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>160</sup> « Le *pharmakon* est un hymen » (DERRIDA, Jacques, *Glas*, Paris, Galilée, 1974, p. 64) : le fluide insaisissable du *pharmakon* est le sujet chaste et violé du voile féminin ; l'opposition sémantiquement annulée, permise par le remède/venin de l'écriture, englobe aussi la distinction primaire du phallus et du vagin, de la virginité et de la maternité, symbolisée par l'hymen. Tout le récit de *Glas* est consacré à la destruction de la différence entre les entités masculines et féminines.

<sup>161</sup> DERRIDA, Jacques, « La Pharmacie de Platon », *op. cit.*, p. 86.

<sup>162</sup> « L'origine du logos est son père. On dirait par anachronie que le « sujet parlant » est le père de sa parole [...]. Le logos est un fils, donc, et qui se détruirait sans la présence, sans l'assistance présente de son père », *ibid.* La présence du père est caractérisée par la présence et par la parole, et on a vu que Thamous est un roi qui règne à travers l'instrument de la voix. Cela est un point crucial qui explique la domination royale de la voix sur l'écriture. Comme l'a expliqué Alfonso Cariolati, « È questa presenza immediata e viva ciò che permette al figlio, alla parola, di non smarrirsi o disperdersi. Così il logos è legato alla foné, alla voce, alla voce vivente e, con essa, alla presenza: la presenza di sé a sé – origine e potere

sans laquelle – sans sa présence (*ousia*) – le logos pourrait se vaporiser : sans son père, il reste une matière morte, une *écriture*, car « la spécificité de l'écriture se rapporterait donc à l'absence du père »<sup>163</sup>, au parricide. Cet acte violent s'accomplit quand à Thamous – autrement appelé, dans la mythologie égyptienne, Ra-Amon, dieu du soleil, né de son propre œuf, père de toute création – se substitue Theut (connu aussi comme Thot) – ou son *alter ego* l'ibis, le dieu du message<sup>164</sup>. Ce conte métaphorique explique comment l'écriture (Theut) serait une *substitution violente* de la présence (Thamous), incarnant à la fois son opposition et le relèvement de sa propre opposition, son père et le contraire de son père ; comme le mouvement de passage entre le jour et la nuit, entre la vie et la mort, entre la présence et l'absence, qui n'a pas de valeur en soi, lorsqu'il usurpe la place du père, Thot devient la neutralité pure.

« Thot n'est jamais présent. Nulle part il n'apparaît en personne. Aucun être-là ne lui appartient en propre. Tous ses actes seront marqués de cette ambivalence instable »<sup>165</sup>. Et les actes, ainsi que les opinions, l'expérience et les choses, proposés par l'écriture-Thot seront marqués par cette impossibilité de la pleine présence, en se contentant d'être *mimesis*, remémoration négative, imitation de la vérité ; « le sophiste<sup>166</sup> [celui qui utilise la mnémotechnie, l'écriture, à la place de la pure mémoire] vend donc les signes et les insignes de la science : non pas la mémoire elle-même (*mnèmè*), seulement les monuments (*hypomnémata*), les inventaires, les archives, les citations, les copies, les récits [...]. Non pas la mémoire mais les mémoires »<sup>167</sup>. Ce qui demeure très intéressant est le développement du thème des sophistes et des rhéteurs : s'ils ne condamnent pas l'écriture à la manière de Platon – même si eux aussi la considèrent un outil secondaire par rapport à la présence –, c'est parce qu'ils considèrent que le logos peut devenir un *pharmakon* bien plus fort et efficace. Le caractère d'ambivalence se déplace ainsi de l'espace de l'écriture à l'espace de la présence, de la parole morte à la parole vivante<sup>168</sup>, qui peut être à la fois mensongère ou honnête, et toujours marquée

---

della parola» [C'est cette présence immédiate et vivante ce qui permet au fils, à la parole, de ne pas s'égarer et se disperser. Ainsi le logos est lié à la phoné, à la voix, à la voix vivante et, avec elle, à la présence : la présence de soi à soi – origine et pouvoir de la parole] (CARIOLATI, Alfonso, « Scrittura e trasgressione. Derrida e Platone », *Psiché*, Bologna, Il Mulino, n.1, janvier-juin 2017, p. 294). Rémi Brague remarque d'ailleurs que les premières lois d'Athènes sont celles qui ne sont pas écrites, les lois « ancestrales » qu'on pourrait traduire aussi avec « paternelles » : « Les lois qui ne sont pas écrites sont en même temps celles qui proviennent des pères. La présence du père est ce qui rend l'écriture superflue, de même que son absence fait tout le défaut du discours écrit, orphelin » (BRAGUE, Rémi, « En marge de *La pharmacie de Platon* de J. Derrida », *Revue philosophique de Louvain*, 1973, n.10, p. 271).

<sup>163</sup> DERRIDA, Jacques, « La Pharmacie de Platon », *op. cit.*, p. 86.

<sup>164</sup> Thot, étant le dieu de la mort et de la nuit, s'oppose ainsi à la lumière et à la vie de son pare-soleil Ra-Amon.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>166</sup> Selon Platon, les sophistes attireraient l'homme vers le côté sensible des choses grâce aux charmes du discours, alors que le vrai philosophe devrait regarder directement vers les Idées. Dans le Livre X de la *République* on assiste à l'exclusion des poètes dramatiques de la Cité en tant que créateurs de la mauvaise mimesis de l'apparence (et non de la chose même : mimesis donc de deuxième degré et double dégradation de l'être). Les poètes sont ainsi comparés aux sophistes, aux maîtres d'un faux discours.

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 121-22.

<sup>168</sup> Gorgias, dans *l'Éloge d'Hélène*, porte comme exemple le rapt de la princesse grecque, qui cède devant la parole, malveillante et inspirée par les dieux, de Paris : « La puissance du discours a le même rapport à la disposition de l'âme



par l'éloquence persuasive qui annule la possibilité d'établir le milieu précis de la vérité. La drogue, la confusion des états, l'ambiguïté devient un élément constitutif de celle qu'on appelle Raison, empêchant la détermination et la distinction des concepts ; la substance est alors insaisissable, marquée par le démon du manque de l'identité idéale.

Derrida arrive donc à renverser l'essence même du discours philosophique oral, en le définissant comme le supplément le plus pénétrant ; et si le logos est *pharmakon*, le maître du logos, Socrate, « celui qui n'écrit pas », n'est-il pas *pharmakon* lui-même ? Au-delà du fait que dans plusieurs dialogues platoniques la parole de Socrate est une parole magique, nouvelle et indéfinissable – donc véritablement narcotique –, on pourrait penser au philosophe comme un *pharmakon* dans le sens originaire de mot : ni remède, ni poison, mais *bouc émissaire*, un sujet-objet qui représente à la fois la cause et l'antidote des maux d'une ville, ou encore comme le *sacer* de la Rome antique, l'individu qui se trouve à la limite entre sacralité et impureté, l'élément qu'on ne peut pas toucher sans le souiller (sacré) ou sans être souillé (impur). Le *pharmakos*-bouc émissaire<sup>169</sup> est un individu, souvent entretenu aux frais de la *polis*, fustigé et chassé dès la ville pour en éloigner les malheurs ; comme l'écrit parfaitement Derrida, englobant le caractère viscéralement opaque et glissant du *pharmakon* platonique et du *pharmakon* étymologique, « la cérémonie du *pharmakos* se joue donc à la limite du dedans et du dehors qu'elle a pour fonction de tracer et retracer sans cesse »<sup>170</sup>. Socrate est le bouc émissaire mis à mort par Athènes afin de la préserver de la corruption des valeurs ; Socrate est le supplément qui, même si sa nature demeure essentiellement inessentielle et énigmatique, est condamné à l'extériorité. Dans une lecture plus proprement conforme à l'approche platonicienne, pourtant, la mort de Socrate serait la mort de la parole vivante, du père qui se sacrifie pour le fils ; et, on l'a vu, le père est le logos, alors que le fils est l'écriture : la mort de Socrate permet l'écriture, celle, notamment, de son disciple Platon. On est devant un nœud typique de la lecture déconstructive de Derrida : les concepts s'entrelacent dans le jeu infini des significations, des renvois, des contextes, et on ne peut pas en entrevoir la fin.

Socrate le logos, le père ; mais Socrate supplément aussi : Père et supplément. Platon le fils – l'écriture – et Platon le punisseur de la mnémotechnique ; pourtant, Platon écrit, et son écriture commence avec la mort du père-Socrate, elle porte sur la mort du père : la sienne est une écriture qui raconte son histoire, son développement et ses thèmes, une écriture qui s'écrit et qui se donne comme présence en train de se défaire et de s'ouvrir. Cette « ouverture » de l'écriture, le platonisme a toujours essayé de la maîtriser, de la gérer, « pour en étouffer le bruit, pour la dissimuler en tirant les rideaux

---

que la disposition des drogues à la nature des corps. De même que certaines drogues évacuent du corps certaines humeurs [...] ; de même certains discours affligent, certains réjouissent [...] » (cité dans *ibid.*, p. 133).

<sup>169</sup> Dans sa forme masculine et non pas neutre du nominatif.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 153.

au matin de l'Occident »<sup>171</sup>, et, depuis lui, toute la métaphysique occidentale, celle qui s'appuie sur la distinction nette entre présence et absence et qui ne peut pas concevoir la coprésence de plusieurs significations. Un des expédients de ségrégation du langage multivoque est l'exclusion de *la métaphore* du discours philosophique : dans le *Phèdre*, Platon affirme que la médiation métaphorique se produit lorsqu'on a l'impression que le signifiant et le signifié (celui-ci toujours en rapport direct avec le logos, et celui-là dépendant du logos en tant que son outil supplémentaire) ne sont plus étroitement liés. La métaphore serait ainsi le processus d'usurpation de l'écriture, son désir de se poser comme entité autonome et simulatrice de la présence : « tout ce qui fonctionne comme métaphore dans ces discours confirme le privilège du logos et fonde le "sens" propre donné alors à l'écriture : signe signifiant un signifiant signifiant lui-même une vérité éternelle, éternellement pensée et dite dans la proximité d'un logos présent »<sup>172</sup>.

On pourrait résumer en disant que « la métaphore n'est jamais innocente »<sup>173</sup>, et cette affirmation fait d'ailleurs penser à ce que Barthes avait écrit quelques années auparavant : « le langage n'est jamais innocent »<sup>174</sup>. Peut-on assimiler les deux déclarations ? Peut-on accuser le langage et la métaphore en même temps ? Oui, et Derrida même signe le verdict : « la métaphore – c'est-à-dire tout dans le langage, hormis le verbe *être* »<sup>175</sup>. Le sens propre de l'écriture est donc, du point de vue métaphysique, la métaphore, la présence de l'écriture en tant que fausse présence par rapport au logos, le décalage de la vérité de l'idéalité au signe ; le discours philosophique, au contraire, se voudrait dépourvu de tout mécanisme métaphorique, en nommant les choses pour elles-mêmes<sup>176</sup>. Toutefois, ce que Derrida démontre est la présence indéniable de la métaphore comme fondement de toute réflexion et tout langage, même et notamment de ceux qui relèvent de la sphère métaphysique :

le sens primitif [...] est une sorte de figure transparente, équivalente à un sens propre. Elle devient métaphore quand le discours philosophique la met en circulation. On oublie alors, simultanément, le premier sens et le premier déplacement. On ne remarque plus la métaphore et on la prend pour le sens propre. Double effacement. *La philosophie serait ce procès de métaphorisation qui s'empporte lui-même.*<sup>177</sup>

À travers les pages admirables d'Anatole France, qui, dans *Le Jardin d'Épicure*, expose brillamment comment une phrase typiquement métaphysique (« L'âme possède Dieu dans la mesure où elle participe de l'absolu ») peut, grâce à un jeu de substitutions métaphoriques (« âme » est symbole de

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>172</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>173</sup> DERRIDA, Jacques, « Force et signification », *op. cit.*, p. 30.

<sup>174</sup> BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 17.

<sup>175</sup> DERRIDA, Jacques, « Force et signification », *op. cit.*, p. 17.

<sup>176</sup> Dans *La Poétique*, Aristote définit la métaphore comme « le transport à une chose d'un nom qui en désigne un autre ou du genre à l'espèce ou de l'espèce au genre ou de l'espèce à l'espèce ou d'après le rapport d'analogie » (1457 b, 6-9) : la métaphore est le mouvement, la substitution d'une chose par un nom, et non pas la chose en soi.

<sup>177</sup> DERRIDA, Jacques, « La Mythologie blanche », *Marges*, *op. cit.*, p. 251. C'est moi qui souligne.

« souffle », mais aussi de « celui dont le souffle [...] » ; « possède » renvoie métaphoriquement et étymologiquement à « être assis sur », « prendre place » ...), se transformer en une sorte d'hymne, de chant mythique et originaire<sup>178</sup>, Derrida présente le langage philosophique comme d'essence métaphorique. S'il y a discours, celui-là sera forcément métaphorique<sup>179</sup> ; on circule toujours dans la métaphore, car même en parlant d'elle on rentre dans le « *more metaphorico* »<sup>180</sup>.

On pourrait se demander, avec Sarah Kofman, si ce n'est pas « un paradoxe que d'user de concepts pour écrire sur un philosophe qui privilégie la métaphore ? »<sup>181</sup> ; Kofman se réfère ici à son étude sur Nietzsche, mais la même question peut se poser pour tout auteur qui raisonne sur la métaphore, Derrida compris. La réponse est *oui* : c'est un paradoxe, car, en vérité, tout concept est issu d'un oubli du langage métaphorique. Or, le thème de la métaphore en tant que fondement du langage a été justement médité par Nietzsche, qui est un des précurseurs de l'approche derridienne ; dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, le philosophe allemand s'interroge sur la nature des concepts exprimés par la langue : toute idée, dit Nietzsche, relève d'un langage arbitraire, métaphorique, dont les hommes ont oublié le côté contingent. Le langage, donc, ne serait pas adhérent à la réalité, et du Réel il ne serait pas une expression directe ; l'anti-cratylisme nietzschéen déclare que « nous ne possédons [...] rien d'autre que des métaphores des choses, et qui ne correspondent absolument pas aux entités originelles »<sup>182</sup>. La vérité – orgueil trompeur dont l'homme est aveuglement fier – devient ainsi

une multitude mouvante de métaphores, de métonymies, d'anthropomorphismes, bref une somme de relations humaines qui ont été rehaussées, transposées, et ornées par la poésie et par la rhétorique, et qui, après un long usage paraissent établies, canoniques et contraignantes aux yeux d'un peuple : les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur effigie et qu'on ne considère plus désormais comme telles mais seulement comme du métal.<sup>183</sup>

Telle que la « vérité » derridienne, la vérité de Nietzsche n'est pas un concept fixe et toujours identique à soi-même ; comme elle se fonde sur le langage métaphorique, qui est par nature arbitraire et modifiable, la vérité demeure une *multitude mouvante*, illusoire, dont on a oublié l'origine langagière. L'exemple de la métaphore – chez Derrida et chez Nietzsche – non seulement vise à

---

<sup>178</sup> « Celui dont le souffle est un signe de vie, l'homme prendra place [...] dans le feu divin, source et foyer de la vie, et cette place lui sera mesurée sur la vertu qui lui a été donnée [...] d'étendre ce souffle chaud, cette petite âme invisible, à travers l'espace libre (le bleu du ciel, probablement) » (FRANCE, Anatole, *Le Jardin d'Épicure*, cité dans *ibid.*, p. 253).

<sup>179</sup> La circularité de la métaphore « désigne ainsi l'aporie inhérente à la constitution de la métaphysique et de son réseau conceptuel », SABOT, Philippe, *Philosophie et littérature, op. cit.*, p. 22.

<sup>180</sup> DERRIDA, Jacques, *Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1998 (1987), p. 64.

<sup>181</sup> KOFMAN, Sarah, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot, 1972, p. 9.

<sup>182</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral* (1873), trad. de DE LAUNAY, Marc et HAAR, Michel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, p. 12.

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 14.

démonter la prétention métaphysique d'une certaine extériorité et objectivité des concepts transcendants par rapport à tout ce qui est écriture et déplacement du signifié originel, mais souligne à quel point ce même déplacement est constituant : si ce qui se prend pour absolu est, finalement, glissement et transfert, tout ce qui était déjà contingence ne pourra même pas concevoir d'avoir une garantie supérieure<sup>184</sup>.

Pour terminer cette introduction générale à Derrida, on ne peut pas éviter de mentionner deux célèbres renversements d'écrivains-philosophes, bouleversements qui entraînent une mise en question de deux grands thèmes issus de la métaphysique occidentale : l'éthique et le privilège du penseur-conquérant blanc. Dans la contestation de la pensée de Jean-Jacques Rousseau, qui, dans *l'Essai sur l'origine des langues*, s'interroge sur la façon dont l'homme est venu à la parole, Derrida remarque la présence vénéneuse et incontournable du *supplément*. En faisant preuve d'un véritable phonocentrisme, Rousseau fait naître la parole des passions, des états d'âme en communication directe avec la conscience : la pitié, en particulier, stimulerait le besoin de partage entre les hommes, les poussant à transmettre à travers la voix la douleur commune. La parole serait ainsi une voix de la conscience en tant que voix de l'âme, traduction immédiate des sentiments, intérieure et préreflexive<sup>185</sup> ; l'écriture, au contraire, serait le *supplément* de cette présence franche et instantanée. Chez Rousseau, tout ce qui est supplément sert à compléter l'état d'une nature qui, pour se donner complètement, a besoin d'un renfort : l'écriture doit fortifier la présence, la culture et l'éducation doivent consolider la nature (tout le projet pédagogique du philosophe vise à la réappropriation de l'état naturel et originaire ; à ce propos Derrida affirme que « c'est bien la culture qui doit suppléer à une nature déficiente »<sup>186</sup>). La supplémentarité de l'existence s'articule selon un éventail de manifestations qui passent de l'écriture à la masturbation (ce qui imite la copulation mais qui en est indépendant et superflu), et dont le point commun est la menace faite à l'origine, le vol qu'ils perpétraient à l'égard de la Vérité ; pourtant le rêve rousseauiste d'une voix sans écriture demeure tel, tout en trahissant le fait que la représentation ne pourra jamais céder la place à l'origine.

La source *est* le supplément, et l'obsession de Rousseau pour l'écriture dévoile, comme chez Platon, la volonté de cacher cet axiome. Penser l'écriture, dans le monde rêvé de Rousseau, où tout est voix et présence, signifie penser l'absence, la représentation extérieure, le décalage : cela signifie penser à

---

<sup>184</sup> On note ici que, comme Geoffrey Bennington l'a fait remarquer, Derrida abandonnera le concept de métaphore pour parler plutôt d'*analogie* (BENNINGTON, Geoffrey, « Métaphore, méta-force », *Rue Descartes*, 2016, n.89-90).

<sup>185</sup> Comme le fera Derrida, Nietzsche aussi conteste ce rapport direct et immédiat entre langage et états de l'âme : « Qu'est-ce qu'un mot ? La transposition sonore d'une excitation nerveuse. Mais conclure d'une excitation nerveuse à une cause première extérieure à nous, c'est déjà ce à quoi aboutit une application fautive et injustifiée du principe de raison » (NIETZSCHE, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, *op. cit.*, p. 11).

<sup>186</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 209.

l'autre, à l'autrui, à ce qui est *alienum* au sujet, penser donc à l'éthique, à la discipline qui s'occupe des rapports entre sujets. L'écriture – en tant qu'élément *autre* (par rapport à la présence) – devient ainsi le fondement de l'éthique : même si Rousseau l'avait exclue de tout discours moral, grâce au renversement typique de la différance, l'écriture *est* l'éthique. L'altérité est nécessaire pour penser à la morale, et l'altérité est un élément constituant du supplément : « l'archi-écriture est à l'origine de la moralité comme de l'immoralité. Ouverture non éthique de l'éthique. Ouverture violente »<sup>187</sup>. *Ouverture violente* de la possibilité de l'interprétation morale, opposée à la fermeture d'une présence sans contradiction. L'interrogation autour de la question morale se poursuit avec l'analyse de la « Leçon d'écriture »<sup>188</sup>, – chapitre fondamental de *Tristes tropiques* où Lévi-Strauss assiste à l'introduction de l'écriture phonographique chez le peuple des Nambikwara –, analyse où Derrida, après avoir attaqué le fondateur spirituel du structuralisme – Saussure –, déconstruit les démarches de l'autre modèle du procédé structuraliste. Dans cet épisode – qui est exposé comme une sorte de fable, de parabole –, l'ethnologue classifie les indigènes comme des hommes qui « ne savent pas écrire ; mais [qu'] ils ne dessinent pas davantage, à l'exception de quelques pointillés ou zigzags sur leurs calebasses »<sup>189</sup> : cette toute petite phrase, qui révèle naïvement le point de vue du chercheur, est commenté durement par Derrida :

Cette expression<sup>190</sup> relève de l'onirisme ethnocentrique, abusant du concept vulgaire, c'est-à-dire ethnocentrique, de l'écriture. Le mépris de l'écriture, notons-le au passage, s'accommode fort bien de cet ethnocentrisme [...]. Par un seul et même geste, on méprise l'écriture (alphabétique), instrument servile d'une parole rêvant sa plénitude et sa présence à soi, et l'on refuse la dignité d'écriture aux signes non alphabétiques.<sup>191</sup>

On ne peut penser à une société sans écriture que si on classifie celle-ci comme écriture alphabétique ; la dignité des signes qui se différencient du phonographisme est raturée, alors que Derrida la restaure en remarquant que les Nambikwara interdisent l'utilisation du nom propre<sup>192</sup>. Lévi-Strauss introduit l'écriture occidentale chez les Indiens, tout en les marquant avec le préjugé rousseauiste du mythe de

---

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>188</sup> Christopher Johnson a donné une lecture intéressante de ce chapitre, en retraçant le contexte historique et critique de la naissance de l'ethnologie, et en affirmant que la relecture derridienne de Lévi-Strauss serait une contestation des méthodes et des objets de l'anthropologie : « la lecture derridienne de "La Leçon d'écriture" de Lévi-Strauss est une leçon faite par la philosophie à l'anthropologie » (JOHNSON, Christopher, « La Leçon de philosophie », *Passions de la littérature*, dir. de LISSE, Michel, Paris, Galilée, 1996, p. 133).

<sup>189</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 349.

<sup>190</sup> Derrida se réfère ici à l'expression « société sans écriture ».

<sup>191</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>192</sup> « Il y a écriture dès que le nom propre est raturé dans un système », *ibid.*, p. 159 : la suppression du nom propre, de l'indication du sujet et de la désignation de la présence, s'inscrit parfaitement dans le mouvement de l'archi-écriture, concept fondateur de toute type d'écriture (même celle qui ne relève pas de la structure alphabétique). Derrida affirme ailleurs qu'« un texte n'"existe", ne résiste, ne consiste, ne refoule, ne se laisse lire ou écrire que s'il est travaillé par l'illisibilité d'un nom propre » (*Glas*, *op. cit.* p. 41) : la possibilité de la dissémination (à la fois la résistance et le refoulement) s'impose dès que le nom – la signature, l'autorité – est raturé ou rendu illisible.

l'homme naturel, bon et innocent, qui ne connaît pas le supplément et qui serait en communion parfaite avec la vie sauvage et originelle ; chez Lévi-Strauss on percevrait donc « une sorte d'éthique de la présence, de nostalgie de l'origine, de l'innocence archaïque et naturelle, d'une pureté de la présence et de la présence à soi de la parole ; éthique, nostalgie et même remords qu'il présente souvent comme la motivation du projet ethnologique lorsqu'il se porte vers des sociétés archaïques, c'est-à-dire à ses yeux exemplaires »<sup>193</sup>. La façon dont l'ethnologue décrit la « découverte » de l'écriture (« un jour je les vis occupés à tracer sur le papier des lignes horizontales ondulées. [...] ils écrivaient ou, plus exactement cherchaient à faire de leur crayon le même usage que moi »<sup>194</sup> ) souligne le mépris envers l'activité graphique des Indiens, qui serait une imitation ridicule, non réfléchie et dégradée des signes occidentaux. Seul le chef de la tribu semble apprendre le fonctionnement de l'écriture proposée par Lévi-Strauss, et cela permet à l'ethnologue d'entamer un discours sur la connotation *politique* du signe : il aiderait dans le processus de la mise en esclavage des peuples avant même de se soucier de l'esthétique<sup>195</sup>. Cela confirme en quelque sorte l'idée d'une écriture « violente », outil d'oppression, à l'envers d'une naïveté originelle dépourvue de signe alphabétique ; pour Derrida cette conclusion n'est pas complètement fautive, car « la violence est écriture »<sup>196</sup>, mais il refuse de concevoir le « moment » de l'intrusion de l'écriture dans la présence<sup>197</sup>. La violence naturelle du signe n'est pas mise en question par Derrida ; ce qui demeure remarquable est le rapport à *l'autre* que l'écriture impose, en vertu du manque de l'univocité de l'identité et de l'insuffisance du sujet.

Comme l'a bien synthétisé Chardel, « ce qui intéresse Derrida, ce n'est donc pas *la morale*, ni la constitution du *sujet moral*, mais plutôt *les apories de l'éthique*, ses limites »<sup>198</sup> et, nous ajoutons, ses conditions et ses conséquences. Si on efface, comme on a proposé de faire, le sujet, le *télos*, le cadre et l'ordre – notamment celui qui relève de l'éthique – la réalité, dans sa forme instable de texte, se donne comme un champ de possibilités infinies et effrayantes. Mais c'est précisément le (con)texte qui permet l'accès à l'altérité, à ce qui manque et qui va s'introduire, au supplément : l'interprétation,

---

<sup>193</sup> DERRIDA, Jacques, « La Structure, le signe et le jeu », *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 426-27.

<sup>194</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, *op. cit.*, p. 350.

<sup>195</sup> « Il faut admettre que la fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement. L'emploi de l'écriture à des fins désintéressées, en vue de tirer des satisfactions intellectuelles et esthétiques, est un résultat secondaire », *ibid.*, p. 354.

<sup>196</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 195.

<sup>197</sup> Comme le montre Derrida dans le chapitre consacré à Lévi-Strauss, les Nambikwara peuvent être violents et brutaux ; « la violence est aussi originelle que l'est l'écriture dans la parole » (MOULENDA, Joseph-Igor, « Derrida et Lévi-Strauss. La dette ethno-anthropologique de la dé-construction », *L'Envol. Revue Africaine de Philosophie, Lettres et Pédagogie*, ENS de Libreville, Les Éditions du GRESHS, 2016).

<sup>198</sup> CHARDEL, Pierre-Antoine, « L'errance est infinie. Lecture de Jacques Derrida », *Chimères. Revue de schizoanalyses*, 2004, 54-55, p. 85.

la volonté capricieuse du regard extérieur qui s'approprie d'une structure fondamentalement non-structurée et décentrée.

Or, au bout de cette synthèse qui – bien que nécessairement incomplète – nous a donné des points de repère autour de l'œuvre intellectuelle des deux penseurs, que peut-on dire de ces approches philosophiques, celle de Sartre et celle de Derrida, afin de produire une comparaison générale de leurs postulats ? La dette philosophique du deuxième envers le premier – qui est son aîné d'une génération – est complexe<sup>199</sup> et, avant d'en souligner les points fondamentaux, on dira qu'elle est reconnue et rappelée par Derrida dans le cadre de plusieurs entretiens : à Maurizio Ferraris, qui lui demande la nature de son rapport avec la génération existentialiste précédente, le chef de la déconstruction répond ainsi :

J'ai cru devoir prendre quelque distance à l'égard de ce qui s'appelait philosophie de l'existence [...], ça n'était pas pour m'éloigner de l'intérêt pour l'existence même, pour le concret de l'engagement personnel [...]. C'est plutôt à partir des réflexions critiques sur la lecture que certains existentialistes français, comme Sartre, Marcel, etc., ont faites d'Husserl et de Heidegger que j'ai cru nécessaire de m'éloigner.<sup>200</sup>

Et encore, à Antoine Spire, qui lui demande « en quoi êtes-vous un héritier de Sartre ? », Derrida répond qu'il reconnaît « [s]a dette, la filiation, l'énorme influence, l'énorme présence de Sartre dans [s]es années de formation », tout en remarquant que l'éloignement suivant s'est fait « sans meurtre ni parricide »<sup>201</sup>. De même, dans *Le Nouvel Observateur*, Sartre est, selon les mots de Derrida un modèle « que j'ai depuis jugé néfaste et catastrophique, mais que j'aime »<sup>202</sup>.

Peut-on dire donc que le schisme critique entre les deux se passe dans le changement d'époque, sans un refus complet et, surtout, sans la révolte d'un fils contre le père philosophique ? Du reste, Derrida, dans un article paru dans *Les Temps modernes* – pas n'importe quelle revue ! – avoue avoir subi une certaine fascination pour l'approche sartrienne pendant sa jeunesse en Algérie et, après, rue d'Ulm : « je restais sans doute du côté de Sartre [...] parce que je croyais déceler à tel ou tel signe [...] qu'il passait lui aussi »<sup>203</sup>.

---

<sup>199</sup> On ne peut pas procéder ici dans une comparaison des rapports philosophiques profonds qui existent entre Sartre et Derrida – ce qui ferait l'objet d'une thèse entière –, mais on se concentrera sur le thème du « sujet » chez les deux philosophes. Pour une histoire de la dette de Derrida envers Sartre, voir BARING, Edward, *The Young Derrida and the French Philosophy, 1945-1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

<sup>200</sup> DERRIDA, Jacques, FERRARIS, Maurizio, *Le Goût du secret, Entretiens 1993-1995*, Paris, Hermann, 2018, p. 50.

<sup>201</sup> DERRIDA, Jacques, *Sur Parole. Instantanés philosophiques*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'aube, 1999, p. 82-3.

<sup>202</sup> DERRIDA, Jacques, « Derrida l'insoumis », *Le Nouvel Observateur*, 9-15 septembre 1983, p. 96.

<sup>203</sup> DERRIDA, Jacques, « Il courait mort : salut salut », *Les Temps modernes*, 2005/1, n.629, p. 205.

Daniel Giovannangeli a en effet montré que les premières œuvres de Derrida cachent une véritable « inspiration phénoménologique »<sup>204</sup> de matrice sartrienne, qui se révèle dans les citations discrètes – Sartre apparaît une seule fois, mais en premier plan, dans *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl* – ainsi que dans la terminologie que Derrida utilise : « pour-soi », « en-soi », « liberté »... ; dans le même ouvrage, Giovannangeli fait un point sur le « partage » originaire des pensées sartriennes et derridiennes, en particulier autour du thème husserlien de l'intentionnalité<sup>205</sup>. L'influence presque paternelle que Sartre a eue sur la formation philosophique de Derrida – et, on peut bien le croire, sur celle de toute la génération des jeunes philosophes formés dans les années Cinquante et Soixante, comme Derrida même le fait remarquer à Michel Contat lors d'un débat sur *France Culture* : « quiconque habite le paysage français sait bien que quelqu'un de mon âge n'a pas ignoré Sartre, n'est pas passé à côté de Sartre, ce n'est pas possible »<sup>206</sup> – demeure, au-delà des remarques de Giovannangeli sur les premiers textes derridiens, à première vue une influence personnelle, une influence de « rôle » : Sartre a été l'Intellectuel, le Philosophe dont la pensée a été impossible à contourner tout au long de l'après-guerre ; le caractère « réaliste » et historique de sa philosophie – souvent rapprochée de la pensée œcuménique de Voltaire – a changé pour toujours le rapport à la réalité d'une science de l'esprit qui s'est voulue souvent abstraite et détachée du monde ; toutefois, sur le plan théorique, les approches de Sartre et Derrida ne pourraient être plus éloignées. D'un côté, une philosophie ancrée profondément aux *sources* sociales et économiques – pour résumer : aux sources historiques – de toute herméneutique ; de l'autre côté, une pensée qui essaie de démanteler les concepts mêmes de « source » et d'« histoire », en remettant en question la possibilité de trouver une origine univoque aux mouvements de l'esprit. En refusant toute contextualisation archétypale de son argumentation, Derrida nie l'idée d'une philosophie qui puisse reposer sur des dogmes fixes et immuables, car le dogmatisme prévoit nécessairement un refoulement caché. Il est toutefois important de souligner que la philosophie « tardive »<sup>207</sup> de Sartre – celle qui s'ouvre avec *Questions de méthode* et qui ajoute au thème fondamental de la liberté le cadre imposé par une interprétation marxiste, cadre qui redéfinit et, en quelque sorte, réduit l'ampleur du mouvement de la conscience – repose sur une remise en question des postulats des années Trente et Quarante. La conversion « paradoxale » à la perspective « néo-marxiste »<sup>208</sup> changerait ainsi un des concepts-clé de la théorie sartrienne, celui du rapport entre subjectivité et objectivité ; en 1969, le philosophe

---

<sup>204</sup> GIOVANNANGELI, Daniel, *La Passion de l'origine. Recherches sur l'esthétique transcendantale et la phénoménologie*, Paris, Galilée, 1995, p. 106.

<sup>205</sup> *Ibid.*, pp. 107-120.

<sup>206</sup> Débat du 6 juillet 1999 entre Jacques Derrida et Michel Contat au cours de l'émission « Staccato » sur *France Culture*, transcrite dans « Derrida sur Sartre », *Bulletin d'information du Groupe d'Études Sartriennes*, juin 2000, n.14, p. 133.

<sup>207</sup> Comme l'a appelée Christina Howells dans son chapitre consacré à « [Sartre's] later philosophy » (*The Necessity of Freedom*, *op. cit.*, pp. 94-115).

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 97.



affirme en effet que ce qu'il avait pu appeler « subjectivité » dans *L'Être et le Néant* « n'est pas ce qu'elle serait aujourd'hui pour [lui] »<sup>209</sup> : la subjectivité devient, au fil des années, seulement une manifestation d'une objectivité totale, qui s'attacherait au sujet dans la mesure où celui-ci n'est que l'expression unique des déterminations objectives. La liberté de la conscience ne s'exprime plus dans l'omnipotence, mais dans le cadre réglementé et infranchissable des conditionnements sociaux ; à confirmer cette réduction de mouvement, Sartre affirme encore qu'en lisant la préface qu'il avait écrite à *Les Mouches* et *Huis Clos*, où il écrivait qu'un homme, quelles que soient les circonstances, est toujours libre de choisir, il s'était étonné, en se disant : « c'est incroyable : je le pensais vraiment ! »<sup>210</sup>. On doit donc penser à la philosophie sartrienne comme à une pensée en mouvement, en circulation, qui n'a pas peur de se remettre en question – même personnellement ; le « dogmatisme » sartrien, que Derrida reprochera, ainsi que sa prétention de « tout savoir et tout comprendre », est en vérité une approche *in fieri*. On pourrait objecter que le changement de la philosophie tardive repose sur une réduction des possibilités d'expression de la conscience et, par conséquent, du sujet ; si cela est vrai, il est vrai aussi que Sartre n'a pas hésité à contester, comme on l'a vu, l'adhérence acritique au marxisme déterministe, en rajoutant l'apport fondamental de la psychanalyse.

En revenant à la comparaison générale des pensées de Sartre et Derrida, on dira encore qu'on retrouve d'un côté un philosophe qui a fait de la personnalité un élément clé de son activité intellectuelle, à la fois au niveau empirique – avec l'énorme impact que la « figure » de Sartre a eue sur le plan politique, littéraire, médiatique, en incarnant ce que Gramsci appelait l'intellectuel « organique », le penseur capable de canaliser les désirs et les attentes de son époque, tout en faisant un travail de médiation entre les organismes politiques institutionnels et les revendications des individus – et au niveau théorique : le « sujet » demeure le fondement de la philosophie sartrienne, en lui conférant le rôle de centre interprétatif. Tous les événements, toutes les dynamiques temporelles, toutes les perceptions et tout le savoir qu'on peut tirer de celles-ci sont directement liés au mouvement de la conscience humaine ; pour Derrida, au contraire, l'existence du monde et l'existence des prétendues lois ontologiques ou éthiques qui régleraient sa persistance n'ont rien à voir avec la présence de l'être humain : l'homme fait partie du champ herméneutique, sans en être le maître et, surtout, sans pouvoir l'organiser en fonction de ses propres déterminations. Si Sartre admet un but téléologique dans le mouvement du *pour-soi*, c'est-à-dire la reconstitution d'une plénitude absolue et autosuffisante – l'*en-soi* – dans le champ ontologique et moral (on verra que l'aboutissement d'une morale universelle correspond, chez Sartre, à une disparition de l'Histoire et de la société structurée en classes), Derrida

---

<sup>209</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Sur moi-même », *Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972, p. 102.

<sup>210</sup> *Ibid.*, p. 100.

ne peut pas accorder à l'être la caractéristique de la finalité, notamment une finalité abstraite comme celle de l'*en-soi*.

Au thème de l'encadrement de l'« homme » dans la philosophie sartrienne, Derrida consacre le texte *Les Fins de l'homme*. En introduisant la problématique de la définition du sujet et de la figure de l'« homme » dans la philosophie sartrienne, Derrida écrit que « le concept majeur [de Sartre], le thème de dernière instance, l'horizon et l'origine irréductibles, c'est ce qu'on appelle [...] la "réalité-humaine" »<sup>211</sup>, concept qui traduirait le *Dasein* heideggérien et qu'on retrouve dans *L'Être et le Néant*. Même si substituer « réalité-humaine » à « homme » voudrait effacer tout horizon métaphysique et toute prétendue unité de l'être humain, selon le philosophe de la déconstruction, l'approche sartrienne aura toujours un fond métaphysique : comme on vient de le dire, l'unité de l'*en-soi* auquel le *pour-soi* tend serait un concept transcendantal, et la plénitude de l'être à laquelle les sujets sont naturellement voués serait une chimère qui relève de la métaphysique pure. Heidegger avait fait, d'ailleurs, la même remarque : selon le philosophe allemand, Sartre, en formulant le principe de la primauté de l'existence sur l'essence, qui renverse le rapport platonicien de l'essence qui précède l'existence, ne sort pas du périmètre de la métaphysique : « le renversement d'une proposition métaphysique demeure une proposition métaphysique »<sup>212</sup>. Toutefois, même s'il accuse l'humanisme « métaphysique » que Sartre perpétue avec ses œuvres, Derrida ne manque pas de souligner que « l'humanisme qui marque en sa profondeur le discours philosophique de Sartre est pourtant, très sûrement et très ironiquement, démonté dans *La Nausée* »<sup>213</sup> : en effet, dans le colloque entre Roquentin et l'Autodidacte, on assiste à la mise en scène caricaturale du projet humaniste d'arriver à rassembler le savoir absolu, incarné par le projet insensé de l'Autodidacte.

Tout en soulignant le caractère marginal de cette dernière remarque, Christina Howells a écrit que « si Derrida permet à Roquentin de démonter l'humanisme, par contre il accuse Sartre d'en être profondément marqué, et de ne jamais questionner "l'histoire du concept d'homme" »<sup>214</sup>. Donc, dit Derrida, chez Sartre l'unité de l'homme n'est pas remise en question, ni le concept même de « homme », et la réalité humaine – marquée par un fond téléologique – resterait toujours l'horizon de l'existentialisme : « l'ontologie phénoménologique est une anthropologie philosophique »<sup>215</sup>, avec un héritage métaphysique ; tout humanisme demeure une recherche de la transcendance athée, et le

---

<sup>211</sup> DERRIDA, Jacques, « Les Fins de l'homme », *Marges, op. cit.*, p. 136.

<sup>212</sup> HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme* (1947), trad. de MUNIER, Roger, Paris, Aubier, 1970, p. 67.

<sup>213</sup> DERRIDA, Jacques, « Les Fins de l'homme », *op. cit.*, p. 136, en note.

<sup>214</sup> HOWELLS, Christina, « Sartre et Derrida : les promesses du sujet », *Colloque d'études sartriennes*, juin 1999, consultable sur *Sens Public*, <http://sens-public.org/articles/159/>, dernière consultation : 20/05/2021.

<sup>215</sup> DERRIDA, Jacques, « Les Fins de l'homme », *Marges, op. cit.*, p. 137.

but de l'expérience humaine serait, selon Sartre, de reconstituer une sorte d'unité perdue, un *super étant* qui résulte de la composition du *pour-soi* et de l'*en-soi* : un « projet de se faire Dieu »<sup>216</sup>.

Or, si les enjeux de la définition du « sujet » chez Sartre et Derrida semblent définir et marquer la distance infranchissable entre les deux conceptions de l'être humain, ou de la « réalité-humaine », en fondant d'un côté une pensée « resserrante » – celle de Sartre, qui résume toute l'expérience à la perception du sujet et fait tendre celui-ci à la plénitude d'un soi futur –, de l'autre une pensée « disséminée », comme disséminée et anti-téléologique est la vérité de l'existence du sujet derridien, ils peuvent aussi marquer les premiers points de contact entre les deux doctrines, et on retrouve une certaine conflictualité commune, chez Sartre et Derrida, par rapport à l'immanence du « sujet structuraliste ». À la fois Sartre et les structuralistes s'interrogent sur les structures qui influencent et conditionnent le surgissement d'un individu singulier – ou d'une œuvre donnée –, mais la méthode de Sartre porte sur une anthropologie structurelle plus que structurale (« structurelle rather than structurale »<sup>217</sup>), car elle s'interroge sur les structures qui conditionnent l'homme, sur le projet qui en résulte, et non sur le réseau immanent de ces conditionnements. En effet, pour les structuralistes ces conditionnements demeurent en quelque sorte transcendants, idéaux et immuables – créant un système autosuffisant de relations internes –, alors que pour Sartre les structures mêmes sont soumises à la loi de l'Histoire. Le « sujet » ne peut pas être pensé, selon Sartre, comme le résultat d'une réduction idéale à des catégories préétablies, mais sa vérité repose sur une pluralité de couches signifiantes qui ont à voir avec l'histoire personnelle et l'Histoire générale ; la méthode structuraliste risque donc de proposer une subjectivité transcendantale et non, comme le *Je* de *La Transcendance de l'Ego*, constituée par une multiplicité en mouvement de perceptions singulières<sup>218</sup>. Alors que les structuralistes immobilisent le *Je* dans une dimension métaphysique, en le décomposant pour le faire émerger comme concrétion irréductible, Sartre opère une distinction entre *Je* et *Moi* : le *Je* serait la « face active » d'un *Moi* qui apparaît au niveau de « l'humanité »<sup>219</sup> ou, en d'autres termes, le *Je* et le *Moi* demeurent deux constitutions empiriques qui se différencient sur la base de leur fonctions : « le *je* et le *moi* ont le même contenu puisqu'il s'agit de désignations différentes du même *ego* »<sup>220</sup>. Le *Je* est une « unité des actions » et le *Moi* une « unité des états et des qualités » et ce qui émerge est, dans les deux cas, la nature profondément « réélaborée » et non réductive du *Je* et du *Moi*.

---

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>217</sup> CAWS, Peter, « Sartrean Structuralism ? », *The Cambridge companion to Sartre*, *op. cit.*, p. 295 [structurelle plutôt que structurale].

<sup>218</sup> À la question « vous rejetez le structuralisme ? », Sartre répondra : « Je ne suis nullement hostile au structuralisme quand le structuraliste reste conscient des limites de la méthode », (SARTRE, Jean-Paul, « Jean-Paul Sartre répond », entretien avec Bernard Pingaud, *L'Arc*, n.30, 1966).

<sup>219</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Transcendance de l'Ego*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>220</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1988 (1971-72), tome II, p. 1294. Désormais IDF.

De même, pour Derrida la singularité du « qui » ne peut pas être pensée comme un « atome »<sup>221</sup>, comme une unité indivisible, mais plutôt comme un système qui se disloque, qui se divise et qui se ressemble en fonction des *stimuli* et des conditionnements extérieurs.

On a déjà vu – et on verra encore plus tard – ce qui différencie Derrida du structuralisme, mais on peut ici ajouter que cette *désatomisation* du sujet fait partie de la révolution déconstructionniste ; comme l'a écrit William Kerrigan, « le non-concept derridien de *différance* a pour objet de diviser les atomes structuralistes »<sup>222</sup> : si le structuralisme procède dans une réduction des phénomènes – dont le phénomène « sujet » – à des unités fondamentales et, comme telles, irréductibles, la différence derridienne renvoie et diffère la signification même des atomes, en les décomposant à leur tour.

Dans un entretien avec Jean-Luc Nancy, dans le cadre du numéro spécial de la revue *Confrontation* consacré au thème de la postérité du sujet – « Après le sujet qui vient ? » –, Derrida essaie de donner une définition de la subjectivité. Même si cela demeure problématique, une définition du « sujet », ou plutôt, de « l'expérience-sujet » – et on remarque tout de suite un rapprochement de la « réalité-humaine » sartrienne, qui élargit la définition au champ de « fonctionnement » de l'homme ou du sujet – pourrait affirmer que le sujet n'est pas « l'origine absolue, la volonté pure, l'identité à soi ou la présence à soi d'une conscience mais bien cette *non-coïncidence* avec soi »<sup>223</sup>. Le texte derridien qui montre l'impossibilité de l'adhérence du Soi avec une présence pleine et univoque, *La Voix et le Phénomène*, doit beaucoup à *La Transcendance de l'Ego* : cet ouvrage aussi est une relecture critique de Husserl et du concept de l'Ego comme concept non plus immanent mais « construit » à partir d'un dépassement originel.

Giovannangeli a toutefois remarqué qu'il existe une différence entre les idées sur la conscience de *La Transcendance de l'Ego* et celles de *La Voix et le Phénomène* : Sartre reste convaincu de l'existence d'une conscience constituante, alors que Derrida doit en « prescrire la déconstruction »<sup>224</sup> ; cela signifie que Sartre admet la possibilité d'un noyau central de subjectivité – même si constamment différée et renvoyée –, tandis que Derrida ne pourra qu'envisager le *renvoi* même. Quoi qu'il en soit, dans *L'Être et le Néant*, Sartre évoque à plusieurs reprises l'impossibilité d'assimiler présence et identité – quelques exemples : « la présence à soi est la non-coïncidence avec soi-même »<sup>225</sup> ; « être là c'est ne pas être présent »<sup>226</sup> –, en remettant en question la notion même de « présent » ; Jean-François Louette a écrit justement que « le sujet selon Sartre n'a [...] rien d'une substance : multiple,

---

<sup>221</sup> DERRIDA, Jacques, « "Il faut bien manger" ou le calcul du sujet », entretien avec Jean-Luc Nancy, *Confrontation*, n.20, 1989, p. 95. Le texte a été ensuite recueilli dans *Points de suspension. Entretiens* (Paris, Galilée, 1992, pp. 269-301).

<sup>222</sup> KERRIGAN, William, « Encore les atomes : les morts de l'individualisme », *Confrontation*, n.19, 1988, p. 121.

<sup>223</sup> DERRIDA, Jacques, « "Il faut bien manger" ou le calcul du sujet », *op. cit.*, p. 98. C'est moi qui souligne.

<sup>224</sup> GIOVANNANGELI, Daniel, *Figures de la facticité*, Bruxelles, Peter Lang, 2010, p. 144.

<sup>225</sup> EN, p. 119.

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 167

dissous – et parfois dissolu –, il se donne comme incessante et in-quiète non-coïncidence avec soi [...] et sur quoi nulle définition stable de l'Homme ne saurait se fonder »<sup>227</sup> et Juliette Simont a souligné que la démarche sartrienne relève d'un « va-et-vient entre la dispersion de l'existence et le sens que lui confère le libre projet humain »<sup>228</sup>. Remise en question de la subjectivité stable et de la présence : c'est exactement ce que Derrida fera à partir des textes de critique husserlienne, en rejetant l'identification d'*être* et *présence* : « si le présent de la présence à soi n'est pas simple, s'il se constitue dans une synthèse originaire et irréductible, alors toute l'argumentation de Husserl est menacée en son principe »<sup>229</sup>.

À ce propos, Christina Howells, qui a consacré de nombreuses contributions à la question du sujet chez Sartre et Derrida, a écrit que « Sartre's strategic importance in helping to liberate French philosophy from the stranglehold of bourgeois individualism and idealism has largely been ignored »<sup>230</sup> : Sartre aurait été mal lu, ses lecteurs se concentrant sur ses thèses les plus « simples », comme l'engagement ou la liberté comme acte historique, alors qu'il y a des enjeux dans l'œuvre sartrienne, tel que la représentation du Soi comme résultat d'une construction imaginaire, ou la fin de l'humanisme traditionnel, qui peuvent se rapprocher des pensées plus tardives – comme celle de Derrida.

Rudy Steinmetz analyse avec rigueur dans *Les Styles de Derrida* les points de similitude philosophique entre Sartre et Derrida qui sont calqués sur les observations de Howells et de Giovannangeli ; on dira seulement que Steinmetz remarque que l'existentialisme et la déconstruction sont caractérisés par un *manque* fondamental, celui de la conscience à soi-même : la *Transcendance de l'Ego* sartrienne a montré que la conscience doit se transcender pour s'unifier, car « elle n'a de prise sur soi que via son élan dans le monde »<sup>231</sup>, et le *Moi* de Derrida vit le même souci : son impersonnalité et sa subjectivité glissante « ne s'élabore que dans un rapport réciproque de constitution avec ce qui toujours déjà la constitue, le temps »<sup>232</sup>.

Pour conclure, on pourrait affirmer que le concept de subjectivité chez Sartre et chez Derrida engendre une assimilation entre la différence et la conscience sartrienne ; la première est bien cette non-coïncidence, cette différenciation et cette production de signification qui se rapproche du mouvement

---

<sup>227</sup> LOUETTE, Jean-François, « Actualités sartriennes. Actualité de Sartre », *Sartre Écrivain*, dir. de LOUETTE, Jean-François, Paris, Érudition, 2005, p. 12.

<sup>228</sup> SIMONT, Juliette, *Jean-Paul Sartre. Un demi-siècle de liberté*, Bruxelles, De Boeck, 1998, p. 7.

<sup>229</sup> DERRIDA, Jacques, *La Voix et le Phénomène*, op. cit., p. 68.

<sup>230</sup> HOWELLS, Christina, *Sartre. The Necessity of Freedom*, op. cit., p. 194 [L'importance stratégique de Sartre, qui a contribué à libérer la philosophie française de l'emprise de l'individualisme et de l'idéalisme bourgeois, a été largement ignorée].

<sup>231</sup> STEINMETZ, Rudy, *Les Styles de Derrida*, op. cit., p. 67.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

de la conscience. En d'autres mots, la *trace* pourrait être comparée aisément au *pour-soi* ; la description derridienne de la non-coïncidence de l'être avec la subjectivité est « a description of the subject of *Being and Nothingness* envisaged as a possible attempt to come to terms with the subject in a way that does not fall short of the work already carried out by deconstruction »<sup>233</sup>. Cela nous mène à nous interroger sur la capacité – ou la volonté – de Derrida de reconnaître la contribution sartrienne à la cause déconstructionniste ; Howells observe correctement que « Derrida still seems unwilling to acknowledge that Sartre is not merely a forerunner but a real originator of much of what deconstruction has to say on the subject »<sup>234</sup>, alors que – au-delà des coïncidences qu'on a retrouvées au niveau de la subjectivité – le « partage » individué par Giovannangeli dans les travaux sur Husserl et la référence à Sartre dans *Le Problème de la genèse dans la philosophie de Husserl* demeurent évidents. On pourrait penser que le désir de se détacher du père philosophique a poussé Derrida à renier la contagion intellectuelle de Sartre, tout en oubliant la dette contractée ; la virulence des attaques que le maître de la déconstruction portera contre Sartre lors des analyses des études littéraires s'inscrit dans ce sillage de refus : en commettant la même erreur qu'il reproche à la philosophie traditionnelle, Derrida *refoule* son antécédent, celui qui pourrait menacer sa doctrine, en le forçant à une soumission critique. Toutefois, comme on vient de le voir, il faut mettre en lumière les points de contact profond que les deux philosophes partagent, et c'est à partir de ces points, de ces thèmes, de l'impossibilité de déterminer une subjectivité qui soit définitive, qu'on peut rapprocher les pensées philosophiques de Sartre et de Derrida, en fonction d'une question qui sera fondamentale dans l'esquisse d'une théorie de la « biographie critique » des deux auteurs : la saisie de l'« homme ». En effet, grâce à la discontinuité de l'essence de l'Être, on peut envisager de saisir l'homme selon une multiplicité de points de vue et à travers un regard qui assemble une identité précaire sans toutefois la figer.

Dans le cadre de cette étude, on est fondé à entreprendre l'analyse du sujet artistique à travers deux méthodes critiques si éloignées grâce, précisément, à l'idée d'une décomposition préliminaire de l'homme – commune aux deux méthodes – qui permet d'aborder la personnalité selon le paradigme de l'insuffisance de soi. Ce qui nous intéresse est justement ce que les différentes facettes herméneutiques peuvent nous dire à la fois du critique et du critiqué, et non pas la possibilité de reproduire une idéalité de l'homme – ou mieux, de l'artiste –, et de tracer le contour d'une biographie parfaitement close ou d'une analyse linguistique qui découlerait d'une figure stabilisée d'écrivain et

---

<sup>233</sup> HOWELLS, Christina, « Sartre and the deconstruction of the subject », *The Cambridge Companion to Sartre*, *op. cit.*, p. 349 [Une description du sujet de *L'Être et le Néant* envisagée comme une tentative possible d'aborder le sujet d'une manière qui ne soit pas en deçà du travail déjà effectué par la déconstruction].

<sup>234</sup> *Ibidem* [Derrida ne semble toujours pas disposé à reconnaître que Sartre n'est pas simplement un précurseur mais un véritable initiateur d'une grande partie de ce que la déconstruction a à dire sur le sujet].

qui de celle-ci prendrait les marques. Et c'est pour cela, pour la nécessité critique de comparer la vision du sujet chez Sartre et Derrida, qu'on termine cette section – où l'on a parcouru les thèmes principaux des deux philosophes, en se laissant déconcerter d'abord par l'ampleur des pensées, puis par la distance que celles-ci semblent creuser entre elles – avec les mots savants de Christina Howells, mots qui permettent d'entamer et de justifier le rapprochement thématique : la différence entre les deux intellectuels est, dans une sorte d'idée philosophique reçue qui a failli nous duper, « more rhetorical than real »<sup>235</sup>.

## I.II *La Théorie face à la Littérature*

Deux philosophes qui ont essayé de révolter de l'intérieur le système métaphysique – chacun selon des prérogatives et des méthodes singulières –, en remettant en question les thèses traditionnelles et en revenant à la matérialité de la vie – le monde et ses manifestations ambiguës, le sujet et son pouvoir de *façonner* la réalité à sa guise –, devaient forcément s'attacher aux instruments qui *exhibent* cette multiplicité de l'existant. La littérature est le lieu privilégié pour montrer la complexité de l'expérience humaine, pour en suivre les détours profonds que l'histoire oublie et pour en peindre les caractéristiques intimes ; rien comme le texte littéraire peut creuser dans la complexité de l'homme, en représentant sa condition à travers l'outil qui est voix et réélaboration de l'expérience : l'écriture. L'œuvre esthétique renvoie à la réalité humaine dans la mesure où elle participe de la description de la stratification de la vie et du destin, sans vouloir en être le produit parfait ou la conséquence nécessaire : il demeure toujours un certain degré de séparation entre l'homme et le texte, et c'est sur cet écart qu'il se joue, aussi la possibilité de l'interprétation.

Sartre et Derrida se sont approchés de la littérature de façon tout à fait différente mais, encore une fois, on se rendra compte qu'il existe une convergence profonde entre les deux visions esthétiques : si Sartre se sert de la littérature pour montrer que l'homme peut prendre conscience de sa réalité à travers la réélaboration esthétique, Derrida voit dans le texte littéraire l'exposition presque mimétique<sup>236</sup> de l'indicibilité de la vie : comme les mots et les lettres gardent en soi l'ombre de l'ambiguïté, de l'amphibologie, de l'oscillation entre réalité et fiction, de la même façon l'expérience ne peut être pensée que comme équivoque perpétuel. Dans les deux cas, la vie et l'œuvre se répondent, non selon la linéarité traditionnelle qui pensait la réalité comme modèle d'une réélaboration fidèle,

---

<sup>235</sup> HOWELLS, Christina, *Derrida. Deconstruction from Phenomenology to Ethics*, Cambridge, Polity Press, 1999, p. 27.

<sup>236</sup> Avec « mimétique » on ne veut pas indiquer une correspondance parfaite et imitative, mais la similarité de fonctionnement qui existe entre texte et expérience.

mais comme les deux facettes du même jeu de l'existence, qui s'enrichissent et qui se révèlent mutuellement.

Si c'est vrai que Sartre pratique la voie de la *conséquence* – l'œuvre comme produit presque déterminé de la vie et de la situation de l'auteur –, il est vrai aussi que sa théorie permet à l'écriture de dépasser les intentions de l'auteur, en laissant le dernier mot à l'interprétation de l'autre et à sa capacité de voir dans le texte la représentation d'une réalité plus large et stratifiée ; pour Derrida le problème ne se pose pas : l'auteur est, comme nous tous, un des éléments de l'écriture universelle, du Texte ouvert qui, à travers ses symboles omniprésents, devient Texte du Monde ; la littérature sera alors un cas spécifique de l'écriture, une possibilité, parmi les nombreuses options que l'homme a pour essayer de lire son expérience, de description et d'exposition des refoulements qu'on se cache dans le silence.

### I.II.1 *Écritures de liberté*

Revenir à l'auteur : une nécessité ? La réaction de l'humanisme sartrien aux horreurs de la guerre impose une attention nouvelle aux responsabilités des individus et aux conséquences que les actions engendrent dans le cadre général de l'Histoire ; l'existentialisme – en tant que courant philosophique et littéraire – est une invitation permanente à la réflexion autour du sens même de l'esthétique : à l'époque du devoir, des répercussions qui suivent tout acte, de la prise de conscience, l'auteur peut-il encore se penser exonéré du positionnement ? La réponse de Jean-Paul Sartre empêche le retour à la légèreté insouciant : non, toute écriture est action politique, même celle qui se croit libre de corollaires mondains.

L'être avant tout : il est impossible d'échapper au périmètre de l'existence ; la spéculation philosophique, la réélaboration artistique, les croyances, les ambitions et les possibilités futures sont structures postérieures, toutes comprises dans l'éventail des corrélatifs de l'Être. Tout cela implique, bien évidemment, une hiérarchie définie, où les actes et la conscience historique qui les produit se placent à un niveau supérieur par rapport aux rêves et à l'imagination, états de l'esprit qui ne permettent pas l'avancée positive de la chaîne des événements. Les hommes qui se vouent à l'inutilité, à l'abstinence au festin du monde, à la séparation, à la fixité, sont jugés par Sartre comme des abouliques, des idiots – dans le sens primitif d'*idiotes*, d'individu qui néglige volontairement sa communauté et les obligations de la vie politique.

Les « cas » des poètes – et des écrivains qui consacrent leurs œuvres à un monde irréel et désincarné, autotélique et fermé sur sa propre description – reflètent l'approche sartrienne de la distinction entre Imaginaire et Réalité, action et rêve, existence et illusion : la littérature, celle qui a le devoir d'être utile, encore plus que *belle*, n'est pas un jeu de mots, d'expédients esthétiques : elle doit être outil de



l'homme, révélation et non simple représentation. Tout art réservé à la pure contemplation de soi est à fuir ; toute composition qui se veut religion de style idéal est un obstacle à la compréhension de la réalité permise par la littérature engagée. L'expérience humaine a besoin d'une élaboration artistique qui rende possible le discernement des vrais rapports qui se nouent à l'intérieur du tissu social ; l'écrivain doit être donc un chevalier de l'Histoire, et non pas un prêtre offrant son œuvre à l'autel immuable du Goût. Cette conception esthétique sera ici retracée, tout en recherchant ses sources philosophiques ; les applications pratiques de la théorie seront vérifiées : écrivains, poètes et peintres, tous devront rendre compte de leur activité à la lumière cruelle de la théorie sartrienne.

Or, la question se pose immédiatement : est-ce qu'on peut parler d'une « esthétique de Jean-Paul Sartre » ? S'il est vrai qu'un ouvrage théorique sur l'art signé par Sartre n'a jamais vu le jour, il est pourtant évident que l'intérêt de Sartre pour le champ du Beau est inséparable de sa réflexion philosophique sur le monde ; comme la conscience est le moyen pour *signifier* les phénomènes, l'activité littéraire et artistique – qui est une des expressions du mouvement de la conscience – a le rôle de donner un sens intelligible aux choses qui entourent l'homme. Ainsi, la Littérature n'est pas un domaine *autre* par rapport au monde, une échappatoire, une réalité alternative, mais un instrument qui sert à l'explication de la réalité.

Avant d'analyser dans les détails les ouvrages sartriens consacrés aux thèmes de l'imagination et de son application littéraire, on dira quelques mots sur l'approche de Sartre : le philosophe théorise une certaine activité humaine qui prend le nom de Littérature, et donne une explication de son *fonctionnement*. Pour vérifier la tenue des postulats – et peut-être pour avoir une justification *a posteriori* – il emploie les idées et les concepts déjà exposés dans les « cas particuliers » des biographies existentialistes, c'est-à-dire dans le retracement de la vie de nombreux auteurs dont l'expérience humaine et artistique semble confirmer les concepts théoriques. C'est à cause de ce type de procédé qu'Astier-Vezon a écrit qu'il semblerait que, dans le domaine de l'esthétique sartrienne, « la pratique ait supplanté la théorie » et que « l'analyse des cas particuliers se soit substituée assez rapidement aux généralisations conceptuelles »<sup>237</sup>. Cela ne nous semble pas assez précis ; une remarque à propos du précoce intérêt que l'auteur porte sur le thème de la théorie esthétique vient de la correspondance : « je me suis lancé dans une théorie compliquée que je suis en train de construire sur le rôle de l'image *chez l'artiste* et qui sera bien belle. Alors peut-être, lorsqu'elle sera à terme aurais-je une Esthétique complète »<sup>238</sup>, et cela nous dit que dès les premières réflexions autour de

---

<sup>237</sup> ASTIER-VEZON, Sophie, *Sartre et la peinture. Pour une redéfinition de l'analogon pictural*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 23

<sup>238</sup> SARTRE, Jean-Paul, lettre à Simone Jolivet du 1926, *Lettres au Castor et à quelques autres*, éd. de DE BEAUVOIR, de Simone, Paris, Gallimard, 1983, p. 27. C'est moi qui souligne

l'imagination, Sartre cible l'application qu'en fait *l'artiste*. L'affirmation de l'auteur met en évidence l'intérêt *théorique* et explicite pour une étude esthétique ; on ne peut donc pas suivre Astier-Vezon dans sa thèse de l'absence conceptuelle d'une théorie du Beau chez Sartre (ou d'une substitution des cas particulier à une « généralisation conceptuelle »).

De plus, s'il est vrai que Sartre n'a jamais traité organiquement la théorie de l'esthétique – il l'avoue lui-même : « la notion de Beau est très puissante chez moi, bien que j'en parle de différentes manières [...]. Mais il y a derrière l'idée du Beau que j'aurais décrite et expliquée dans une *Esthétique* (jamais faite). Ce serait le premier ensemble donné dans mon *Esthétique* : 1. *Théorie du Beau, Nature du beau*, etc. »<sup>239</sup> –, il est pourtant indéniable que la lecture qu'on a faite des prémisses ontologiques et phénoménologiques permet une véritable et cohérente *généralisation conceptuelle* de l'esthétique sartrienne. Bien évidemment, il est possible de tirer une théorie du Beau à partir des doctrines ontologiques grâce aux dynamiques de dépendance entre structure matérielle et réélaboration artistique. Ainsi, avoir éclairé la phénoménologie de l'existant nous permet maintenant d'entamer la définition de tout ce qui échappe au périmètre de l'être réel pour être catalogué dans le royaume de l'Irréel. Ce qui sera pour nous extrêmement important est de relever que les auteurs sur lesquels le philosophe exercera sa méthode biographique seront ceux qui ont voué leur vie et leur activité littéraire à l'Irréalité la plus pure et transparente. Comprendre la position de Sartre par rapport à l'imagination, et aux images dont elle est système et faculté productrice, est nécessaire pour saisir le sens de ses analyses au sein d'une critique tout à fait *anti-imaginaire*. Dans les œuvres sur les images et sur leur constitution, l'approche husserlienne est reprise pour être appliquée au domaine de la vie psychique, afin d'esquisser une phénoménologie non plus des phénomènes évidents, mais de ceux qui se forment à partir de la capacité imaginative de l'homme.

En 1936, Sartre publie *L'Imagination*, un ouvrage sur les grands systèmes métaphysiques et sur l'histoire de la conception de l'image, le produit irréel par excellence ; dans ce texte, les catégories sartriennes, encore *in nuce*, apparaissent pour la première fois<sup>240</sup>. L'opposition entre *en-soi* (« inertie du contenu sensible »<sup>241</sup> : l'Être est ici défini sur la base de sa matérialité, pour mieux le différencier de l'inconsistance des images) et conscience, donc *pour-soi*, mène à une première discrimination entre l'existence comme entité réifiée et l'existence sous forme d'abstraction. L'image, pourtant, ne fait pas partie de l'*en-soi*, de l'être fixe, même s'il serait simple de se tromper : une métaphysique naïve nous a imposé une interprétation de l'image comme copie réelle, bien que dégradée, des

---

<sup>239</sup> Entretien avec Michel Sicard, publié en 1981 dans la revue *Obliques* et désormais recueilli sous le titre de « Penser l'art », SICARD, Michel, *Essais sur Sartre*, Paris, Galilée, 1989, p. 232

<sup>240</sup> Œuvre tirée de « L'image dans la vie psychologique : rôle et nature », mémoire que Sartre avait réalisé en 1927, sous la direction d'Henri Delacroix, pour obtenir son diplôme d'études supérieures.

<sup>241</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imagination*, Paris, PUF, 1944 (1936), p. 1.

choses existantes : « puisque l'image c'est l'objet, on en conclut que l'image existe comme objet »<sup>242</sup>. La majorité de l'œuvre est dédiée à une histoire de l'imagination qui porte sur les théories métaphysiques qui ont essayé de définir la nature des images. De Descartes, qui interprétait l'image comme une chose tout à fait corporelle, produit après stimulation externe, à Spinoza, qui a théorisé l'image comme une pensée troublée ; de l'image leibnizienne, signe du système des rapports dont l'objet est résultat, à l'image de Hume, qui naît dans le monde empirique pour se figer dans l'esprit sous forme d'idée, jusqu'aux théories bergsoniennes, dans lesquelles les images existent avant les représentations, étant éléments qui participent de l'activité de la conscience : l'approfondissement de Sartre a le but de montrer les erreurs de la philosophie traditionnelle. C'est avec Husserl que la conscience commence à jouer un rôle prépondérant dans la définition des images<sup>243</sup>, et c'est grâce à lui qu'une eidétique de l'image – la description de son essence telle qu'elle apparaît à la conscience – peut s'esquisser<sup>244</sup>.

Dans *L'Imaginaire*, publié quatre ans après *L'Imagination*, Sartre revient avec plus de précision sur les thèmes déjà abordés, en définissant et en catégorisant les concepts esthétiques qu'il avait commencé à esquisser. L'objectif de cette œuvre est de décrire à la fois la fonction *irréalisante* de la conscience (l'imagination) et son corrélatif noématique – c'est-à-dire le sens objectif du phénomène pris en analyse (l'imaginaire)<sup>245</sup>. L'objet de la conscience est, en effet, non pas l'image en soi – ce qui semblerait, au premier coup, plus évident –, mais l'objet visé par le mouvement de l'esprit (comme l'exemplifie Sartre, si j'imagine Pierre, ma conscience se dirige bien vers Pierre, non vers son image). Comme il avait été déjà dit dans *L'Imagination* :

Il n'y a pas, il ne saurait y avoir d'images dans la conscience. Mais l'image est un certain type de conscience. L'image est un acte et non une chose. L'image est conscience de quelque chose.<sup>246</sup>

L'image n'est pas *dans* la conscience : l'image est plutôt le rapport – particulier – entre la conscience et l'objet physique, « une certaine façon qu'à l'objet de paraître à la conscience »<sup>247</sup> ; la conscience *imageante* n'est pas conscience de l'image – car cette dernière n'existe pas à l'extérieur du rapport –

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>243</sup> La différence entre Bergson et Husserl réside dans le fait que la conscience bergsonienne englobe les images, alors que la conscience husserlienne en fait ses corrélatifs.

<sup>244</sup> « Nous ne pouvons plus croire que l'image mentale n'est qu'un simple reflet de sa stimulation externe et, par conséquent, l'imagination implique une fonction ou un travail de notre conscience », BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, « Sur L'Imaginaire : Sartre et Husserl », *Cahiers de l'AIEF*, n.50, 1998, p. 301.

<sup>245</sup> Si l'action de la conscience sur le phénomène et l'expérience globale qu'on fait de lui désignent la *noèse* (à travers l'acte de juger, de percevoir, d'imaginer...), le *noème* est le corrélatif de l'acte (le jugé, le perçu, l'imaginé...).

<sup>246</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imagination*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>247</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986 (1940), p. 21.

mais le mouvement vers l'objet<sup>248</sup>. En la subordonnant à l'intention, Sartre spolie l'image de ses caractéristiques intrinsèques ; comme l'a écrit Noudelmann, « avant d'accorder un quelconque crédit à l'image, [Sartre] entreprend de la désacraliser. Telle apparaît sa démarche philosophique : tout d'abord iconoclaste »<sup>249</sup>. Une iconoclastie, la destruction d'un concept métaphysique qui, dans les systèmes déjà rejetés, pouvait penser de se porter garant d'un savoir originel<sup>250</sup>. Selon Sartre, la conscience, en visant de façon imageante l'objet, n'apprend rien, car la connaissance de l'objet et le savoir à elle lié demeurent strictement associés au seul élément représentatif : « le monde des images est un monde où il n'arrive rien »<sup>251</sup>. Cela sera extrêmement intéressant à rappeler lors de l'étude autour des auteurs dont Sartre trace la biographie : *le monde des images* qu'ils habitent est un univers conservateur, illusoire, où rien n'arrive car l'Irréalité a été hypostasiée et le Néant règne sur la Terre. Giovannangeli a écrit que l'*anti-monde* imaginaire « est étranger à l'espace de la perception » et qu'il est « soustrait aux relations d'extériorité »<sup>252</sup>, car l'image, en effet, enveloppe une certaine dose de Néant ; l'élément fondateur de toute imagination est l'*absence* de l'objet visé : celui-là se détruit lorsque l'image apparaît, car « si forte que soit une image, elle donne son objet comme n'étant pas »<sup>253</sup>. On dira donc que l'absence demeure la composante nécessaire du surgissement de l'image ; on ne peut pas avoir en même temps *présence* de l'objet et image de celui-ci : perception en présence et imagination « ce sont deux attitudes globales, opposées et incompatibles : on ne peut pas imaginer et apercevoir qu'alternativement »<sup>254</sup>.

Sur le thème de l'absence comme composante fondamentale de l'image, Jean Pfeiffer a écrit que « toute image, fût-elle la plus banale, fût-elle apparemment la plus réductible à son objet, n'en fût-elle à la limite que le substitut, la trace ou l'intermédiaire, maintient en elle, comme son essence d'irréalité, cette ouverture vide sur l'absence dont on peut dire qu'elle est la relation fondamentale de l'image »<sup>255</sup>. L'absence est donc l'intention qui survit à l'intérieur du *hiatus* entre Être et Néant : si j'imagine une certaine réalité, je l'imagine comme si elle pouvait être l'objet d'une perception tactile, visible, sensorielle.

---

<sup>248</sup> Le mouvement imageant se distingue du mouvement perceptif (j'observe le phénomène) et du mouvement conceptuel (je pense au phénomène à travers la synthétisation des perceptions précédentes : cette opération s'exprime dans la *réention* – la conscience en absence, la conscience d'un objet qui n'est pas nécessairement devant nous – des états précédemment perçus. Sans la réention, on n'aurait que des instants singuliers de la conscience) : l'image est un acte synthétique de plusieurs éléments, concrets et abstraits, qui n'apporte pourtant aucun nouveau savoir : « on ne peut rien apprendre d'une image qu'on ne sache déjà » (*ibid.*, p. 27).

<sup>249</sup> NOUDELMMANN, François, *Sartre, l'incarnation imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 18.

<sup>250</sup> Chez Leibniz, par exemple, l'image acquiert un élément d'intellectualité en montrant la combinaison des dynamiques perceptives qui rendent l'objet saisissables par l'idée.

<sup>251</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 28.

<sup>252</sup> GIOVANNANGELI, Daniel, *Figures de la facticité*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>253</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 34-5.

<sup>254</sup> CONTAT, Michel, RYBALKA, Michel, *Les Écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 78.

<sup>255</sup> PFEIFFER, Jean, « Sur l'Imaginaire chez Sartre », *Obliques – Sartre et les arts*, n.24-25, 1981, p. 26.

« Alors que l'objet perçu est posé comme existant, l'acte positionnel de la conscience imageante néantise l'objet en le posant comme inexistant »<sup>256</sup> : en vérité, je ne peux ni voir la réalité imaginée ni la toucher : elle est un simulacre, les cendres du monde après la venue de la conscience<sup>257</sup>. Nous pouvons dire, avec Sartre, que le mouvement imageant est « un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de "représentant analogique" de l'objet visé »<sup>258</sup>. Cela mène à des considérations intéressantes pour ce qui concerne la littérature : dans le cas du signe, le contenu physique est bien celui du trait du stylo, ou du mot imprimé sur la page ; toutefois, la matérialité de la parole *ne se donne pas en propre* : l'objet visé ce n'est pas la trace visible, mais la signification visée. Le corps sensible devient *matière d'image*, ou, pour utiliser la terminologie sartrienne, il devient un *analogon*, outil dont la conscience se sert pour se diriger vers la cible de son mouvement<sup>259</sup>.

La définition du fonctionnement et du rôle de la littérature, selon Sartre, réside dans ce concept : le mot n'est pas seulement une entité en soi, un objet dont faire expérience pour en apprécier les caractéristiques matérielles (sonores, graphiques...) : il est aussi un *représentant analogique*, un substitut physique d'une réalité ultérieure – la signification – que la conscience essaie de saisir.

On verra dans un instant que l'idée d'une écriture transparente, effacée par l'urgence de la signification, sera fondamentale dans la catégorisation des œuvres : celles qui perpétuent l'annihilation du mot afin de manifester le sens ultime sont les représentantes de ce que Sartre appelle proprement littérature ; celles qui, au contraire, renferment l'attention du lecteur sur la présence du mot, en rendant l'écriture opaque et partiellement impénétrable, étant la chose-même et non pas l'*analogon* qui sert à l'atteinte de la chose, sont plutôt des écritures *poétiques*. De plus, la conscience imageante est une dynamique intentionnelle – et cela explique pourquoi le choix de se vouer à la réalité ou à l'irréel existe : « il est absolument certain que pour ce qui est de l'imagination, et tout particulièrement de l'imagination libre, c'est le mouvement de transcendance qui constitue l'essentiel de l'intentionnalité »<sup>260</sup> ; cette dernière est donc une volonté de dépassement des limites organiques pour les anéantir : la transcendance de la conscience – dans son statut de mouvement non-thétique – se pose lorsqu'elle a conscience de soi ; elle a conscience de soi dans le dépassement du monde à travers l'abolition de la réalité donnée (la dynamique du *pour-soi*) : ce qui change ici c'est que la

---

<sup>256</sup> NOUDELMANN, François, *Sartre, l'incarnation imaginaire, op. cit.*, p. 24.

<sup>257</sup> L'image, « c'est ce qui subsiste du monde quand j'ai choisi de l'anéantir, une densité diaphane, un souvenir immatériel, quelque chose qui ne ressemble pas au monde mais qui en a l'auréole [...]. C'est une synthèse d'intériorité qui synthétise un objet absent, souvent flou », PETIT, Philippe, *La Cause de Sartre*, Paris, PUF, 2000, p. 178-9.

<sup>258</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire, op. cit.*, p. 46.

<sup>259</sup> « La conscience qui imagine s'appuie sur une matière, ou *hylé*, qui lui permet de donner un contenu intuitif à sa visée. Or, en l'absence de l'objet qui pourrait être, sinon, perçu, un tel remplissement de l'intuition n'est possible que grâce à un support matériel ou *analogon* qui ressemble à l'objet visé », CABESTAN, Philippe, « Analogon », *Dictionnaire Sartre*, dir. de NOUDELMANN, François et PHILIPPE, Gilles, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 31.

<sup>260</sup> FLAJOLIET, Alain, « Deux descriptions phénoménologiques de l'imagination », *Alter*, 2002, n.10, p. 129-130.

conscience abolit l'Être pour viser non pas l'avenir (la totalisation réelle de l'existence), mais pour aboutir à l'imaginaire, au Néant. Résultat du mouvement *Je-monde* quand le monde est celui de l'Irréel, l'image est donc l'interstice entre l'univers pulvérisé et le sujet qui en fait expérience ; l'option imaginaire – le libre choix de la conscience – est une prise de position infernale, un acte qui signifie condamner la réalité à se voir constamment émiettée afin d'enfanter la Non-réalité.

« La conscience anéantit le corps réel des mots pour le produire dans l'imaginaire et lui donner l'apparence d'une création »<sup>261</sup> ; parlons littérature : la conscience imageante utilise le signifiant, l'élément organique qui fait partie de l'existant, pour le détruire et le proposer en tant qu'image (à travers l'expédient de l'*analogon*). Dans le cas de l'activité poétique, la conscience *irréalise* le langage : elle dépouille la matérialité de l'*analogon*, le signe (le corps du mot), pour en faire surgir l'image, telle qu'un fantôme. Le mot ne renvoie plus à une signification, mais à une Non-réalité non-signifiante (*le monde des images est un monde où rien n'arrive*), à une expérience d'imagination qui a perdu tout contact avec le monde. Une contre-facticité où le cadavre de la réalité se décompose en particules fantastiques, où l'agitation du monde s'arrête dans une suspension paradoxale : pour accéder à cette planète vaporisée, on a besoin de transformer le muscle compact, la chair de l'objet, la courbe des lettres en une structure pulvérisée et pulvérisante, qui se fonde sur le Non-Être et qui au Non-Être des images renvoie perpétuellement. On anticipe que ces discours sont valides à l'intérieurs des confins de l'écriture poétique, c'est-à-dire l'écriture intentionnellement déliée de la référence.

Une fois éclairées les conditions de production des images, Sartre décrit *la famille des images*, les natures différentes que les images peuvent assumer – dont les *visions hypnagogiques*, qu'on analysera lors de la relecture sartrienne du *Faune* – et, ce qui est pour nous intéressant, la *vie imaginaire*, c'est-à-dire la vie consacrée à l'imagination.

« L'acte d'imagination [...] est un acte magique. C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession »<sup>262</sup> ; *incantation* : l'imaginaire est un mode de la conscience qui relève de la magie ; en effet, se vouer au monde des images signifie entrer dans une secte, dans une religion noire qui du mysticisme annihilant fait une règle esthétique. Les objets de ce monde sont hors d'atteinte, fantômes qui se donnent passivement à la conscience : pour les saisir, il faut s'irréaliser, prendre l'échappatoire qui mène à l'univers dépourvu de toute contrainte, de toute responsabilité ; il est évident que, pour le philosophe de la liberté, le monde imaginaire, et la conduite qui à s'associe à la situation irréalisante, ne peut pas être le monde sur lequel les hommes doivent pratiquer l'exercice de la responsabilité.

---

<sup>261</sup> NOUDELMANN, François, *Sartre, l'incarnation imaginaire*, op. cit., p. 38.

<sup>262</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, op. cit., p. 239.

Or, l'esthétique de Sartre – la concrétisation des dogmes philosophiques qui s'appuient sur le côté irréel du monde et sur sa transfiguration artistique – a été définie par Gilbert Durand une « quasi-esthétique »<sup>263</sup> : une esthétique boîteuse, donc, qui a ses principes dans l'effet que l'œuvre a sur le monde et pas dans les structures et les significations internes à l'œuvre. On peut en discuter : si l'engagement – dans son sens de révélation du monde – demeure le but de l'activité de l'homme contemporain, toute réélaboration désengagée, telle que celle qui élève l'image au rang de protagoniste, ne peut trouver sa place dans la hiérarchie des arts. Est-ce que l'engagement dévalorise la réflexion autour de l'art ? Est-ce qu'établir une philosophie de la création qui déprécie le travail autotélique sur les mots<sup>264</sup> constitue un crime contre la pureté de l'art ? Il y a des raisons qui valident cette approche – on verra plus loin pourquoi ces raisons « formalistes » peuvent parfois mieux s'adapter à un auteur qu'une interprétation fondée sur l'engagement ; mais on ne peut pas définir comme « quasi-esthétique » la véritable philosophie sartrienne de l'art, qui est une pensée cohérente et organique sur la formation, le rôle et le fonctionnement de l'œuvre d'art.

La suite des théories énoncées dans *L'Imaginaire* se trouve dans le long article *Qu'est-ce que la littérature ?*, apparu en 1947 dans *Les Temps Modernes*. Ce texte s'articule en trois parties et il s'interroge sur la position de la littérature à l'intérieur de la société et sur la figure de l'intellectuel engagé ; la thèse principale qui est ici soutenue est que, au-delà de toute structure formelle, l'œuvre est un moyen fondamental dans la désignation du sens du monde.

From a cluster of his works that appeared between 1943 and 1947 [...] it became clear not only that Sartre was engaged in creating an abstract theory of human nature, but also that he had encountered a rigorous problem of art. « Engaged literature » was his militant response ; it reflected his decision to inject social questions into the problem of the arts and to declare that ethical questions could not be avoided in any human enterprise.<sup>265</sup>

Et l'art dont Sartre s'occupe avec plus d'intérêt est, bien évidemment, la littérature : le langage, en tant qu'outil d'expression de la conscience, demeure la structure qui permet de dévoiler la situation dans laquelle la conscience se positionne, d'où le rôle privilégié accordé par le philosophe aux écrivains qui ont su utiliser le pouvoir révélateur et signifiant de la langue.

---

<sup>263</sup> Sartre n'aurait pas conçu une esthétique indépendante et autonome car il « subordonne l'œuvre d'art à un "engagement" utilitaire qui en est fort éloigné », DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, (1969), 1992, p. 20 en note. On retrouve la définition de « quasi-esthétique » au même endroit.

<sup>264</sup> On se réfère ici, bien évidemment, qu'à la partie de l'esthétique sartrienne qui réfléchit autour du rapport entre le parti pris des Images et sa mise en littérature ; la question est, on le verra, bien plus complexe et ne s'arrête pas à une simple dévalorisation par rapport à la littérature « engagée ».

<sup>265</sup> PUCCIANI, Oreste, *The Philosophy of Jean-Paul Sartre*, Carbondale, Schilpp, Southern Illinois University, 1981, p. 501-2 [L'ensemble de ses œuvres parues entre 1943 et 1947 montre clairement que Sartre n'est pas seulement engagé dans la création d'une théorie abstraite de la nature humaine, mais qu'il a également rencontré un problème rigoureux de l'art. La " littérature engagée " était sa réponse militante ; elle reflétait sa décision d'injecter des questions sociales dans le problème de l'art et de déclarer que les questions éthiques ne pouvaient être évitées dans aucune entreprise humaine].

Ce que Sartre expose dans *Qu'est-ce que la littérature* est une phénoménologie de l'écrivain, une description des façons d'écrire et de se mettre en relation avec le public qui de l'écriture bénéficie – ou pas. Qu'est-ce qu'écrire, donc ? Il y a, on vient de le dire, deux écritures, ou, pour mieux définir le périmètre de notre analyse, deux façons de s'approcher de l'art. Il existe la figure de l'artiste proprement dit, le poète, le peintre : « pour l'artiste, la couleur, le bouquet, le tintement de la cuiller sur la soucoupe sont choses au suprême degré ; il s'arrête à la qualité du son ou de la forme, il y revient sans cesse et s'en enchante »<sup>266</sup>. Pour ces adeptes du Beau, les mots et les couleurs sont directement les choses qu'ils voudraient exprimer : ils ne disent rien d'autre que leur existence et ils n'imposent au public que leur présence matérielle.

Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument ; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses et non comme des signes. Car l'ambiguïté du signe implique qu'on puisse à son gré le traverser comme une vitre et poursuivre à travers lui la chose signifiée ou tourner son regard vers la réalité et le considérer comme objet. L'homme qui parle est au-delà des mots ; le poète est en deçà.<sup>267</sup>

Comme l'a écrit Christina Howells, l'artiste qui peint la réalité est muet, car « the painter can only present the spectator with an object to which he is largely free to respond as he chooses »<sup>268</sup> : le peintre ne peut que proposer son objet, sans être sûr que le public pourra tirer de la représentation une signification. Au pôle opposé, celui qui utilise les mots comme s'ils étaient la *vitre* à travers laquelle filtrer la réalité : l'écrivain de prose, le romancier ; en choisissant d'utiliser les mots comme des outils de signification, comme s'ils étaient des signes qui désignent la référence objective, le romancier établit une hiérarchie artistique qui met en deuxième place la beauté, l'équilibre et la sonorité des mots : il suffit qu'ils soient adaptés à indiquer et marquer la réalité, élément qui fonde le caractère *révélateur* de la prose. L'intellectuel est donc l'écrivain qui décide d'écrire pour que les mots ne soient pas des objets sonores et des décorations littéraires, mais plutôt des miroirs d'une réalité sous-jacente, des portes vers une structure qui bouillonne sous la surface. « Nous pouvons conclure que l'écrivain a choisi de dévoiler le monde et singulièrement l'homme aux autres hommes pour que ceux-ci prennent en face de l'objet ainsi mis à nu leur entière responsabilité »<sup>269</sup> : l'écriture qui utilise les mots comme des instruments de significations – traditionnellement, la prose – *dévoile* la réalité car, à la différence de l'écriture poétique, elle *n'est pas* la réalité, mais l'expression de réalité : l'écrivain guide le lecteur à l'intérieur de la réalité pour qu'il puisse en trouver le sens, et le lecteur, de son côté, devant un texte de prose, se retrouve plongé dans le monde auquel les mots *renvoient*

---

<sup>266</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *Situations II*, Paris, Gallimard, 1975 (1948), p. 60.

<sup>267</sup> *Ibid.* p. 64.

<sup>268</sup> HOWELLS, Christina, *Sartre's Theory of literature*, London, The Modern Humanities Research Association, 1979, p. 9 [le peintre ne peut que présenter au spectateur un objet auquel il est largement libre de répondre comme il proéfère].

<sup>269</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 74.



(plus précisément, aux situations qui le composent), et non plus dans une prairie colorée d'images et fantômes. Sandro Briosi a souligné que « l'en-soi est dans la poésie, le pour-soi dans la prose »<sup>270</sup> : l'expérience poétique, qui se sert du langage comme d'une chose immobile, relève de la matière autosuffisante, alors que la prose est caractérisée par le mouvement incessant de l'homme qui se questionne sur son propre avenir. Comme conséquence naturelle de cette plongée dans la réalité, le lecteur prend une position, il adopte une attitude de réception et d'élaboration : devant l'exposition de la réalité révélée, le sujet fait surgir en soi un principe d'engagement, de criticité envers l'existant. Voilà l'application de la théorie des images : si l'écrivain utilise les mots comme des *analogia*, des expédients physiques qui s'adressent à la référence signifiante, le poète ne convoque que la matérialité, en considérant le signe comme objet. À travers l'expression du squelette phonique et rythmique du mot, le poète, tel un peintre, renvoie le lecteur au concept imaginaire qui suit la destruction du signe même : « c'est cette couleur-objet qu'il va transporter sur sa toile et la seule modification qu'il lui fera subir c'est qu'il la transformera en objet imaginaire »<sup>271</sup>. Une irréalité éloignée se dégage, telle une fumée, du brasier de l'objet-parole, de la couleur-objet, emprisonnant le lecteur dans une fascination langagière qui renvoie constamment aux lettres et à la structure interne de la phrase, en l'éloignant de la réalité qui demeure complètement extérieure au texte. Ce mouvement de réification de la langue a ses racines dans la biographie de l'auteur ; on l'a vu, toute action est un dérivé et un dépassement des conditionnements précédents : le choix de se donner à la poésie est le résultat d'un certain cadre existentiel qui permet l'option imaginaire. Le super-sens irréel que le poète entrevoit dans les mots, la chose qu'il faut piéger grâce à l'opacité phonique et graphique du signe, découle donc des déterminations singulières de l'homme. C'est pour cette raison que Sartre analysera l'enfance des poètes et leurs premiers rapports avec la réalité : à travers les études des dynamiques enfant-monde, il sera possible de comprendre pourquoi les jeunes artistes ont, dès le début, conçu tout ce qui les entoure comme une *chose*, comme une altérité insaisissable et comment leur art essaie de dépasser cette structure.

Revenons à *Qu'est-ce que la littérature ?* Après avoir défini l'écriture, Sartre se demande pourquoi l'homme doit utiliser le stylo comme un pistolet : quelle est l'impulsion derrière l'acte de s'engager dans le monde, quel impératif est donné à l'auteur au moment où il décide de se faire écho de la réalité ? L'auteur écrit afin que quelqu'un le lise. De l'œuvre, construite selon des déterminations stylistiques volontaires, ne peut bénéficier qu'un public inconscient du travail qui se cache derrière les choix formels, car l'auteur, au moment où il se relit, ne peut pas se voir soi-même, ne peut pas

---

<sup>270</sup> BRIOSI, Sandro, « Un manifeste du désengagement. Notes sur *Qu'est-ce que la littérature ?* », *Obliques – Sartre et les arts*, op. cit., p. 48

<sup>271</sup> SARTRE, Jean-Paul, « *Qu'est-ce que la littérature ?* », op. cit., p. 60.

voir le monde, et surtout ne peut pas voir la vérité dévoilée par le texte ; l'auteur ne verra que ses propres choix lexicaux, sa propre intrigue, et le parcours qui l'a mené du début à la fin de la composition.

Dans *La Transcendance de l'ego*, au moment de décrire la non-perception du *Je* de la part de la conscience lorsqu'elle est prise dans une activité, Sartre choisit l'exemple de la lecture :

Je vais chercher à me rappeler les circonstances de ma lecture, mon attitude, les lignes que je lisais. Je vais ainsi ressusciter non seulement ces détails extérieurs mais une certaine épaisseur de conscience irréfléchie, puisque les objets n'ont pu être perçus que par cette conscience et qu'ils lui demeurent relatifs [...]. Le résultat n'est pas douteux : tandis que je lisais, il y avait conscience du livre, des héros du roman, mais le *Je* n'habitait pas cette conscience.<sup>272</sup>

On pourrait dire que l'écriture devient une sorte d'impossibilité permanente de saisir son propre Soi de la part de la conscience de l'écrivain, qui a besoin de se détourner de l'activité – la conscience peut atteindre le concept de « Je lis » au moment où j'arrête de lire pour réfléchir sur l'acte de la lecture – à travers le passage de témoin au lecteur : pour que l'objet de la littérature, le texte, accomplisse sa fonction de révélation, est nécessaire un œil différent de celui de l'auteur, un sujet extérieur qui puisse entrer dans le *ménage à deux* du rapport auteur-lecteur.

L'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noirs sur le papier.<sup>273</sup>

La littérature surgit, après avoir été conçue par l'auteur, lorsqu'un public en fait un produit de jouissance ; sinon, il n'y a que des lignes stériles tracées sur la page. Cette approche théorique, qui voit dans l'élément du lecteur une composante fondamentale de la constitution de la littérature, expliquera la raison pour laquelle tous les courants artistiques autotéliques ne seront pas désignés par Sartre comme littérature engagée, c'est-à-dire comme littérature qui volontairement et consciemment s'adresse à un public défini<sup>274</sup>. Toutefois, cela n'empêche pas une certaine *révélation* de la réalité : comme le philosophe l'a bien développé dans les biographies existentialistes, même les écrivains postromantiques, qui se forment sous le Second Empire, époque d'une poésie et d'une prose qui se donnent complètement à l'Imaginaire, dévoilent un certain type de contexte. Mais la volonté de s'adresser à un lecteur qui se trouverait au-delà des rideaux de leurs salons, chez eux, n'existe pas :

---

<sup>272</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Transcendance de l'ego*, *op. cit.*, p. 101

<sup>273</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 91.

<sup>274</sup> Engagement ne signifie pas forcément engagement politique. Comme l'affirme Sartre même, « Politique, c'est trop dire. Disons que l'art est engagement : en peignant, on s'engage et, par conséquent, en se peignant, on s'engage et, par conséquent, on se trouve solidaire de tous les caractères qui font qu'un engagement vient après » (SARTRE, Jean-Paul, « Penser l'art », *op. cit.*, p. 239).

leur littérature est une toupie qui n'a jamais bougé<sup>275</sup>. Avec une relation saine entre *je-écrivain* et *je-recevant*, on a, au contraire, une toupie libre et généreuse : l'auteur entrevoit dans la nature de certaines relations qui se posent comme finalité sans fin, certains phénomènes biologiques inexprimables (comme certaines compositions bizarres et parfaites de feuilles, ciel et monde : des articulations de la nature que seul un esprit créatif est capable de saisir) et il se charge de leur réélaboration pour que le lecteur puisse en profiter : « écrire, c'est faire appel au lecteur pour qu'il fasse passer à l'existence objective le dévoilement que j'ai entrepris par le moyen du langage »<sup>276</sup>. En retour, le lecteur offre généreusement sa lecture afin que le texte puisse être mis en mouvement et ne pas rester un tombeau de mots. En outre, l'auteur et le lecteur s'insèrent dans cette dynamique d'heureuse dépendance d'une manière volontaire et libre : l'œuvre est un appel à la liberté de l'écrivain d'écrire et à la liberté du public de lire. Ainsi,

La lecture est-elle un exercice de générosité ; et ce que l'écrivain réclame du lecteur ce n'est pas l'application d'une liberté abstraite, mais le don de toute sa personne, ses préventions, ses sympathies, son tempérament sexuel, son échelle de valeurs.<sup>277</sup>

Dans cette relation de liberté donnée, dans cette tension pour qu'il y ait une collaboration entre les parties donnée, l'œuvre se pose comme médium entre les pôles de création et de réception : elle parle à l'humanité entière. Mais avant de parler à la race humaine dans son universalité, l'œuvre s'adresse à un lecteur précis : celui de son époque. Le texte est un outil historiquement déterminé, la créature d'un auteur historiquement déterminé, plongé dans un contexte historiquement déterminé : de ces coordonnées découlent les impératifs spécifiques qui marquent le contenu de l'œuvre. Pour cela, le premier et le plus naturel des publics d'un certain ouvrage est le lecteur qui habite le même « écosystème » social que l'auteur. Celui-ci, à travers le texte, dévoilera à son contemporain la réalité dans laquelle tous les deux sont plongés, tout en permettant une prise de conscience du monde qui éloigne le risque de l'aliénation.

If History (with a Hegelian H) is the study of the dead past under the retrospective illusion of causal necessity, then we can say that "historialization" is the revival of these past moments as "lived absolutes", with their

---

<sup>275</sup> Comme le dit Boncardo, cette communion (ou disjonction) de l'auteur et de son public semble avoir lieu dans un espace temporel sans bornes : « His [Sartre's] ideal involves both writer and reader participating in a homogeneous present in which ideas can be perfectly transmitted between the diverse strata of a society. By contrast, the poet will stand for the writer willfully subtracted from the social world, their voice resonating within the confines of an audience of specialists ». BONCARDO, Robert, *Mallarmé and the Politics of Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018, p. 26 [Son idéal [celui de Sartre] implique que l'écrivain et le lecteur participent à un présent homogène dans lequel les idées peuvent être parfaitement transmises entre les diverses strates d'une société. En revanche, le poète représentera l'écrivain volontairement soustrait au monde social, dont la voix résonne dans les limites d'un public de spécialistes].

<sup>276</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 96.

<sup>277</sup> *Ibid.* p. 100.

contingency, possibility, and risk. It is to this sense that Sartre appeals in his response to the question « For whom does one write? ». The answer depends on the situation and must be changed accordingly.<sup>278</sup>

À travers la littérature, l'homme peut voir l'Histoire qui se crée sous ses yeux, en ayant conscience de soi, de sa classe et des limites de celle-là.

Écriture et lecture sont les deux faces d'un même fait d'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain nous convie, ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre [...]. Chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière.<sup>279</sup>

Le texte, en révélant une réalité déterminée, se pose comme instrument pour détourner l'homme de l'ignorance de sa propre situation historique. L'écrivain engagé sera celui qui « tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué »<sup>280</sup>, c'est-à-dire celui qui, consciemment, s'engage à révéler les significations multiples du monde. Mallarmé ne sera pas un écrivain engagé, ni Flaubert ; toutefois, ce dernier, après sa crise, utilisera un langage révélateur, tout en racontant à ses contemporains son monde féroce bourgeois ; il n'en aura pas conscience et, s'il l'avait, il garderait le secret pour soi. Le rapport auteur-public est le noyau de la suite de *Qu'est-ce que la littérature ?*, où Sartre s'interroge sur la façon dont les déterminations historiques ont influencé la définition de la relation entre l'écrivain et ses lecteurs<sup>281</sup>. La vue d'ensemble sur la succession des classes sociales et sur le rôle de l'intellectuel selon la chronologie de la littérature sera approfondie par Sartre dans le troisième tome de *L'Idiot de la famille* et dans *L'Engagement de Mallarmé* : l'intérêt du philosophe pour l'explication rationnelle de l'apparition d'un certain rapport entre celui qui écrit et celui qui lit surgit donc à plusieurs reprises.

Au XII<sup>e</sup> siècle, le seul auteur possible était le clerc, le moine, l'homme de lettres dont la sensibilité et la littérature étaient marquées par les textes sacrés : il n'avait d'autre public que ses confrères, et l'écriture commençait et se terminait dans la crypte. Le clerc était consubstantiel à la direction de la société, et ses œuvres en étaient une expression paisible.

---

<sup>278</sup> FLYNN, Thomas R., *Sartre : A philosophical biography, op. cit.*, p. 258 [Si l'Histoire (avec un H hégélien) est l'étude du passé mort sous l'illusion rétrospective de la nécessité causale, alors nous pouvons dire que l'« historialisation » est la reprise de ces moments passés comme "absolus vécus", avec leur contingence, leur possibilité et leur risque. C'est à ce sens que Sartre fait appel dans sa réponse à la question « Pour qui écrit-on ? ». La réponse dépend de la situation et doit être modifiée en conséquence].

<sup>279</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 118-119.

<sup>280</sup> *Ibid.* p. 124-5.

<sup>281</sup> Pour résumer, on dira avec Deguy que « la quête sartrienne est une quête de transparence, de la transparence de l'auteur à son public et de public à l'auteur, de la transparence surtout du référent qui prime tout autre projet » (DEGUY, Jacques, *Sartre, une écriture critique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010, p. 34).

Au XVII<sup>e</sup> siècle, l'auteur ne naît pas au sein des classes dirigeantes, mais ne les conteste pas : par elles il est nourri, pour elles il écrit sans la moindre opposition et, surtout, sans s'adresser à la classe qui commence à occuper les espaces vides de la société : la bourgeoisie.

L'époque heureuse de la littérature est le dix-huitième siècle : le caractère essentiel de l'écrivain de 1700 est le déclassement, la sortie de sa propre classe, la nature amphibie entre nobles et bourgeois – telle que celle de Voltaire ou de Diderot, fils de la bourgeoisie qui discutent avec l'aristocratie européenne autour de l'élargissement des facultés humaines : la bourgeoisie s'anoblit spirituellement et réfléchit sur le bonheur universel. Ce déliement de sa propre classe élève l'intellectuel au-dessus de son rang et de la noblesse à la fois : il est pure conscience en liberté, homme historique qui s'est fait homme universel ; l'homme de lettre du XVIII<sup>e</sup> siècle peut ainsi s'adresser à l'humanité entière. Il est l'expression de la plus noble générosité, et sa mission prévoit l'évangélisation démocratique de toute classe et d'aucune classe en même temps.

Mais avec le XIX<sup>e</sup> siècle, la bourgeoisie devient classe dominante et demande à l'écrivain de l'aider à construire son idéologie. Le bourgeois, qui ne vient d'aucune part et qui se retrouve, sans préavis, maître de son époque, demande à l'artiste d'exposer les dynamiques déterministes en vigueur dans la société à un public déterminé à son tour : l'intellectuel ne devra plus reproduire la complexité du monde, mais le réduire à des schémas mécaniques. « Les meilleurs ont refusé »<sup>282</sup> ; situation extrêmement ambiguë et glissante : se conformer aux ordres bourgeois signifie écrire des mauvais livres, des livres esclaves d'une volonté étrangère ; mais celui qui a refusé, pourtant, a posé la littérature comme *négation* de son public historique naturel, la bourgeoisie. L'écrivain contre le lecteur : la négation du rapport fondamental qui fait tourner la toupie ; c'est la génération des artistes rebelles – Gautier, les Goncourt, et, on le verra en détail, Mallarmé, Baudelaire et Flaubert –, fils insurgés d'une bohème guindée qui refusent le dialogue avec le public. Ils se retournent contre la bourgeoisie, mais ils en sont les successeurs ; ils se révoltent contre les pères, mais ils ont hérité les maisons de famille, les emplois dans l'administration et l'athéisme postrévolutionnaire. Il est sûr qu'ils ne s'adresseront pas au prolétariat : leur nature intrinsèquement bourgeoise esquive avec horreur la mendicité du peuple ; ils seront donc dandys, excentriques et crépusculaires. Pour pouvoir se distinguer à la fois du bourgeois et du prolétaire, les écrivains seront hommes d'une autre époque, raffinés et détachés, nostalgiques d'un passé dépourvu de toute relation avec la loi de l'argent.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature vient de se dégager de l'idéologie religieuse et refuse de servir l'idéologie bourgeoise. Elle se pose donc comme indépendante par principe de toute espèce d'idéologie. De ce fait, elle garde son aspect abstrait de pure négativité.<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> *Ibid.* p. 161.

<sup>283</sup> *Ibid.* p. 164

On est devant une articulation fondamentale pour comprendre le parcours sartrien dans la définition de la littérature de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle est caractérisée par la *négativité* : refus du public, refus de l'inspiration – car Dieu, qui était censé la permettre et légitimer le souffle romantique, n'est plus là : il est mort avec le scientisme –, refus même de l'auteur, dégoûté par la subordination de l'art à l'argent, mais trop habitué à la richesse et au confort bourgeois pour se vouer au peuple. Dans ce tourbillon de *non* ! l'auteur ne se rend pas compte qu'il s'adapte de plus en plus à l'idéologie qu'il voulait fuir. Plus l'intellectuel refuse la bourgeoisie, la classe qui se pose comme seul et unique milieu social, moins il comprend que s'éloigner de l'homme universel et démocratique est le vice bourgeois par excellence. En d'autres termes : la bourgeoisie se croit, de mauvaise foi, classe universelle, et Sartre nous explique pourquoi dans *L'Idiot de la famille* (on le verra) ; la bourgeoisie hait le prolétaire ; la bourgeoisie, la condition (faussement) globale, rejette son semblable. L'auteur, en refusant la bourgeoisie, donc en refusant ce qu'il croit être la totalité de l'homme, fait exactement ce que le bourgeois fait avec le reste du monde : il exerce la différence et la distinction. L'intellectuel qui vit sous Napoléon III cultive d'un côté sa fausse hétérogénéité par rapport au patron bourgeois comme si c'était une échappatoire morale, au nom d'instances artistiques qui demeurent désespérément anachroniques – par exemple l'aristocratie des sentiments, héritage romantique, ou la démocratisation illuministe de la culture –, de l'autre il ressent la culpabilité de ne pas s'adresser à la classe ouvrière et de ne pas la vivifier avec une conscience collective. Et si cet art, éloigné à la fois de son propre public bourgeois et de ce qui pourrait être son public potentiel et prolétaire, se détache de la révélation sociale, il devient donc un geste autotélique, un *Art absolu* qui ne s'adresse à personne, objet et sujet de soi-même. Certes, la négation de la possibilité de lecture ne dépasse pas le plan symbolique ; l'évasion flaubertienne, par exemple, n'est qu'un déclassement métaphorique, une fuite de la classe qui est, au fond, une fuite du père. Son élévation aux cieux de la conscience tranquille, de la pureté des sentiments à travers l'éloignement du monde, ne demeure rien d'autre qu'un mouvement intérieur.

La génération de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle devient ainsi un petit cercle de clercs, d'hommes anhistoriques qui adorent l'Art absolu, qui honorent Dante et Rabelais comme saints ; un seul prêtre suffit pour perpétuer cet héritage de fantômes : « la cléricature [...] devient [...] un club dont tous les membres sont morts, sauf un, le dernier en date qui représente les autres sur terre et résume tout le collègue »<sup>284</sup>. Les auteurs de la négation ont fait un vœu aux théories de l'image qui voient dans la reproduction fantastique une spoliation de la réalité : non lus, non voulus, non intégrés, les intellectuels deviennent muets, irréels, et de leur production littéraire tirent un enfer d'images.

---

<sup>284</sup> *Ibid.* p. 168.

Ils ne témoignent aux yeux de personne ; ils élèvent à l'absolu témoignage et témoins : ils présentent au ciel vide le tableau de la société qui les entoure. Circonvenus, transposés, unifiés, pris au piège d'un style artistique, les événements de l'univers sont neutralisés et, pour ainsi dire, mis entre parenthèses.<sup>285</sup>

Le réalisme n'est pas, comme il pourrait sembler, la simple reproduction de la réalité : au contraire, il est la dissolution de la réalité, la parenthèse du monde ; les événements, réélaborés à travers un style très précis et contrôlé, sans lecteur auquel se dévoiler, perdent leur statut d'évènement ; ce qui reste est une réalité détruite qui se donne comme image. Et comme le XIX<sup>e</sup> siècle, époque matérialiste, voit son essence dans la présence consistante de l'Être – contrairement au Moyen Age, la période où le Non-Être, la spiritualité, exerçait son pouvoir tyrannique sur la temporalité contingente –, les auteurs qui veulent nier la pensée dominante devront forcément devenir détenteurs de la clé du Non-Être, du parasite de la réalité. À ce propos, Tamassia affirme que

se la prosa della letteratura impegnata presupponeva un rapporto di causa-effetto tra lo scrittore e il mondo attraverso l'opera, il nulla dell'immaginazione interrompe questa linearità trasparente: l'immaginario incarnato nell'opera produce effetti sulla realtà, al di là dei limiti predefiniti dal progetto dell'autore.<sup>286</sup>

Cela signifie que la modification du monde opérée par le texte ne se vérifie pas seulement au moment où l'auteur et le lecteur sont conscients d'être en train d'agir de façon engagée. Selon Tamassia, le choix de l'imaginaire, la décision de se détacher de sa propre époque pour se livrer au Rien radical, a des effets sur la réalité : l'engagement du désengagement, l'engagement de la tour d'ivoire du Non-Être ? On verra que oui, c'est exactement ainsi que l'option imaginaire contribue à la création de l'idéologie bourgeoise, celle qui maintient la classe ouvrière dans l'inconscience de soi et, par conséquent, dans l'incapacité de la révolte.

Pour conclure, on remarquera comme la théorie littéraire, chez Sartre, garde un côté réel évident et prépondérant ; tout ce qui est écrit, prose ou poésie, autotélique ou adressé à la lecture libre du public, doit compter avec les conséquences qu'il engendre dans le monde. On ne pourra donc pas être d'accord avec ceux qui affirment que la philosophie sartrienne s'affaiblit lorsqu'elle réduit le champ des arts engagés à la seule écriture de prose.

---

<sup>285</sup> *Ibid.* p. 171.

<sup>286</sup> TAMASSIA, Paolo, *Politiche della scrittura. Sartre nel dibattito francese del Novecento su letteratura e politica*, Milano, Franco Angeli, 2001, p. 13 [si la prose de la littérature engagée présupposait un rapport de cause-effet entre l'écrivain et le monde à travers l'œuvre, le Néant de l'imagination interrompt cette linéarité transparente: l'imaginaire incarné dans l'œuvre produit des effets dans la réalité, au-delà des limites prédéfinies par le projet de l'auteur].

On en déduit que ces arts [peinture, sculpture, musique], eux aussi, devraient échapper à sa théorie de l'engagement. Mais, alors, il ne semble pas s'apercevoir qu'il affaiblit singulièrement sa philosophie, et qu'il réserve, en somme, un champ immense à l'esthétique du désengagement et de l'Art pour l'Art, qu'il condamne, par ailleurs, avec virulence.<sup>287</sup>

*L'esthétique du désengagement* ne fait rien d'autre que confirmer la cohérence de la pensée sartrienne : si les auteurs désengagés, avec leur refus de s'adresser au public, montrent avec clarté les dynamiques secrètes et cachées qui permettent le refus même – la négation de l'époque matérialiste, l'athéisme controversé, le désir de nier la classe bourgeoise tout en restant fils de bourgeois –, c'est parce que même le désengagement dévoile un certain type de réalité sous-jacente. L'« engagement du désengagement » est donc une révélation qui n'est pas consciente ; Howells a écrit qu'un auteur, pour se dire positionné, en situation lucide dans l'Histoire, « should be *engagé* also in a positive and conscious sense »<sup>288</sup>. C'est ce que Sartre appelle le « témoignage »<sup>289</sup> : l'embarquement, l'être-en-situation comme condition congénitale à toute réalité humaine, la capacité de témoigner de l'époque même si on n'agit pas activement pour le faire : « l'écrivain est *en situation* dans son époque : chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher »<sup>290</sup>.

Cela signifie que la responsabilité est un périmètre duquel on ne peut pas s'évader, même en choisissant la voie du silence ; la liberté qui permet le développement du choix est aussi la source de l'impossibilité d'échapper à ce choix. La condamnation par Sartre des auteurs désengagés demeure certaine, la prise de position est sûre, mais on ne peut pas dire que la philosophie s'affaiblit à cause de la dévaluation d'une large partie du champ artistique. Au contraire : *même si* une large partie des arts est condamnée par Sartre, le philosophe arrive à encadrer ces arts *négatifs* dans une théorie générale et organique de la révélation.

Il faut creuser encore ; après avoir vu que la poésie – en tant qu'expression d'une certaine vision du monde, réélaborée à travers un style de langage qui s'appuie sur la réification des mots et sur celle qu'on pourrait appeler « l'idolâtrie de la langue » – est à la fois jugée comme inutile dans un projet de signification du monde présent, mais aussi comme complémentaire à la prose dans la volonté de représenter une réalité *négative*, on s'attardera sur le rapport intime – et non plus théorique – que Sartre entretient avec l'expression poétique. On dira d'abord que chez Sartre, comme on l'a vu, la poésie est assimilée au *mysticisme* : le clerc de *Qu'est-ce que la littérature ?* en est l'exemple, et il

---

<sup>287</sup> BONNET, Henri, *Roman et poésie*, Paris, Nizet, 1980, p. 238.

<sup>288</sup> HOWELLS, Christina, *Sartre's Theory of literature*, *op. cit.*, p. 14 [(...) devrait être engagé en un sens positif et conscient aussi].

<sup>289</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 87.

<sup>290</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Présentation des Temps Modernes », *Situations II*, *op. cit.*, p. 17.



devient un modèle pour l'isolement du poète par rapport au reste de la communauté humaine. Le poète se sert du langage comme d'une forme rituelle, liturgique ; il n'est pas difficile de rapprocher les messes en latin – incompréhensibles à la foule – avec certains poèmes qui semblent ne rien signifier, mais qui dégagent de leur versification une puissance musicale et mystérieuse qui transforme le lecteur en un vieux dévot qui s'enchantent devant la beauté impénétrable des formules. Le mystique, à son tour, s'accompagne de l'élément réactionnaire, de la volonté de conserver la séparation entre un univers privé, réglé par les lois occultes de ses rites, et le reste des hommes ; le mystique sera donc un adversaire de la révolution et un conservateur, un prêtre du monde ancien qui s'oppose aux bouleversements sociaux et littéraires. Le poète-mystique est marqué par l'*immobilisme* de sa pensée, un immobilisme incantatoire et magique qui ne se résigne pas à jouer un rôle actif dans sa situation ; le poète n'exerce pas sa liberté, le poète ne se donne pas au jeu angoissant mais enthousiaste du *pour-soi*, en préférant son quiétisme. Si Sartre peut devenir assez virulent envers la figure du poète, ce n'est pas seulement à cause du danger que celui-ci incarne – l'obscurantisme littéraire –, mais aussi à cause d'une véritable tentation qu'il a vécue personnellement. « J'enrage de ne pas être poète »<sup>291</sup> : une affirmation pareille, explicitée dans les *Carnets*, peut nous surprendre ; toutefois, le désir secret d'être poète a hanté la formation littéraire du jeune Jean-Paul, et peut-être c'est son inachèvement qui a mené au *j'accuse* jeté au visage des poètes ; pourrait-on l'appeler une frustration sublimée sous forme de critique ?

« J'ai commencé ma vie comme je la finirai sans doute : au milieu des livres »<sup>292</sup> ; la phrase est tellement célèbre qu'en donner une interprétation risque d'être difficile ; toutefois, il faut souligner que, dès le début de son autobiographie *Les Mots* – l'ouvrage dans lequel la tentation mystique est réélaborée et justifiée avec les instruments de l'âge mûr –, Sartre, plus que de la littérature, traite des *livres*, des *objets* qui font partie du champ littéraire. Enfant qui ne sait pas encore lire, il s'occupe des livres en tant que *choses* et non en tant que véhicules de signification ; si cela peut nous paraître anodin – quel enfant n'a jamais joué avec des objets qui n'étaient pas faits pour les caprices ? –, il nous confirme pourtant l'intérêt que Sartre porte au côté *physique* de la chose littéraire. « Je pris les deux petits volumes, je les flairai, je les palpai [...]. J'essayai sans plus de succès de les traiter en poupées, de les bercer, de les embrasser, de les battre »<sup>293</sup> ; les livres ne se délivrent pas à son regard conscient : ils restent obstinément muets, *insignifiants*. Or, Sartre s'acharne dans le désir de les faire

---

<sup>291</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op. cit., p. 381

<sup>292</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 29. Désormais LM.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 33. La familiarité physique que le jeune Sartre entretient avec les textes se reflète dans sa manière de s'approcher aux auteurs : « J'avais pour familiers Voltaire et Corneille. [...] Aujourd'hui encore, ce vice mineur me reste, la familiarité. Je les traite en Labadens, ces illustres défunts ; sur Baudelaire, sur Flaubert, je m'exprime sans détours et quand on me blâme, j'ai toujours envie de répondre : "Ne vous mêlez pas de nos affaires. Ils m'ont appartenu. Vos génies, je les ai tenus dans mes mains, aimés à la passion, en toute irrévérence. Vais-je prendre des gants avec eux?" », *ibid.*, p. 53-4.

parler ; ses premiers rapports à l'écriture sont marqués par une sorte de *comédie*, jouée pour plaire, et satisfaire les adultes de la famille – notamment le grand-père Charles Schweitzer<sup>294</sup> –, et par l'élément *imaginaire* :

À peine eus-je commencé d'écrire, je posai ma plume pour jubiler. L'imposture était la même mais j'ai dit que je tenais les mots pour la quintessence des choses [...]. Pris au piège de la nomination, un lion, un capitaine du Second Empire, un Bédouin s'introduisaient dans la salle à manger ; ils y demeureraient à jamais captifs, incorporés par les signes ; je crus avoir ancré mes rêves dans le monde par les grattements d'un bec d'acier.<sup>295</sup>

« Je tenais les mots pour la quintessence des choses » : l'utilisation d'un langage réifiant *prend au piège* la réalité, en l'enfermant dans le réseau des paroles ; les premières ébauches littéraires de Jean-Paul ont la forme d'un Réel emprisonné par l'imagination et le penchant manifestement poétique révèle la tentation de se servir de la langue comme d'un outil qui ne signifie pas, mais qui évoque des illusions et des nominations<sup>296</sup>. La tentation imaginaire a, chez le jeune Sartre, plusieurs causes, qu'on retrouvera du reste chez les auteurs qui ont voué leur activité à l'Imaginaire ; d'un côté, l'influence du grand-père, un intellectuel dont la formation a les marques du siècle passé : les époques de Louis-Philippe d'abord et de Napoléon III après ont façonné ses goûts littéraires, caractérisés par le modèle « boudeur » du Postromantisme. Pour Charles Schweitzer, la littérature demeure un cercle privé, fait de restes et de reliques ; la transmission du mysticisme du littéraire au petit-fils signe une adhérence de celui-ci à la *métaphysique* et à la *religion* conservatrice du livre :

Sales fadaïses : je les gobai sans trop les comprendre, j'y croyais encore à vingt ans. A cause d'elles j'ai tenu longtemps l'œuvre d'art pour un événement métaphysique dont la naissance intéressait l'univers. Je déterrai cette religion féroce et je la fis mienne pour dorer ma terne vocation : j'absorbai des rancunes et des aigreurs qui ne m'appartenaient point, pas davantage à mon grand-père, les vieilles biles de Flaubert, des Goncourt, de Gautier m'empoisonnèrent ; leur haine abstraite de l'homme, introduite en moi sous le masque de l'amour, m'infecta de prétentions nouvelles.<sup>297</sup>

L'Art-Absolu des poètes du XIX<sup>e</sup> siècle est un mythe différé et anachronique qui est imposé à Sartre à travers les *fadaïses* du grand-père, les mêmes farces politiques et littéraires qui, selon l'analyse du règne de Napoléon III proposée dans le troisième tome de *L'Idiot de la famille*, avaient bâti l'esprit culturel fin-de-siècle ; quand Sartre se réfère au *poète*, donc, son modèle est celui transmis par son

---

<sup>294</sup> « Il m'arrive aujourd'hui encore, de me demander, quand je suis de mauvaise humeur, si je n'ai pas consommé tant de jours et tant de nuits, couvert tant de feuillets de mon encre [...] dans l'unique et fol espoir de plaire à mon grand-père [...]. À plus de cinquante ans, je me trouverais embarqué, pour accomplir les volontés d'un très vieux mort, dans une entreprise qu'il ne manquerait pas de désavouer », *ibid.*, p. 135.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>296</sup> On verra que la nomination « radicale » est le choix originel du poète le plus proche du monde des objets : Francis Ponge ; le précoce goût pour la nomination rapproche donc le jeune Sartre d'une perception du monde comme réifié à travers le langage poétique.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 148.

grand-père : l'homme des lettres disciple de Flaubert et de Goncourt, l'acolyte de l'Art pour l'Art dont le portrait sera longuement détaillé dans les biographies existentialistes. Cette influence « inactuelle » mène, par conséquent, à l'incapacité de saisir l'époque contemporaine et de la décrire ; à sa place, l'auteur imaginaire – le poète, le romancier-poète – choisit de se vouer au souvenir, à la mémoire nostalgique, au passé mythique qu'il veut à tout prix perpétuer. Comment ? À travers l'expédient dont le passé se sert pour affirmer sa subsistance : l'*en-soi*, la chose-même, la clôture de la possibilité d'un dépassement vers le futur ; la poésie est l'*en-soi* dans la mesure où elle ne participe pas du projet du *pour-soi* d'avancement de la signification du monde ; au niveau linguistique, la poésie est l'*en-soi* car elle se compose des mots réifiés, opaques, impossibles à traverser : le procédé sémantique ne peut pas commencer car il est freiné par l'épaisseur de la langue, qui empêche l'activité signifiante de la lecture.

Or, le jeune Sartre essaie de se faire auteur en choisissant la voie poétique ; si une des raisons de ce choix est la mémoire illusoire du passé transférée par son grand-père<sup>298</sup>, l'autre est la vocation au martyr. Chez Sartre, poésie et martyr sont strictement liés ; le supplice – qui demeure sur le plan symbolique – relève encore du désir inassouvi de rejoindre un passé édénique où la place du poète était celle de la primauté morale ; incapable de se mêler à cette aristocratie des Lettres, le poète postromantique sent en soi les marques d'une élection ratée, en les apercevant comme le signe de sa passion et de sa souffrance nécessaire. C'est la théorie du « Qui perd gagne », qu'on retrouvera dans toutes les biographies existentialistes : l'individu se donne à une attitude contraire aux règles de la société, en souffrant de la différence radicale par rapport au reste de la communauté – et, dans ce sens, *il perd* –, pour en *gagner* un salut qui dépasse, justement, le cadre des dogmes de la classe.

Pour donner un exemple sur lequel on reviendra, on prendra le cas de Flaubert : à travers une série d'annihilations physiques et psychiques, il deviendra un *idiot*, un aboulique, un rejeté de la société bourgeoise du Progrès ; grâce à cette posture « paralysée », il pourra se donner complètement à ce que la bourgeoisie méprise, à la littérature, qui correspond, pour les dynamiques progressistes de l'époque, à l'inutilité. Cependant, il faut souligner que dans *L'Être et le Néant* Sartre affirme que l'élément de la *passion* est congénital à n'importe quel projet existentiel : « chaque réalité humaine est à la fois projet direct de métamorphoser son propre Pour-soi en En-soi-Pour-soi et projet d'appropriation du monde comme totalité d'être-en-soi [...]. Toute réalité humaine est une passion en ce qu'elle projette de se perdre pour fonder l'être »<sup>299</sup> : la *perte* de soi – en tant que dépassement perpétuel de la condition de départ en vue d'une totalité *stable* – est marquée par une douleur

---

<sup>298</sup> Comme l'a synthétisé parfaitement Deguy, « aux yeux de Sartre, le besoin du Père et le besoin de Dieu ont en commun d'exprimer la nostalgie de l'en-soi, le refus de la contingence, l'aspiration à une nécessité illusoire mais qui protège de l'angoisse » (DEGUY, Jacques, *Sartre. Une écriture critique, op. cit.*, p. 414)

<sup>299</sup> EN, p. 707.

profonde, qui est toutefois signe de la promesse de l'*en-soi* qui attend. On pourrait donc dire que, chez les poètes, la passion est radicalisée, voire enfermée, ainsi que le désir de saisir le stade final de l'être stabilisé ; l'immobilisme poétique se reflète dans la stagnation de la douleur – aboulie, criminalité, fétichisme... les marques du martyr sont nombreuses comme les artistes –, dans la cristallisation en *manie* du sacrifice, tandis que les autres hommes n'en font qu'un moment déterminé et circonscrit du passage du *pour-soi* à l'*en-soi*.

« J'étais élu, marqué mais sans talent : tout viendrait de ma longue patience et de mes malheurs [...] je n'étais fidèle à rien sauf à l'engagement royal qui me conduisait à la gloire par les supplices. Ces supplices, restait à les trouver »<sup>300</sup> ; si Sartre ne peut pas retrouver le martyr dans son expérience réelle – au-delà de la déception de la mère pour l'aspect de l'enfant qui devient à peu à peu moins charmant, Poulou demeure un fils et un petit-fils aimé et chéri –, la persécution se fera sur le plan de l'imaginaire et de la lecture. Les auteurs que Sartre lit sont ceux qui ont connu la souffrance et la prison et qui, à travers la douleur, ont atteint la gloire éternelle : « je faisais appel de mon vrai régiment : Silvio Pellico : emprisonné à vie. André Chénier : guillotiné. Etienne Dolet : brûlé vif. Byron : mort pour la Grèce »<sup>301</sup>. Le jeune écrivain partage donc l'idée postromantique qu'être artiste signifie adhérer à une crucifixion préétablie et que le Néant produit par l'imaginaire est en quelque sorte racheté par une glorification *post mortem* : « je gagnerai mon procès en appel »<sup>302</sup>. Cette « conversion » à la religion de l'échec et de l'immobilisme se terminera avec l'enfance et avec la prise de conscience de l'impossibilité de nier la réalité qui coïncide avec la guerre<sup>303</sup> ; toutefois, des « restes » de la tentation poétiques résistent à l'intérieur de l'œuvre sartrienne, restes dont on essaiera d'esquisser un profil. Il y a deux thèmes majeurs, chez Sartre, qui relèvent de l'antihumanisme : la folie – dont on suivra le parcours critique dans le cinquième chapitre – et la *magie*.

La magie, dans l'ensemble des textes de Sartre, est assimilable à un processus trompeur et, d'une certaine manière, *fou* : la limite entre réalité et invention, entre objectivité et subjectivation exaspérée, devient floue, et l'activité singulière, qu'on verra être propre à l'expérience du névrotique, s'expose dans toute sa force autoritaire : dans une conception du monde où c'est la complexité commune et

---

<sup>300</sup> LM, p. 155. On retrouvera ce même passage plus tard, lors de l'analyse du Mallarmé sartrien.

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 145. Pacaly a écrit que « incontestablement, ces gens-là ont perdu. Mais le "qui perd gagne" et sa dynamique infatigable sous-tendent le fantasme de l'écrivain martyr » (PACALY, Josette, « Sartre et Flaubert ou la passion de l'artiste », *Jean-Paul Sartre, critique littéraire*, dir. de LAMOUCHE, Noureddine, Louvain, Bruylant Academia, 2006, p. 160).

<sup>302</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 132.

<sup>303</sup> Godo affirme, de façon très fascinante, que l'œuvre sartrienne demeure hantée par la religiosité mystique perdue : « dans le monde de Sartre, le sacré occupe une place primordiale. [...] Les écrits et les pensées de Sartre sont aimantés par ce vide laissé par la foi défunte. Au reflux du divin, se laisse entrevoir une œuvre hantée, mémorial pour un Dieu qui n'est plus – pour un Dieu qui a été, qui a cessé d'être, mais dont l'existence première laisse une trace vertigineuse, un gouffre dont on ne sait plus soi-même s'il est une origine ou un horizon vers lequel on se précipite. Monument pour un Dieu qui aurait pu être » (GODO, Emmanuel, *Sartre en diable*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2005, p. 180).

réci-proque à fonder l'élan de l'action – et l'Histoire qui résulte du système des actions singulières –, le geste *autonome* du sorcier, qui se pose au-dessus des autres, ressemble au délire de l'aliéné, qui se détache de la communauté<sup>304</sup> pour créer un univers fictif et parallèle. Mais, différemment du fou, l'incantateur *contrôle* son énergie occulte : si Flaubert était la véritable proie des conditionnements qui ont fait de lui un idiot, un visionnaire catatonique, un révolté hébété qui répond librement avec l'Irréel tout en demeurant son martyr, Mallarmé est le maître d'une cérémonie qui se prépare dans le silence et dans la volonté la plus lucide. Le sorcier est le *singulier* qui se prend pour *universel*, la cristallisation de l'instant à la place du déploiement du temps, le choix de la fixité imaginaire au détriment de l'éternel essaim de la variabilité humaine, et la volonté de perpétuer la destruction de l'Être à travers une action éloignée, médiée – la plume comme une baguette magique – dont les conséquences, bien qu'irrélles, condamnent la cible de l'action fantastique à demeurer dans l'univers illégitime de la passivité imaginaire.

Or, le sorcier n'est pas une fée ; le sortilège est un envoûtement mortel qui agit sur la perception de la victime : le rêve qui se répand de l'enchantement est une psychose mensongère qui annihile la réalité concrète pour en révéler<sup>305</sup> le côté vague, les tourments, les ombres, les images qui se donnent pour choses. Le résultat est une spirale de simulacres et de soupçon, et la conscience, repliée sur soi-même, perdue, enchantée<sup>306</sup>, essaie sans arrêt de trouver un point d'appui réel, tout en s'enfonçant dans le gouffre noir des spectres. Sartre avoue : « je n'avais, à sept ans, de recours qu'en moi qui n'existais pas encore, *palais de glace désert* où le siècle naissant *mirait* son ennui »<sup>307</sup> ; et encore : « je suis né de l'écriture : avant elle il n'y avait qu'un *jeu de miroirs* ; dès mon premier roman, je sus qu'un enfant s'était introduit dans le palais de glaces »<sup>308</sup>. La conscience qui ne coïncide pas avec soi-même n'était pas, à l'époque de l'enfance, la condition ontologique établie et positive que les hommes vivent quotidiennement – comme le montre la progression humaine qui *se fonde* sur cette non-coïncidence : c'est le *pour-soi*, constamment renvoyé et différé dans le futur possible –, mais un battement d'ailes qui se heurte aux parois de sa propre cage, un *palais de glace* où la conscience se cogne contre son inconsistance ; inutile de souligner que le palais de glace dont il est question, avec ses miroirs et son statut désert, renvoie au château d'*Hérodias*, un des poèmes que Sartre lira pour trouver les raisons du choix existentiel de Mallarmé, qui, disons-le par avance, est défini « héros,

---

<sup>304</sup> La justification de l'idée du fou qui s'éloigne du monde se trouve dans la conception sartrienne des *aliénés-menteurs*, qui librement choisissent une réalité alternative. On y reviendra.

<sup>305</sup> L'acte de l'écriture est toujours une révélation, un dévoilement du sens secret qui agit de façon souterraine entre le texte et le monde ; or, dans le cas de l'écriture engagée et consciente de son rôle social, le sens devient une signification active ; dans le cas de la poésie et de toute littérature opaque, ce qui persiste est le sens imageant, une volonté sémantique obscure qui opère à travers la conscience imageante.

<sup>306</sup> Pour ce qui concerne le cas des visions hypnagogiques – qu'on pourrait assimiler à des images qui se donnent pour existantes –, Sartre a parlé de conscience « fascinée » (SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, op. cit., p. 92).

<sup>307</sup> LM., p. 93. C'est moi qui souligne.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 131.

prophète, *mage* et tragédien »<sup>309</sup>. Les miroirs déforment et enferment la conscience dans une idée fixe et stagnante de soi ; les renvois toujours pareils à eux-mêmes, la pure présence de l'identité, la correspondance entre passé, présent et futur, les reflets qui arrêtent l'évolution et l'acheminement humain, en présentant la même réalité, mille fois répétée : la menace de se figer dans *l'en-soi*, dans la réification du réel, dans *l'ennui*, approche. La *magie* qui opère dans ce contexte de château de miroirs est celle des mots : le langage autoréflexif – qui dégage une réalité d'illusion, un écho, une réverbération de sa propre composition miroitante, des « réciproques néants »<sup>310</sup> – agit à distance – tel l'enchantement du sorcier –, à travers des signes qui ne veulent *rien dire* – comme les formules cabalistiques –, et provoque le surgissement d'une *réalité fausse et incantatoire*. Quand Sartre écrit : « l'eau c'est la sorcellerie. L'esprit à l'envers. Une inertie qui a des pouvoirs »<sup>311</sup>, il désigne exactement le mouvement qu'on vient de décrire : l'eau est comme une matérialité qui se prend pour esprit conscient, un sortilège qui dupe la victime en lui faisant croire aux images qui n'existent pas. « Je ne voulais plus penser à ce qui arriverait à l'aube, à la mort. Ça ne rimait à rien, je ne rencontrais que des mots ou du vide »<sup>312</sup> ; ce qui demeure, au-delà de la réalité et de la signification, c'est le vide du mot : il est l'envers de la vie, du réel qui pulse dans l'action concrète ; quand les choses ne *riment à rien*, quand elles perdent toute leur force, ce qui reste est le langage pur, synonyme de vacuité. Les mots, disposés dans des chaînes de non-signification, forment des « boîtes magiques »<sup>313</sup> – poèmes et récits caractérisés par la somptuosité physique – qui gardent le secret de leur existence à l'abri de la compréhension. C'est ce qu'on pourrait appeler un *mysticisme du langage*, propre aux choses enfermées dans leur substance et à la poésie, qui en est l'expression à travers un *redoublement* de la matérialité du phénomène : les objets affirment leur existence grâce à un outil lyrique qui se compose d'un langage sensible et charnel. Toutefois, le réel qui se dégage du poème est truqué et « glisse » à la limite de l'Être ; la liturgie poétique – dont on verra les éléments : fioles, parfums, encens et, surtout, l'esprit fou qui les maîtrise – s'accompagne de l'enfermement de la réalité dans ses cérémonies imaginaires. Dans *l'Esquisse d'une théorie des émotions*, Sartre, en analysant l'attitude « magique » de la réception de l'autre, affirme que « l'homme est toujours un sorcier pour l'homme et [que] le monde social est d'abord magique »<sup>314</sup> – *homo homini magus* –, en soulignant comment le monde et les autres apparaissent à la conscience sous forme d'une « synthèse irrationnelle de

<sup>309</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, éd. d'ELKAÏM-SARTRE, Arlette, Paris, Gallimard, 1986, p. 151. Désormais MLF, p. 167. C'est moi qui souligne.

<sup>310</sup> MALLARMÉ, Stéphane, « Igitur », *Œuvres complètes I*, éd. de MARCHAL, Bertrand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 483. Désormais OC I.

<sup>311</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, éd. d'ELKAÏM-SARTRE, Arlette, Paris, Gallimard, 1991, p. 78.

<sup>312</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Le Mur », *Œuvres romanesques*, éd. de CONTAT, Michel et RYBALKA, Michel Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, p. 224.

<sup>313</sup> LM, p. 58.

<sup>314</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1939, p. 46.

spontanéité et passivité »<sup>315</sup>, conservant un côté non-logique, inquiétant, insaisissable, qui dépasse toute analyse rationnelle. Hervé Ouelc'hén a remarqué le caractère « permanent »<sup>316</sup> du magique du monde : la possibilité de faire surgir l'horreur constitutif qui accompagne la présence inexplicable de l'autre est une composante inaltérable et essentielle de l'expérience de la conscience. C'est ce caractère d'insaisissabilité pérenne qui conditionne la présence de l'homme devant les choses et qui les rend incompréhensibles et magiques. Dans ce sens, Sartre écrit dans *L'Être et le Néant* que « le mot est *sacré* quand c'est moi qui l'utilise, et *magique* quand l'autre l'entend »<sup>317</sup> ; les mots, pour celui qui écoute, demeurent des objets-autres, propres au locuteur, dont l'auditeur « connaît exactement l'effet »<sup>318</sup>, sans en connaître toutefois la nature. Dans son intervention au colloque du *Groupe d'Études Sartriennes*, Hiroaki Seki a affirmé que l'autre, de mon propre langage, ne peut observer que « des objets en quelque sorte extériorisés, tels que les attitudes, les expressions et les mots »<sup>319</sup>.

Comment concilier la magie du langage pratiqué dans la communication et la magie du langage clôturé sur soi des « boîtes magiques » de l'enfance ? La réponse réside dans le caractère essentiellement incompréhensible du langage, qui s'exerce à la fois sur le locuteur – dans son rapport privé aux mots, qui peut se façonner sur le mode de la sacralité et du mysticisme – et sur l'auditeur, qui éprouvera toujours l'« horreur » de la conscience d'autrui, synthétisée comme irrationnelle. Dans les deux cas, le langage demeure *autre-chose* par rapport à l'homme et on verra plus loin que l'effet magique des mots sur le lecteur sera un des points fondamentaux de la critique littéraire sartrienne. Or, la conception sartrienne d'une langue *prodigieuse* est influencée par l'esthétique surréaliste et la valorisation que les avant-gardistes font du rêve et des forces souterraines de l'esprit ; contre « l'attitude réaliste »<sup>320</sup> de leur époque, ils proposent un « art *magique* »<sup>321</sup> qui permet le dégagement d'une beauté hasardeuse<sup>322</sup> et inconsciente, résultat de l'alchimie des mots libérés de la surveillance de la pensée. Dans les *Carnets de la drôle de guerre*, Sartre admet, comme il l'a fait dans *Les Mots*, que, à l'époque de la jeunesse, il ne prenait pas le monde « au sérieux », et que cette conduite aurait pu le conduire « au mysticisme, car ceux que ne satisfait point le "peu de réalité" sont prêts à chercher

---

<sup>315</sup> *Ibidem*.

<sup>316</sup> OUELC'HÉN, Hervé, « L'Émotion dans la pratique. De Sartre à Bourdieu », *Études sartriennes*, n.17/18, 2014, p. 182.

<sup>317</sup> EN, p. 404.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>319</sup> SEKI, Hiroaki, « Autour du débat sur le "pouvoir des mots" dans les années Trente : Sartre et Paulhan », *Colloque annuel du GES – Groupe d'Études sartriennes*, Sorbonne Université, 25 septembre 2021.

<sup>320</sup> BRETON, André, « Manifeste du surréalisme », *Œuvres complètes I*, éd. de BONNET, Marguerite, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 313.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 331. C'est moi qui souligne.

<sup>322</sup> « C'est du rapprochement en quelque sorte *fortuit* des deux termes qu'a jailli une lumière particulière, lumière de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue » (*ibid.*, p. 337-8). C'est moi qui souligne.

la surréalité »<sup>323</sup> ; on relève, encore une fois, le lien entre mysticisme, conduite irrationnelles et démarches littéraires destructives du langage. À son tour, Simone de Beauvoir note qu'elle aimait « les œuvres où les surréalistes assassin[ent] la peinture et la littérature »<sup>324</sup> et que la contestation surréaliste « enchantait Sartre »<sup>325</sup> ; c'est l'époque de la composition de *La Nausée* : le jeune philosophe, « dans les rues du Havre, observait avec les yeux d'Antoine Roquentin les inquiétantes métamorphoses d'une paire de bretelles, d'une banquette de tramway »<sup>326</sup>. On retrouve ce regard « surréaliste » et cette fascination pour les images dotées d'une mobilité inquiétante à la fois dans certains passages du roman en cours d'élaboration<sup>327</sup> et dans le thème même du récit, c'est-à-dire l'étonnement devant la présence inébranlable des choses – le *factum* de la contingence – qui ne peuvent plus signifier à la manière traditionnelle.

Sartre décrit longuement le sentiment de la nausée dans ces termes :

Cette saisie perpétuelle par mon pour-soi d'un goût *fade* et sans distance qui m'accompagne jusque dans mes efforts pour m'en délivrer et qui est *mon* goût [...]. Une nausée discrète et insurmontable révèle perpétuellement mon corps à ma conscience : il peut arriver que nous recherchions l'agréable ou la douleur physique pour nous en délivrer, mais dès que la douleur ou l'agréable sont existés par la conscience, ils manifestent à leur tour sa facticité et sa contingence et c'est sur le fond de la nausée qu'ils se dévoilent.<sup>328</sup>

La nausée est le résultat de la prise de conscience de la « contingence pure de [la] présence »<sup>329</sup>, c'est-à-dire de la matérialité gratuite et absurde des choses qui se heurte au besoin humain de donner une signification à la réalité ; si cela renvoie manifestement aux poèmes de Ponge – dont on traitera plus tard –, il y a un lien évident avec la gratuité inexplicable de la présence des objets dans les œuvres surréalistes. Comme l'a fait remarquer Jacques Deguy, la *Nausée* est effectivement peuplée « d'images à la Dali » et « Sartre fut sensible à la modernité d'une écriture dont il récuse les fondements philosophiques »<sup>330</sup> : même si une certaine attirance pour le « foi surréaliste »<sup>331</sup> est

---

<sup>323</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op. cit. p. 577.

<sup>324</sup> DE BEAUVOIR, Simone, *La Force de l'âge*, op. cit., p. 144. Quelques pages avant, de Beauvoir se souvient de l'émotion provoquée par la vision d'*Un chien andalou* : « un film qui dès les premières images nous coupa le souffle » (*ibid.*, p. 66).

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>326</sup> *Ibidem.*

<sup>327</sup> Par exemple, dans le glissement de la subjectivité, qui passe souvent du « Je » au « Ça » au « Il » ; dans la présence d'une faune cauchemardesque qui désigne le surgissement de la nausée ; dans le rapprochement d'éléments anatomiques métamorphosés... Je tire ces exemples de l'article de COLVILLE, Georgiana, « Éléments surréalistes dans *La Nausée* : une hypothèse de l'écriture », *L'Esprit Créateur*, vol.17, n.1, 1977. Du reste, Sartre même affirme, lors de l'entretien de 1981 avec Sicard, qu'« on trouve [...] des "passages surréalistes" dans *La Nausée* » (SARTRE, Jean-Paul, « Penser l'art », op. cit., p. 238).

<sup>328</sup> EN, p. 404.

<sup>329</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>330</sup> DEGUY, Jacques, « Surréalisme », *Dictionnaire Sartre*, op. cit., p. 481.

<sup>331</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Les Carnets de la drôle de guerre*, op. cit. p. 577. On veut souligner la façon dont, chez Sartre, le surréalisme devient une *foi* et non un courant : c'est l'adhésion à la religion de l'Irréel.



présent chez le philosophe<sup>332</sup>, le jugement sartrien sur les démarches surréalistes n'est pas positif : dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, les avant-gardistes sont considérés des « bourgeois turbulents »<sup>333</sup> – héritiers des jeunes rentiers du XIX<sup>e</sup> siècle et de l'« écrivain-consommateur » dont Flaubert est le modèle – qui essaient de se révolter à leurs parents et grands-parents littéraires. Si la Grande Guerre a comporté le surgissement de l'absurde et de la Négativité radicale qui semble être désormais connaturelle aux choses, les surréalistes radicalisent le refus, en l'étendant aux sphères morales, sociales et économiques de la société : « tous les moyens [leur] sont bons pour échapper à la conscience de soi et, par conséquent, de [leur] situation dans le monde »<sup>334</sup>. La philosophie surréaliste et ses applications artistiques seraient ainsi, selon Sartre, un moyen pour nier la famille et la classe sociale, en choisissant la destruction des outils et des méthodes traditionnelles<sup>335</sup>. Il y a manifestement une continuité historique qui va du postromantisme et du symbolisme au surréalisme, et qui fonde son statut « révolutionnaire » sur l'intention de rejeter tout ce qui existe et qui est donné comme évident ; toutefois – et on le verra dans les détails – à la différence des symbolistes, qui s'enfonçaient dans le Rien, les surréalistes puisent un nouvel Être dans le creux laissé par leur intervention explosive, un Être connoté par le Néant de l'imagination qu'ils déclenchent avec l'écriture automatique, la méthode paranoïaque-critique et tous les autres procédés qui discréditent les méthodes rationnelles.

« Le surréalisme poursuit cette curieuse entreprise de réaliser le néant par trop plein d'être »<sup>336</sup>, un statut intermédiaire de la réalité qui confond le réel et la fiction, le rêve et la veille, une objectivité subjective qui ne se donne que dans son impossibilité ; « ce monde, perpétuellement anéanti sans qu'on touche à un grain de ses blés ou de ses sables, à une plume de ses oiseaux, il est tout simplement *mis entre parenthèses* »<sup>337</sup>. Sartre souligne les derniers mots : ce sont bien *les parenthèses* de Mallarmé, qui « ne fera pas sauter le monde : il le mettra entre parenthèses »<sup>338</sup>, et qui des surréalistes est le père spirituel<sup>339</sup> ; quelques pages avant : « Breton, lui-même, qui voulut mettre le feu à la

---

<sup>332</sup> Lors du susmentionné entretien avec Sicard, Sartre s'attarde sur son rapport avec le surréalisme : d'un côté, il aimait beaucoup, avant la guerre de 1939, les « objets surréalistes » et la « poésie matérielle » qui en est le résultat et qui sera le noyau de *La Nausée* (SARTRE, Jean-Paul, « Penser l'art », *op. cit.*, p. 237-8) ; de l'autre côté, il reproche aux surréalistes de ne pas être sincères – et l'on peut retrouver des thèmes communs à la folie mensongère – et d'avoir toujours, dans leurs séances d'écriture, « une part de farce » (*ibid.*, p. 238).

<sup>333</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature », *op. cit.*, p. 214.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>335</sup> À propos de l'engagement politique sartrien et de celui – vrai ou faux – des surréalistes, Michel Sicard a écrit que « Breton et Sartre sont des libertaires dont la passion excite de nouvelles pistes et de nouveaux chemins. Mais Sartre vise d'abord une liberté métaphysique, puis morale ; la liberté surréaliste, même si elle ne néglige jamais le champ politique, est entièrement tournée vers l'art » (SICARD, Michel, « Là où le Réel fulgure : matérialisme et immatérialité dans l'esthétique sartrienne », *Lectures de Sartre, op. cit.*, p. 76).

<sup>336</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 217.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>338</sup> MLF, p. 151

<sup>339</sup> On renvoie à la contribution récente d'Adrien Cavallaro pour une analyse fine et détaillée de la dette – souvent passée sous silence – des surréalistes envers Mallarmé, héritage qui s'explique dans ce que Cavallaro appelle un « rejet partiel »

culture, a reçu son premier choc littéraire en classe, un jour que son professeur lui lisait Mallarmé »<sup>340</sup>. La mise entre parenthèses du monde est le noyau de l'accusation sartrienne : l'écrivain s'absente, relègue son action aux régions du rêve et de l'inconscient, tout en oubliant volontairement la possibilité d'agir sur la réalité ; sa « bombe » littéraire ne s'applique qu'aux mots, ne touchant point les choses. Destruction de la littérature, présence des « monstre[s] vrai[s] »<sup>341</sup>, activité qui se passe de la réalité pour s'engager – de façon imaginaire et discontinue<sup>342</sup> – du côté de l'illusion : ces éléments déterminent l'aspect *magique* de la « sorcellerie surréaliste »<sup>343</sup>.

Est-il un sorcier, Sartre ? Peut-être qu'il l'a vraiment été, pendant sa période mystique et presque surréaliste, ou quand il écrit en « style sorcier »<sup>344</sup> – style que Simone de Beauvoir retrouve dans la composition de l'article sartrien *Visages* qui, d'ailleurs, porte sur la *magie* des visages –, c'est-à-dire un style « destiné à faire sentir une atmosphère comme par magie, à réaliser une épiphanie de l'instant, à donner à goûter toute l'intensité d'un présent fugace, dans une sorte de joie concentrée »<sup>345</sup> : la sorcellerie est bien la réification du phénomène, l'*en-soi*, l'*instant* éternel fixé dans la densité de la phrase, le détachement surréaliste qui s'exprime à travers la concrétion des réalités différentes et désarticulées dans une seule absence, les choses mêmes dans toute leur présence – qui renvoie au lecteur un sentiment de *nausée* – et leur expression linguistique *physique* qui les resserre magiquement « à distance et par influence »<sup>346</sup>; en un mot : la *poésie*.

On a donc bouclé le cercle critique qui va du mysticisme à la poésie et à la magie ; on y reviendra plus tard, quand on analysera – dans le cadre de l'étude de l'influence de Mallarmé dans l'œuvre sartrienne – le roman *Le Sursis*, qui nous montre un Sartre qui « s'habille en poète »<sup>347</sup> pour revoir et enrichir ses anciennes positions sur la poésie. On retiendra, pour l'instant, que la fascination subie par le jeune Sartre à l'époque de l'enfance ne disparaît jamais de façon définitive ; bien que reniée, bien que refusée et dépassée en faveur d'une approche à l'art et la vie qui se fonde sur le déploiement du pouvoir du *pour-soi* – exprimée dans la vocation à la *prose* et à l'activité d'essayiste –, la poésie demeure un rêve ancien qui peut resurgir à tout moment. D'un côté, le détachement de la poésie

---

(« “Nous n'avons pas compris”, “Nous n'avons pas admis.”. Le malaise Mallarmé des surréalistes », *Contre Mallarmé. Contre-attaque, contrepoint, contretemps*, dir. de ROGER, Thierry, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2020, p.72).

<sup>340</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 205.

<sup>341</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Un nouveau Mystique », *Situations I*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>342</sup> « Breton s'est engagé bien des fois et il se désengageait de suite », SARTRE, Jean-Paul, « Penser l'art », *op. cit.*, p. 239.

<sup>343</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Un nouveau Mystique », *op. cit.*, p. 161

<sup>344</sup> Lettre du lundi 27 mars 1939, DE BEAUVOIR, Simone, BOST, Jacques-Laurent, *Correspondance croisée 1937-1940*, Paris, Gallimard, 2004, p. 296.

<sup>345</sup> LOUETTE, Jean-François, « *Le Sursis* : petite critique de la raison journalistique », *Sartre Studies International*, vol.22, n.1, 2016, p. 37.

<sup>346</sup> *Ibid.*

<sup>347</sup> On joue ici avec l'expression de Hölderlin, reprise par Heidegger, « l'homme habite en poète ».

fonde, comme par réaction à un désir inassouvi, la critique virulente contre le rôle du poète désengagé dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et toutes les analyses sur l'histoire poétique qu'on retrouvera dans les biographies existentialistes ; de l'autre côté, le regret de ne pas avoir suivi la voie des mots imaginaires justifie peut-être le choix de creuser dans les vies des poètes – et des romanciers-poètes – qui se sont orientés vers l'option irréaliste. D'ailleurs, les biographies existentialistes – notamment celle de Flaubert, qui, à titre d'exemple, représente le plus haut modèle de détournement de la prose vers un procédé poétique – débordent de références plus ou moins conscientes, plus ou moins exactes, à l'enfance de Sartre, en brouillant la limite entre expérience personnelle et récit biographique.

On verra, cas après cas, qu'il y a des *topoi* de l'enfance sartrienne qui reviennent avec force dans les études biographiques – on évoquera ici brièvement et partiellement : une figure paternelle qui empêche l'accomplissement du désir artistique, une mère-sœur-femme que l'enfant idéalise et dont l'enfant tire une *poétique du manque* au moment où elle se détache du fils, le décès du père comme début de la possibilité de l'activité littéraire, une certaine propension à la folie et à la fermeture en soi-même... – ainsi que des récurrences au niveau d'approche à la littérature : la *comédie*, l'absence comme présence de Dieu ou comme signification imaginaire du langage (ce que Howells a appelé une « théologie négative »). On peut se demander si Sartre, en comblant les vides de la biographie sur laquelle il travaille avec des détails issus de sa propre enfance, ou en enrichissant la vie de Flaubert, Mallarmé, Baudelaire avec son propre vécu, n'a pas voulu établir, en *choisissant* d'écrire sur eux, un lien indissociable et problématique entre son projet et celui des poètes : à partir d'une situation similaire, d'une enfance marquée par la même propension à la poésie et au désengagement, Sartre a voué sa vie à la production d'une littérature signifiante, utile au dévoilement de la réalité et capable de parler à son public naturel, alors que les poètes n'ont pas su être capables – ou n'ont même pas essayé – de saisir l'occasion et de se donner une chance de vivre lucidement dans l'Histoire (« on regrette l'indifférence de Balzac devant les journées de 48, l'incompréhension apeurée de Flaubert en face de la Commune ; on les regrette pour eux »<sup>348</sup>).

Sartre montre ainsi le rôle fondamental de la liberté, qui permet le détachement de la situation de départ et la dévalorisation du déterminisme, à la fois marxiste et freudien : issus de la même classe, conditionnés par les mêmes structures inconscientes – qui de la classe prennent les marques –, Sartre et les postromantiques ont pu choisir deux parcours différents grâce à l'universelle « condamnation à la liberté » ; de la même façon, la valeur profonde de la responsabilité est soulignée : on ne peut pas attribuer l'option de l'engagement aux conditions extérieures, à une prédisposition d'âme, à un état originaire de la personnalité qui permettrait le surgissement de la volonté de se positionner activement, mais plutôt au choix jour après jour réitéré de *prendre conscience* du monde, et de

---

<sup>348</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Présentation des *Temps Modernes* », *op. cit.* p. 12-13.

décider, encore une fois, de ne pas se retirer de la réalité. Tenir Flaubert et les Goncourt *responsables* de l'échec du rêve démocratique de la Commune signifie affirmer que la décision lucide de se taire provoque des conséquences qui ont la même valeur ontologique que celles dues au choix de Zola devant l'affaire Dreyfus ; toutefois, ce qui change est la valeur *morale* de ces conséquences.

Dans les *Cahiers pour une morale*, Sartre écrit que « la vraie liberté se fait occasion pour les autres libertés »<sup>349</sup> : à la différence de *L'Être et le Néant*, où le rapport aux autres semblait reposer sur un conflit inévitable entre les libertés particulières, dans cet ouvrage Sartre admet la possibilité de fonder une morale commune et universelle : « la morale n'est possible que si tout le monde est moral »<sup>350</sup>.

Cela a des implications politiques évidentes – la moralisation comme acte libérateur de tous les opprimés – et s'insère dans le projet utopique d'une société sans classes qui se montrera à la « fin de l'Histoire »<sup>351</sup>. Dans une hiérarchie imaginaire des valeurs morales en fonction de leur proximité à la liberté absolue, « l'Autre » peut être vu « comme produit du projet et comme sollicitation extérieure du projet » dans lequel « déjà intervient l'idée de création »<sup>352</sup> ; cela se rapproche assez du concept de liberté, qui doit être une *occasion* morale pour les autres subjectivités. Dans les cas des écrivains qui ont gardé le silence devant le déroulement de l'Histoire, l'occasion de déployer leur liberté afin de solliciter les autres à faire de même est une occasion ratée, qui engendre la *responsabilité* de ne pas avoir participé à l'avènement de la société révolutionnaire idéale.

## I.II.2 *Opérations littéraires*

*Se pareba  
boves  
alba pratalia  
araba  
et albo versorio  
teneba  
et negro semen  
seminaba*<sup>353</sup>

---

<sup>349</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Cahiers pour une morale*, éd. d'ELKAÏM-SARTRE, Arlette, Paris, Gallimard, 1983, p. 147.

<sup>350</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>351</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>352</sup> *Ibid.*, p. 486. Ce sont bien des notes.

<sup>353</sup> On a voulu introduire ce chapitre avec la *devinette de Vérone*, un des textes en langue romane les plus anciens connus à ce jour (la devinette précède les serments de Strasbourg d'un demi-siècle), pour mettre en évidence le souci métalittéraire – donc intérieur au texte, relatif au texte – qui, depuis l'origine de l'écriture, a concerné l'homme de lettres. La devinette dit : « Il avait devant lui les bœufs, il travaillait des champs blancs, et il tenait une charrue blanche, et de la semence noire il semait ». La solution est l'acte de l'écriture, conduit par les doigts (les bœufs) sur un papier (le champ blanc), à travers la plume (la charrue), pour qu'il nous puisse donner les signes signifiants (la semence noire).

Le rapport de Derrida à la littérature, tout comme celui de Sartre, n'a pas été thématiqué systématiquement ; on peut aisément affirmer que l'esthétique derridienne imprègne l'ensemble de l'œuvre du philosophe sans jamais en surgir de façon indépendante.

Dans le chapitre précédant on a vu comment l'écriture peut assumer un statut hybride et « amphibie », en dépassant les limites imposées par la philosophie traditionnelle qui la reléguait aux marges de la réalité et en regagnant sa place de « champ unique » de l'expérience ; l'écriture devient ainsi le seul périmètre où l'homme peut connaître l'altérité, où faire l'expérience de sa propre finitude tout en se mettant constamment en question et en relation.

Dans cette section, il sera question de s'interroger sur le rapport de Derrida à une forme spécifique d'écriture, celle que nous pourrions appeler « littérature » mais que Derrida ne peut pas envisager spécifiquement comme telle : la limite entre écriture et réélaboration « littéraire » demeure, dans le cas de la déconstruction, profondément floue.

On fera d'abord quelques considérations sur l'approche par Derrida du discours artistique, discours qui englobe et qui justifie le rapport plus circonscrit avec la littérature, et on dira tout de suite qu'il est évident que, pour Derrida, parler d'art ne signifie pas se demander « Qu'est-ce que l'art ? » mais plutôt, à la manière de Nelson Goodman, « Quand y a-t-il art ? »<sup>354</sup>, « quelles sont les conditions de possibilité de l'art ? ». La question traditionnelle « Qu'est-ce que l'art ? » présuppose en effet une réponse univoque, une vérité à dévoiler à travers l'histoire de l'esthétique : « si donc l'on entamait des leçons sur l'art ou sur l'esthétique par une question de ce type ("Qu'est-ce que l'art" [...]), la forme de la question y ferait déjà réponse »<sup>355</sup>. Dans le cadre de l'exposition des dessins d'Artaud au MoMa de New York, Derrida se questionne sur le statut de l'œuvre d'art et sur le musée en tant que sujet d'institutionnalisation et de « définition » de celle-ci : « quand y a-t-il donc œuvre, et œuvre d'art ? quand et où ? Où situer, virtuellement, pour cet acte de maladresse volontaire, pour cette malfaçon ou pour ce mauvais coup, un lieu d'accueil et de rassemblement, un subjectile, un mur d'église ou de musée ? »<sup>356</sup>. Il est évident que, chez Derrida, le contexte contribue à la *définition* de l'œuvre, même si la *signification* de celle-ci demeure un fait proprement intrinsèque et intra-textuel (ou intra-artistique). L'art prédéterminé, déjà soumis au logos, à la voix – l'art *discursif* – ne peut pas déployer les différentes significations que l'art – en tant que dispositif plurisignifiant – doit pouvoir dégager. Derrida même met en garde le lecteur – mais on pourrait dire le public, en général – contre la tentation de tout vouloir trouver, comprendre, à l'avance (et il reprochera cette attitude à Sartre) :

---

<sup>354</sup> GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006.

<sup>355</sup> DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 26.

<sup>356</sup> DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 32

je préviens alors l'impatience du *mauvais* lecteur : j'appelle ou j'accuse ainsi le lecteur apeuré, pressé de se déterminer, décidé à se décider (pour annuler, autrement dit ramener à soi, on veut aussi savoir d'avance à quoi s'attendre, on veut s'attendre à ce qui s'est passé, on veut s'attendre). Or il est mauvais, du mauvais je ne connais pas d'autre définition, il est mauvais de prédestiner sa lecture, il est toujours mauvais de présager.<sup>357</sup>

On est d'accord ici avec Jean-Luc Nancy quand il affirme que Derrida se retire devant l'œuvre d'art, car il « n'en veut ni l'objet, ni donc en quelque façon la propriété d' "œuvre", ni le sujet s'il devait s'avérer comme le sujet [...] d'un autre mode d'énonciation qui ne serait "autre" en définitive, que par une complexion différente des modalités du tracé »<sup>358</sup>. Derrida ne peut pas penser de tirer, de l'observation artistique, un objet défini ; il ne peut également pas posséder l'œuvre – grâce à la compréhension de celle-ci – ; et, surtout, Derrida ne veut pas un sujet qui s'impose : le seul mode d'énonciation possible est celui de la trace. Même s'il laisse l'œuvre « parler », même s'il semble que sa méthode s'éloigne de toute définition du champ classique de l'art (défini par un *sujet*, opérant sur un *objet* à travers un *mode d'énonciation*... ces termes traditionnels sont effacés par la *complexion différente des modalités du tracé*), et même si la philosophie peut se vouer à l'étude de la littérature, Derrida trouve qu'il est tout à fait légitime de se poser la question éternelle – car le thème demeure inéluctable – : qu'est-ce qui sépare la philosophie de la littérature ? En d'autres termes : même si Derrida refuse une interprétation dogmatique du champ de l'art, même s'il permet et sollicite une ouverture à la contamination, même si sujet et objet de la pensée artistique se trouvent sur le même plan herméneutique, il trouve que la littérature ne peut pas être complètement assimilée à la réflexion – philosophique – qui se dégage du texte littéraire. Peut-on vraiment séparer ces deux aspects de la réflexion, ces deux éléments qui participent d'un même, pluriel, concept d'écriture de l'Être ? Est-ce qu'il existe une langue, un style proprement philosophique qui se distingue de la langue littéraire ? Est-ce que la démarche de Derrida ne risquerait pas de « gommer » la spécificité du genre littéraire ou philosophique ? Les deux types de textes apparaissent à Derrida « irréductiblement différents »<sup>359</sup>, mais les limites demeurent complexes, troubles et difficiles à imposer ; selon le philosophe, des questions comme « Qu'est-ce que la littérature ? » ou « Qu'est-ce que la philosophie ? » – et le renvoi critique est manifeste à la célèbre question sartrienne, qui définit une approche qui se voudrait *définitive* : « la question *qu'est-ce que la littérature* », écrit Derrida dans *La Dissémination*, doit « 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

---

<sup>357</sup> DERRIDA, Jacques, *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 8. *Présager et prédestiner* l'interprétation sera exactement ce que Sartre théorise.

<sup>358</sup> NANCY, Jean-Luc, « Éloquentes rayures », *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, dir. de JDEY Adnen, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011, p. 17.

<sup>359</sup> DERRIDA, Jacques, « Y a-t-il une langue philosophique ? », *Points de Suspensions, op. cit.*, p. 230.

littérature, à la forme de son inquisition »<sup>360</sup> – ne sont ni littéraires ni philosophiques, car les deux champs font partie d'un même fonctionnement du texte.

Qui veut séparer les deux champs protégerait une sorte d'« autorité institutionnelle »<sup>361</sup> de la philosophie, une prééminence traditionnelle qui remonte, encore une fois, à la séparation hiérarchique de la pensée abstraite – la philosophie – de l'écriture plus communément dite – la littérature. Le mode « démonstratif », argumentatif, typique de la philosophie, est, selon Derrida, propre aussi à la littérature : « de même qu'il y a des dimensions littéraires et fictionnelles dans tout discours philosophique [...], de même, il y a des philosophèmes à l'œuvre dans tout texte défini comme littéraire, et déjà dans le concept somme toute moderne de littérature »<sup>362</sup>, et on peut penser à Pascal, à Nietzsche, à Valéry, à Mallarmé, à tous ces écrivains qui ont fait de la philosophie avec un style littéraire bien reconnaissable, à tous ces artistes qui ont raisonné, en vers ou en prose, autour des vérités du monde. On pourrait donc dire que l'effort de Derrida est de ne pas négliger ni le côté démonstratif ni le côté fictionnel et esthétique du langage : pour répondre à la question qui donne le titre à l'entretien, il n'existe pas une langue purement philosophique ou une langue purement littéraire<sup>363</sup>. En effet, pour Derrida, la différence réside non pas dans la forme – qui demeure identique –, mais dans l'objectif : si celui de la philosophie est la recherche de la Vérité, donc d'une idée partagée et, en même temps, irréductible, le but de la littérature est la transmission de plusieurs vérités : « un sens est philosophique à partir du moment où il se laisse traduire sans se perdre, tandis qu'une œuvre littéraire a un lien si intrinsèque, originaire et essentiel à une langue naturelle, qu'il n'est pas question, au fond, de traduire la littérature »<sup>364</sup>. On retrouvera ici une idée ancienne de Paul Valéry qui définissait une distinction entre prose et poésie : bien que les deux formes littéraires utilisent les *mêmes structures*, il y a une différence d'objectif et de fonctionnement, car « la prose et la poésie se distinguent par la différence des certaines lois ou conventions momentanées de mouvement et de fonctionnement appliquées à des mouvement et à des mécanismes *identiques* »<sup>365</sup>. La séparation du sens philosophique du sens littéraire n'est pas nette : si on peut définir un sens « littéraire » à partir de son lien indivisible avec la langue et le style du texte, et si on peut définir un sens « philosophique » si celui-ci résiste à la traduction et reste vrai dans n'importe quelle langue,

---

<sup>360</sup> DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, op. cit., p. 219.

<sup>361</sup> DERRIDA, Jacques, « Y a-t-il une langue philosophique ? », op. cit., p. 231.

<sup>362</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>363</sup> Pour faire un exemple de l'inutilité d'une séparation hiérarchique entre langue philosophique et littéraire, Derrida écrit que même les mots de la philosophie, comme ceux de la littérature, sont sujets aux lieux communs et à l'idée reçue, car « ce qu'on appelle la philosophie ne se sépare jamais d'une tradition », DERRIDA, Jacques, *Psyché*, op. cit., p. 307. Il est intéressant de noter qu'à cet endroit Derrida cite Sartre et son analyse de Flaubert : *L'Idiot de la famille* est justement un de ces cas où les différences entre philosophe et littérature se perdent.

<sup>364</sup> DERRIDA, Jacques, FERRARIS, Maurizio, *Le Goût du secret*, op. cit., p. 16.

<sup>365</sup> VALÉRY, Paul, « Propos sur la poésie », *Œuvres I*, éd. de HYTIER, Jean, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1373. C'est moi qui souligne.

alors ce qu'il y a de traduisible dans la littérature est philosophie, ce qui est intraduisible dans la philosophie est littérature<sup>366</sup>.

En résumant, on pourrait dire que l'opposition entre philosophie et littérature – opposition qui se fonde sur le rôle différent que les deux domaines ont : représentation esthétique pour ce qui concerne la littérature ; vérité pour la philosophie – doit être annulée (ou, peut-être, révolutionnée). Littérature et philosophie sont toutes les deux des formes de « texte », et le préjugé que la philosophie soit en quelque sorte « supérieure » et plus objective que la littérature doit être rejeté à partir d'un procédé de déconstruction qui est le même pour les textes littéraires et pour les textes philosophiques, et que Derrida a largement pratiqué, à la fois sur Heidegger et sur Mallarmé, sur Husserl et sur Artaud. Le jeu du texte implique ainsi la destruction des catégories classiques : cela permet pourtant une certaine agilité interprétative, une fragilité funambulesque ; la beauté précaire de la littérature, en train de se défaire sous nos yeux, requiert la plus leste et brillante des observations, la plus vertueuse des herméneutiques – et tout le reste est critique littéraire. La possibilité du surgissement de la trace à travers l'expérience de l'écriture dépasse les limites imposées au concept de « art » ou « littérature » et des leurs institutions, car ce qu'on appelle ici « littérature » est « à la fois institutions et contre-institution, placée à l'écart de l'institution »<sup>367</sup>.

Une fois admis que la philosophie et la littérature ne sont pas deux domaines distincts, et après avoir souligné que la littérature a un but différent de la philosophie, on peut toutefois se demander quel est l'élément qui définit le champ littéraire par rapport au reste de l'écriture, ou, en d'autres mots, comment connoter la « littérature » au sens derridien. On dira d'abord que la littérature – ou la « chose nommée "littérature" »<sup>368</sup> – demeure, pour Derrida, dès le début de ses travaux – le philosophe se souvenant que dans ses ouvrages de jeunesse « une thématique obsédante organisait déjà tout un espace de questions et d'interprétations : celle de l'écriture, entre littérature, philosophie et science »<sup>369</sup> ; devant son jury de thèse, en 1980, Derrida avait affirmé : « Mon intérêt le plus constant, je dirai même avant l'intérêt philosophique, si c'est possible, allait vers la littérature, vers l'écriture dite littéraire »<sup>370</sup> – quelque chose de mystérieux, d'*obsédant*, de non-défini, d'impossible à cataloguer sous une forme définitive : la littérature habite un espace trouble, et donne naissance à un objet « neuf et incompréhensible, à la fois tout proche et étranger »<sup>371</sup>. La définition, on le répète, est

---

<sup>366</sup> Cela n'empêche pas Derrida d'affirmer l'existence d'une certaine hiérarchie interne au champ artistique : « La poésie, sommet du bel art comme espèce de l'art, pousse à son extrême, en haut de la hiérarchie, la liberté de jeu qui s'annonce dans l'imagination productive » (DERRIDA, Jacques, « Economimesis », *Mimesis des articulations*, dir. de AGANCINSKI, Sylviane *et alii*, Paris, Flammarion, 1975, p. 62). La poésie serait ainsi, en on le verra avec son plus fin artiste, Mallarmé, la forme qui mieux incarne le jeu de la trace.

<sup>367</sup> DERRIDA, Jacques, « Une Folie doit veiller sur la pensée », *Points de suspension.*, p. 357.

<sup>368</sup> DERRIDA, Jacques, « Demeure. Fiction et témoignage », *Passions de la littérature*, *op. cit.*, p. 16

<sup>369</sup> DERRIDA, Jacques, « Une Folie doit veiller sur la pensée », *op. cit.*, p. 355.

<sup>370</sup> DERRIDA, Jacques, « Ponctuations : le temps de la thèse », *Du Droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990, p. 443.

<sup>371</sup> DERRIDA, Jacques, « Une Folie doit veiller sur la pensée », *op. cit.*, p. 355.



une chimère, et en cela Derrida s'éloigne à la fois de l'approche historiciste et de l'approche formaliste – qui avait identifié la littérature comme un type de communication dans lequel l'accent est mis sur la fonction « message », « forme », donc sur la structure de la phrase plutôt que sur la signification : « l'accent mis sur le message pour son propre compte est ce qui caractérise la fonction poétique du langage »<sup>372</sup> –, et de toutes les approches intermédiaires qui fondent la distinction de la littérature sur une quelque différenciation de structure ou de contenu (ou d'une ensemble des deux, comme l'a proposé Genette dans *Fiction et diction*).

On veut s'attarder ici sur une réponse particulièrement explicite que Derrida donne à propos de l'« essence » de la littérature. À la demande « Qu'est-ce que la littérature ? », en faisant le point sur son rapport avec la critique littéraire de Sartre, Derrida répond que :

Cette question débordait le sens que lui donnait Sartre. J'avais beaucoup appris de *Qu'est-ce que la littérature ?* et de *Situations* qui m'a introduit à des œuvres que je n'ai cessé d'admirer (Ponge, Blanchot, Bataille) mais au début des années soixante, cela ne me satisfait plus [...].

Je trouve la question sartrienne nécessaire mais insuffisante, à la fois trop socio-historique et trop métaphysique, extérieure à la spécificité de de la structure littéraire que Sartre n'interroge pas, ou qu'il pré-interprète à partir de modèles littéraires très déterminés (dans la méconnaissance aussi d'écritures littéraires de ce siècle, soit qu'il n'en parle à peu-près jamais – Joyce, Artaud –, soit qu'il en parle de façon, je crois, très courte – Mallarmé, Genet, pour ne rien dire des trois que j'ai nommés plus haut). Pour donner leur mesure à des questions socio-politiques ou socio-historiques sur la littérature (quelle est la fonction de la littérature ? Que fait l'écrivain dans la société etc.) il faut lire la littérature autrement et construire une autre axiomatique. [...] c'est tout ce que j'essaie de faire ailleurs, à peu près dans chacun de mes textes.<sup>373</sup>

Il est intéressant de remarquer tout de suite que c'est grâce à l'introduction de Sartre que Derrida a pu se rapprocher des auteurs qui composeront son *corpus* d'élection (Blanchot exercera une influence fondamentale sur la lecture sartrienne et derridienne de Mallarmé). Derrida continue en affirmant la nécessité de chercher la raison d'être de la littéarité dans la « structure littéraire » et non pas dans l'extériorité – métaphysique ou historique – du texte. Cela pourrait nous mener à croire à une continuité entre les axiomes formalistes et structuralistes qui proposent l'hypothèse d'une spécificité du discours littéraire qui serait autonome par rapport aux circonstances extérieures ; une sorte d'« essentialisme »<sup>374</sup>, d'exclusivité et de séparation de la littérature qui, comme l'a fait remarquer Kaufmann, découlerait d'une responsabilité toute mallarméenne : « la littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout »<sup>375</sup>.

---

<sup>372</sup> JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. de RUWET, Nicolas, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 218.

<sup>373</sup> DERRIDA, Jacques, « Une Folie doit veiller sur la pensée », *op. cit.*, p. 356. Pour ce qui concerne la *méconnaissance* sartrienne de Joyce, Derrida se trompe : il suffit de penser à l'influence que le romancier de Dublin a eue sur le style du conte *Intimité*...

<sup>374</sup> KAUFMANN, Vincent, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011, p. 29.

<sup>375</sup> MALLARMÉ, Stéphane, « La Musique et les Lettres », *Œuvres complètes* II, éd. de MARCHAL, Bertrand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 66. Désormais OC II.

Le beau, affirment les structuralistes, n'est pas une fin morale et n'a pas besoin de justification qui réside *ailleurs*, loin des structures récurrentes qui, à l'intérieur du texte, contribuent à créer la chaîne signifiante. Toutefois, même si ces concepts semblent se rapprocher des intuitions derridiennes, il faut d'abord répéter que Derrida refuse toute « atomisation » – comme on l'a appelée dans le premier chapitre – du texte, réduit ainsi à un ensemble de particules élémentaires, ainsi que tout « essentialisme » littéraire. Pour ce qui concerne l'essentialisme formaliste, qui cherchait les éléments capables de définir la « littéarité » de l'écriture ou du récit, et qui a le mérite d'avoir séparé pour la première fois l'écriture de son antécédent métaphysique, un problème surgit immédiatement, résidant dans la nouvelle réduction du jeu littéraire à des formes graphiques résistantes à la référence ; en d'autres mots, les formalistes ont opéré une nouvelle « atomisation » de l'écriture, qui relève de la volonté d' « isoler, pour la mettre à l'abri, une spécificité formelle de la littérature »<sup>376</sup>. On pourrait dire que la « littérature » peut se penser comme *rature* du littéraire, comme effacement des éléments qui soumettent l'écriture (littéraire) au joug de la philosophie et de la catégorisation. Du côté du structuralisme, on a déjà vu d'où naissaient les différences critiques entre le langage théorisé par De Saussure – qui est le maître linguistique des structuralistes – et le langage derridien ; on veut ici donner quelques repères sur ce que différencie Derrida du mouvement structuraliste au niveau de bases philosophiques.

Chez Derrida on retrouve des fortes et profondes racines nietzschéennes – dont on a vu un exemple dans la partie consacrée au langage métaphorique – et heideggériennes, qui mènent à une « critique radicale des Lumières »<sup>377</sup>, donc à une critique de la conception de l'Histoire comme porteuse de progrès – dans le sillage, justement, des penseurs qui ont remis en cause la temporalité *rationnelle* ; le devenir est plutôt marqué, selon Derrida, par le non-sens, par la tragédie, alors que la tradition classique – celle qui est issue de la leçon de Socrate et Platon et qui arrive jusqu'au cercles structuralistes – vise un déploiement de l'histoire sous le signe de la raison et de la morale. Pour dépasser les oppositions traditionnelles qui fondent la théorie structuraliste, Derrida propose le concept de *gramme*, d'« une structure et [d'] un mouvement qui ne se laissent plus penser à partir de l'opposition présence/absence »<sup>378</sup>, qui sont marqués par la trace et qui ne peuvent plus prévoir ni signifiant ni signifié, ni signe ni chose. Quand on adopte le concept de différence, de *gramme*, toutes les oppositions binaires et conceptuelles de la métaphysique, qui voulaient subordonner le mouvement de la trace à une présence antérieure, extérieure, transcendante, commandante – signifiant/signifié ; langue/parole ; espace/temps etc.– s'annulent. Le concept de différence est

---

<sup>376</sup> DERRIDA, « Positions. Entretien avec Guy Scarpetta et Jean Luis Houdebine », *Positions, op. cit.*, p. 95.

<sup>377</sup> DOSSE, François, *Histoire du structuralisme I - Le Champ du signe, 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1992, p. 423.

<sup>378</sup> DERRIDA, Jacques, « Sémiologie et grammatologie. Entretien avec Julia Kristeva », *Positions, op. cit.*, p. 38

« incompatible avec le motif statique, synchronique, taxinomique, anhistorique, etc. du concept de structure »<sup>379</sup> : comme on l'a déjà souligné, l'incompatibilité entre structuralisme et déconstruction réside justement dans cette réitération de l'idéalité de la part des structuralistes, une idéalité qui n'a plus les marques de la divinité mais de la Structure.

Dans « Force et signification » – texte qui fait allusion à *Forme et signification* de Jean Rousset –, Derrida propose une critique du structuralisme appliqué à la littérature : la terminologie conceptuelle proposée par le structuralisme est insuffisante dans le procédé d'analyse textuelle, car elle réduit la portée sémantique de l'œuvre pris en examen. Dans ce texte, il est démontré que la méthode structuraliste a remplacé, en lui arrachant le pouvoir, la transcendance : « la structure devient l'objet lui-même, la chose littéraire elle-même »<sup>380</sup>, et, en tant que super-sujet, la structure imposerait une métaphysique implicite. Le cas du structuralisme présupposerait ainsi une « simultanété théologique du livre »<sup>381</sup>, une linéarité de lecture qui annule l'opposition entre simultané et non-simultané, en empêchant le surgissement de la différance. Ce que Derrida reproche au structuralisme est aussi la production d'une sollicitation perpétuelle de la structure, afin que le sens se manifeste à travers son fantôme, à travers son squelette linguistique : « c'est dans les époques de dislocation historique, quand nous sommes chassés du lieu, que se développe pour elle-même cette passion structuraliste »<sup>382</sup>.

La critique de Rousset, comme toute la critique structuraliste « catastrophique », veut imprimer son sceau « linguistique » à la littérature, en la faisant adhérer avec violence à des schémas préfixés, tout en oubliant la portée sémantique non-catégorisable du langage. De même, dans *La Structure, le signe, le jeu dans le discours des sciences humaines*, Derrida met en évidence la faiblesse critique de Lévi-Strauss : l'ethnologue réitère les oppositions traditionnelles entre culture et nature, oppositions qui ne peuvent pas exister dans le Texte derridien qui prend en compte toute différence sans la fixer ; c'est à travers l'opposition lévi-straussienne que le tabou de l'inceste est « scandaleux », car il ne semble faire partie proprement ni du champ de la culture ni du champ de la nature, alors que dans la théorie derridienne l'inceste serait un élément amphibie qui ne connaît pas l'embarras de choisir son domaine. Nietzsche et Heidegger accordent une valeur privilégiée au langage dans la quête des origines, seul lieu où la pluralité des interprétations du monde peut trouver sa place multiple, à travers le tissu profondément métaphorique du langage, comme on l'a vu dans le premier chapitre.

Or, à partir de cela, Derrida radicalise les enjeux du structuralisme, en remettant en cause toute essence fondatrice et tous les couples binaires à la base de la méthode structuraliste, en les ébranlant et en se servant largement des termes intermédiaires – l'« entre », l'hymen, le *pharmakon* ... les

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>380</sup> DERRIDA, Jacques, « Force et signification », *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 27

<sup>381</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 14.

termes qu'ailleurs Derrida appellera *syncatégoremes* –, pour raturer l'opposition fondamentale dedans/dehors. Cette signification plurielle, qui n'est pas une perte de la signification, mais une stratification de significations différentes, marque l'absence de l'intention de l'auteur et l'indécidabilité du texte littéraire ; pour mettre en évidence le côté « indécidable » de l'écriture, Derrida prend l'exemple d'une phrase de Lautréamont : « au réveil mon rasoir, se frayant un passage à travers le cou, prouvera que rien n'était, en effet, plus réel »<sup>383</sup>. Est-ce que le « passage » était, dans l'expérience de Lautréamont, la chose la plus réelle ou que rien, à ce moment précis, n'était réel ? C'est impossible à décider, et l'indécidable est, justement, « 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. *Tertium datur*, sans synthèse »<sup>384</sup>. Les mots deviennent ainsi des structures mobiles, des entités ébranlables qui sortent des cases grammaticales pour acquérir des significations qui dépassent la fixité des catégories orthographiques et logiques ; on fera tout de suite un exemple qu'on reprendra dans le prochain chapitre : c'est le cas du mot « or » chez Mallarmé, qui n'est plus l'unité de signe graphique et de signification qui renvoie au matériel précieux désigné par la syllabe « or », mais il devient une particule dispersée qu'on retrouve dans toute l'œuvre mallarméenne sous des formes qui n'ont rien à voir avec l'unité signe-signification : dans « trésOR », dans « hORIZON... ». Cela *participe* de la signification du mot, en enrichissant les paroles d'un *super sens* extra-grammatical. Ce qui émerge est donc non pas un intérêt essentialiste pour la littérature – la littérature « suspend l'ontologie »<sup>385</sup>, ou plutôt lui fait « résistance »<sup>386</sup>, la littérature implique la perte des repères d'un être défini par avance en faveur de l'indécision sémantique, la littérature implique « une mise entre guillemets généralisée du texte soi-disant littéraire »<sup>387</sup> – mais un intérêt *fonctionnel* : ce qui est littérature est ce qui peut se travailler comme écriture *de la limite*, comme écriture subversive qui montre manifestement les jeux de la déconstruction. La littérature, chez Derrida, devient ainsi *l'activité de la déconstruction littéraire*, c'est-à-dire la reprise, sous forme de pastiche critique et philosophique, du texte littéraire, en faisant émerger les refoulements linguistiques et thématiques qui se cachent à l'intérieur du langage. Dans *La Dissémination*, Derrida écrit que « la "littérature" indique aussi – pratiquement – l'au-delà de tout : l'"opération", l'inscription qui transforme le tout en partie demandant à être complétée ou suppléée. Telle supplémentarité ouvre le "jeu littéraire" dans laquelle

---

<sup>383</sup> Cité dans DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>384</sup> *Ibid.*, p. 248-9.

<sup>385</sup> GIOVANNANGELI, Daniel, « La Chose même », *Passions de la Littérature*, *op. cit.*, p. 96. Ce texte est désormais recueilli dans *Le Retard de la conscience* (Paris, Ousia, 2001).

<sup>386</sup> « [le] texte en tant qu'il résiste à toute ontologie », DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 293.

disparaît, avec la "littérature", la figure de l'auteur »<sup>388</sup>. On retrouve un thème cher au premier Barthes, la mort de l'auteur ; chez Derrida, on assiste à une reprise de la disparition de l'intentionnalité patronale de l'écrivain et du fait qu'un texte peut vivre, resurgir et briller même au-delà des intentions de l'écrivain.

Lisons la métaphore que Derrida, en commentant Valéry, utilise pour décrire le surgissement du sens textuel extérieur à la volonté et à la compréhension de l'écrivain :

Valéry s'intéressait aussi à ce pouvoir de régénérescence. Il pensait que cela – la possibilité pour un texte de (se) donner plusieurs temps et plusieurs vies – (se) calcule. [...] Une telle ruse ne peut se machiner dans le cerveau d'un auteur, tout simplement, sauf à la situer comme une araignée un peu perdue dans un coin de sa toile, à l'écart. La toile devient très vite indifférente à l'animal-source qui peut fort bien mourir sans avoir même compris ce qui s'était passé. Longtemps après, d'autres animaux viendront encore se prendre aux fils, spéculant, pour en sortir, sur le premier sens d'un tissage, c'est-à-dire d'un piège textuel dont l'économie peut toujours être abandonnée à elle-même. On appelle cela l'écriture.<sup>389</sup>

L'écrivain est une *araignée*, une bête précise dont la mission est dictée par l'instinct, par la nécessité de survivre et de laisser quelque chose de soi à la postérité ; le sens de son produit, pourtant, le dépasse. L'écriture devient ainsi un piège à la fois pour l'auteur, qui se trouve dépossédé du moyen physique qui exprimait charnellement, matériellement, son identité – la toile, fille de l'animal, se révolte au père, exactement comme le demi-dieu Theut se substituait à Thamous –, et pour les lecteurs, qui, coincés dans la structure, pensent pouvoir s'en sortir en trouvant *la seule* échappatoire – « le premier sens d'un tissage » –, alors que la vérité de leur destin réside dans l'impossibilité de s'évader du réseau, car le réseau *est* le destin, le monde, la réalité. En effet, les susmentionnées lignes de *La Dissémination*, qui reprennent constamment Mallarmé, et qui fondent leur argumentation sur l'exemple de la « coupe » mallarméenne, sur l'ambiguïté sémantique que la littérature porte en soi – coupe comme bol précieux ou comme coupure, comme plénitude ou vide, comme existence et comme « supplémentarité » –, exposent, de façon très derridienne, le concept d'opération de littérature : « [elle] imprime [...] au tout, depuis le "dedans" d'un système où [elle] marque ses effets de colonne vide et inscrite, un mouvement de fiction »<sup>390</sup>. La toile, le système, opère « de l'intérieur » sur l'extériorité – sur l'auteur, sur les lecteurs, sur les modèles herméneutiques –, en imprimant sa même ambiguïté – sa fiction – aux domaines qui se voudraient évidents, présents, *vrais*. L'opération littéraire renvoie donc à la virtualité du supplément imprimé par l'activité déconstructive, dont l'objectif est le déploiement des systèmes cachés par la résistance de la transcendance et l'exposition d'une nouvelle manière de signifier. C'est bien la *réflexivité de la théorie* : une écriture critique qui

---

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 64

<sup>389</sup> DERRIDA, Jacques, « Qual quelle », *op. cit.*, p. 331.

<sup>390</sup> DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, *op. cit.*, p. 65.

met en scène l'écriture-même, et dont le langage « déployant » – à la fois du texte pris en analyse et du critique – serait ainsi le seul outil d'identification de l'aspect « littéraire » d'un texte. L'opération littéraire est importante car elle « thématise [...] l'évènement de l'écriture » et la liaison qu'elle entretient avec « l'autorisation principielle de "tout-dire" qui la rapporte de façon unique à ce qu'on appelle la vérité, la fiction, le simulacre, la science, la philosophie, la loi, le droit, la démocratie »<sup>391</sup> ; en d'autres mots, la littérature concentre, radicalise et concrétise la nature déjà plurielle de l'écriture, en s'affirmant comme seule manière d'explicitier la réalité multivoque dans laquelle l'on est plongé. Or, une telle opération peut bien sûr se faire sur la totalité des textes, car le procédé d'expulsion du refoulé et de manifestation du secret demeure une constante textuelle et conceptuelle ; toutefois, Derrida s'est attaché à une sélection d'auteurs et d'ouvrages qui exposent au plus haut degré le jeu de la différance : ce sont les textes d'Artaud, de Bataille, de Sollers... et, naturellement, les textes de Mallarmé, qui parcourent les argumentations derridiennes comme un signal d'alarme, comme un rappel de la nécessité, pour la littérature, de vivre dans la logique philosophique et de se faire corps à l'intérieur du système démonstratif.

« Ces textes », affirme Derrida, « opèrent, dans leur mouvement même, la manifestation et la déconstruction pratique de la représentation qu'on se faisait de la littérature »<sup>392</sup> ; et grâce à ces textes – qui marquent une « structure de résistance à la conceptualité philosophique qui aurait prétendu les dominer »<sup>393</sup> – on peut relire les expériences littéraires précédentes sans téléologie rétrospective. Même au niveau de la structure et de la lecture, les pages de Derrida reprennent les paradigmes visuels des auteurs dont il fait la critique, critique qu'on a compris être une augmentation et une répétition dotée de supplémentarité, plus qu'une simple analyse. La fragmentation du texte, la juxtaposition des concepts, l'insertion, dans l'argumentation principale, d'un discours latéral, le procédé intertextuelle comme règle de lecture : la disposition de la matière verbale est, chez Derrida, l'exposition visuelle du jeu de la trace et, en même temps, la reprise et l'hommage aux auteurs qui l'ont pratiqué avant lui. En d'autres termes, Derrida soutient que la seule façon de s'approcher d'un texte qui montre le jeu de la différance est la répétition augmentée du même jeu, ce qui correspond à perpétuer et pasticher le texte originel en rajoutant le commentaire du philosophe non pas comme un logos interprétatif ou comme une discipline de lecture, mais comme une proposition herméneutique, comme un début de narration philosophique que le lecteur enrichira avec son expérience. Comme l'a bien noté Alain Jugnon,

---

<sup>391</sup> DERRIDA, Jacques, « Une Folie doit veiller sur la pensée », *op. cit.*, p. 357.

<sup>392</sup> DERRIDA, Jacques, « Positions. Entretien avec Guy Scarpetta et Jean Louis Houdebine », *Positions, op. cit.*, p. 93.

<sup>393</sup> *Ibid.*, p. 94.

Lire une page de Derrida demande une gymnastique du regard, un witz du coup d'œil, que seuls les poèmes de Rimbaud savent entraîner. Ou bien les mêmes chez Mallarmé. Mais avec cette différence que lorsqu'on lit Mallarmé, on sait que l'on prend ses marques pour comprendre Derrida, alors que quand on lit Rimbaud on touche directement et sans conscience à ce que veut la matière de la phrase chez Derrida.<sup>394</sup>

Dans le cadre de notre étude, qui privilégie les auteurs et les ouvrages directement traités par Derrida, et non pas ceux – dont l'intérêt est indéniable – qui peuvent avoir exercé une influence indirecte sur le style derridien, on remarquera que Mallarmé demeure une présence fondatrice dans l'œuvre du philosophe, qui, comme l'a dit Jugnon, se place dans le sillage de la réflexion mallarméenne.

On y reviendra dans le prochain chapitre, mais on se contentera ici de relever que, à une première lecture, les textes de Derrida reprennent explicitement la structure dispersée et fragmentaire des œuvres de Mallarmé ; dans les cas des pages de *La Dissémination* consacrées à la question de la littérature, la linéarité avec le projet textuel mallarméen est frappante, et on n'en donnera qu'un seul exemple :

Nécessité de la « coupe méditée ». « Avec le vers libre (envers lui ne me répéterai) en prose la coupe méditée. » Interrompre ici, peut-être, pour le « sceau extérieur » et le « coup final », le coup d'envoi.

*Coupe réglée* : « Prélèvement qui se répète régulièrement ». *Coupe sombre ou d'ensemencement* : « Opération qui consiste à enlever, dans un massif, une partie des arbres qui le composent, de manière à permettre à ceux qu'on laisse sur pied d'ensemencer ce sol au moyen de graines qu'ils produisent et qui se disséminent naturellement » (Litré).

[...]

Interrompre, ici, par décision et coup de tête. La préface inscrit alors la nécessité de sa coupure et de sa figure, de sa forme et du pouvoir de représentation métaphorique qu'on serait bien imprudent de lui prêter.

Mise en jeu sans prélude, ce qui reste d'un coup.<sup>395</sup>

Ceux qui sont familiers avec *Les Divagations* mallarméennes – sans parler du *Coup de dés* ou d'*Igitur* – retrouveront dans cet exemple certains des *leitmotifs* structurels du poète : le ton apodictique, laconique et marmoréen, les sauts sémantiques – ceux que Mauron a désignés comme des arches spirituelles cassées<sup>396</sup>, à recréer à travers l'aide intelligente du lecteur –, l'appel au sens à la fois étymologique et métaphorique des mots : Artous-Bouvet a bien raison quand il affirme que « dans les lectures littéraires derridiennes, le discours philosophique se trouve rigoureusement affecté, altéré dans son essence par les pouvoirs de la littérature »<sup>397</sup>. De plus, Derrida, en commentateur obscur, évoque sans expliciter les citations mallarméennes – comme celle du « vers libre », issue de *La Musique et les Lettres* –, en s'appropriant le style de Mallarmé : la phrase « Interrompre, ici, par

---

<sup>394</sup> JUGNON, Alain, *Derrida hors-bord*, Paris, Lemieux éditeur, 2015, p. 20.

<sup>395</sup> DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, op. cit., p. 66-7. On remarque que ce paragraphe ferme le chapitre « Hors Livre », la préface qui ne préface pas, dont on a déjà parlé dans les pages précédentes.

<sup>396</sup> « Une phrase inintelligible [...] est un pont aux arches rompues : d'un pilier à l'autre, l'esprit ne passe pas », MAURON, Charles, *Mallarmé l'obscur*, Paris-Genève, Champion – Slaktine, (1941) 1986, p. 12.

<sup>397</sup> ARTOUS-BOUVET, Guillaume, « L'Autre Texte. Derrida lecteur du littéraire », *Fabula LHT*, février 2016, n.1, <https://www.fabula.org/lht/1/artous-bouvet.html#bodyftn3>. Dernière consultation : 20/9/2021.

décision... » renvoie, musicalement, rythmiquement, à la célèbre « Appuyer, selon la page, au blanc »<sup>398</sup> mallarméenne. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que l'assertion « interrompre, ici, par décision et coup de tête. La préface inscrit alors la nécessité de sa coupure et de sa figure, de sa forme et du pouvoir de représentation métaphorique qu'on serait bien imprudent de lui prêter [...] » s'assimile sémantiquement, de façon assez précise, à « appuyer, selon la page, au blanc, qui l'inaugure son ingénuité, à soi, oublieuse même du titre qui parlerait trop haut » : le titre et la préface doivent *se taire et s'arrêter*, car ils risquent de diriger et d'immobiliser le sens de la lecture. Derrida subit donc la fascination mallarméenne – mais aussi artaldienne, pongienne... – et on peut retrouver la trace de cette influence à la fois dans le style et dans le contenu du texte, les deux parfois se répondant mutuellement.

On adoptera donc, pour indiquer la pensée poétique de Derrida, la belle définition de Jugnon, qui a élaboré le concept de *philosophartiste* : « le *philosophartiste* est une pensée écrite qui suit le fil conducteur du corps, qui rencontre le geste dansé, qui s'amuse seule puis à plusieurs des pensées qui viennent, montent et descendent »<sup>399</sup>. Au-delà de souligner à nouveau la nécessité d'une porosité entre philosophie et art, le concept de « philosophartiste » renvoie à la matérialité de l'écriture, utilisée comme un outil artistique, comme un pinceau trempé dans la peinture ; Francesca Manzari a justement écrit que l'écriture derridienne « fuirait [...] la rigueur et la froideur des mathématiques »<sup>400</sup>, et on peut ajouter que, fuyant « toute classification » scientifique, le style du philosophe se place plutôt du côté de la vie nue, de la *zoé*, du fait pur et simple d'exister en raison d'une pulsion de survie, de nécessité et de besoin. En lisant les pages de Derrida on a l'impression en effet de voir se déployer sous nos yeux une pensée physique, corporelle, qui dépose, de façon presque vivipare<sup>401</sup>, des idées qu'iront s'éclorre : les mots s'alignent et se dispersent, tels que des particules fondamentales, des gamètes qui sont la puissance plurisignifiante d'un acte à réaliser à travers la lecture – une lecture qu'on définira encore, comme l'a fait Catherine Malabou, « plastique »<sup>402</sup>, ou scénique, charnelle. Dans cette sorte d'enfantement à la fois miraculeux et monstrueux, le geste *dansé* se remarque : toute logique linéaire abolie, ce qui reste est la règle du jeu, de la métaphore, du

---

<sup>398</sup> « Le Mystère dans les Lettres », OC II, p. 234.

<sup>399</sup> JUGNON, Alain, *Derrida hors-bord*, op. cit., p. 48.

<sup>400</sup> MANZARI, Francesca, *Écriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*, Berne, Peter Lang, 2009, p. 189.

<sup>401</sup> On se réfère ici aux deux modalités d'écriture individuées par Miguel de Unamuno : « escritores vivíparos y escritores ovíparos » [écrivains vivipares et écrivains ovipares], « De mi vida (1887-1924) », *Obras completas VIII*, Madrid, Escelicer, 1958. À l'écriture « ovipare », caractérisée par la présence d'un plan de travail rigoureux et médité, le philosophe oppose l'écriture « vivipare », qui se réalise dans la douleur de l'accouchement inévitable, incontrôlé, qui expulse le texte sans pouvoir revenir en arrière. On pense que l'écriture derridienne reflète ce mouvement de naissance naturelle et nécessaire

<sup>402</sup> MALABOU, Catherine, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 97.



papillonnement du regard, et l'intérêt de Derrida pour la poésie – spécification de la « littérature » – porte justement sur cela, sur le fonctionnements des mots qui ne sont pas forcément liés entre eux au niveau sémantique, mais qui gardent une connexion graphique, musicale, allégorique ; « entre le symbole et le symbolisé, la continuité d'une participation mimétique ou analogique se laisse toujours reconnaître »<sup>403</sup>, entre le signe et la signification il existe une continuation qui dépasse les limites grammaticales et qui rentre dans la sphère de l'*analogie* – une autre idée mallarméenne. Au jeu du « concept » structuraliste se substitue donc le jeu du « jet », de la dispersion disséminante, dans la volonté d'« iconiser la différance »<sup>404</sup>, de rendre visible le parcours de la trace dans le texte poétique. « Le poétique [...] est ce qui dans tout discours peut s'ouvrir à la perte absolue de son sens, au (sans) fond de sacré, de non-sens, de non-savoir ou de jeu, à la perte de connaissance dont il se réveille par un coup de dés »<sup>405</sup> : la poésie naît au moment où on perd la possibilité de fonder un sens définitif, et le poème est, essentiellement, seulement le « commentaire de son absence du sens »<sup>406</sup>. En « entrant » dans le texte, en mêlant son écriture à celle de l'auteur qu'il analyse, ce que Derrida pratique est, lorsqu'il s'attaque à un poème, un commentaire du commentaire de l'absence du sens, une mise en abyme du procédé qui mène à la perte de la signification ; on ne peut pas penser à une analyse moins analytique que celle de la déconstruction, qu'à la place d'expliquer ce qui n'est pas immédiatement intelligible, radicalise la perte des repères – en désirant exactement soustraire au texte toute facilité expositive afin de ne pas tomber dans l'interprétation subjective. Ainsi, à la question « Qu'est-ce que la poésie ? », Derrida ne répond pas avec des définitions, avec des catégories – on a vu pourquoi – mais avec un exposé sur le fonctionnement « interne » du poème et sur le fonctionnement de la réception et de la lecture, les seuls éléments importants dans la compréhension de l'œuvre poétique. « Tu voudrais retenir par cœur une forme absolument unique, un événement dont l'intangible singularité ne sépare plus l'idéalité, le sens idéal, comme on dit, du corps et de la lettre. Le désir de cette inséparation absolue, le non-absolu absolu, tu y respirez l'origine du poétique »<sup>407</sup>. La poésie est le lieu textuel où on assiste à l'incarnation de la non-séparation de l'idée et du corps, de l'absolu et de la lettre, ou le carrefour des sens s'établit à travers une structure textuelle qui diffère, renvoie et déplace la signification ; de plus, la poésie est la forme littéraire qui, à partir de sa structure intrinsèquement liée à la réalisation verbale, à la disposition des mots sur la page et dans les chaînes signifiantes qu'ils entraînent, nie l'option de la traduction, c'est-à-dire du « compte rendu » de l'objet du texte, dépourvu de l'élément linguistique : « un poème qui ne résisterait pas à la traduction ne

---

<sup>403</sup> DERRIDA, Jacques, « Le Puits et la Pyramide », *Marges, op. cit.*, p. 97.

<sup>404</sup> STEINMETZ, Rudy, *Les Styles de Derrida, op. cit.*, p. 103.

<sup>405</sup> DERRIDA, Jacques, « De l'Économie restreinte à l'économie générale », *L'Écriture et la différence, op. cit.*, p. 383

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 384.

<sup>407</sup> DERRIDA, Jacques, « Che cos'è la poesia », *Points de suspension, op. cit.*, p. 306.

serait pas un poème »<sup>408</sup>. Exclue de toute possibilité de contextualisation, et se suffisant d'elle-même, la poésie peut donc tirer son sens d'une origine non archétypale, c'est-à-dire d'un commencement indéfini qui a ses marques à l'intérieur du texte-même. Ce qui est important est donc « l'expérience », le fonctionnement de la poésie et de la littérature, et non pas l'acte, car on ne peut pas avoir un acte de l'écriture sans envisager la présence de quelqu'un qui accomplit le geste ; c'est qui est important n'est plus la vérité de la littérature, mais « l'appel » que le texte, lieu et discours anonyme, fait au lecteur, pour qu'il puisse s'insérer personnellement dans la dynamique de la recomposition du sens. Le texte littéraire est le lieu privilégié de l'exposition de la théorie de l'Être, la littérature étant, chez Derrida, l'expression humaine qui se rapproche le plus d'une condition originaire et non souillée – par la marginalisation opérée par la philosophie traditionnelle – de l'expérience<sup>409</sup>.

<sup>408</sup> DERRIDA, Jacques, *Moscou aller-retour*, La Tour-d'Aigues, Les Éditions de l'Aube, 2005, p. 120.

<sup>409</sup> Le langage comme lieu d'expression de l'Être est un concept issu d'Heidegger : Or, cette conception de la littérature comme outil de l'expression de la vérité du monde – comme lieu où la trace s'inscrit et se manifeste, où la différence se montre – et aussi la conception d'un langage dévoilant ont-elles un antécédent important chez Heidegger, qu'on a vu être une des références philosophiques de Derrida. Sans s'attarder sur l'idée de littérature et de poésie chez le philosophe allemand, on voudrait donner quelques repères thématiques qui pourront éclaircir l'approche esthétique de Derrida. D'abord, on dira que pour Heidegger la poésie opère ce qu'on vient de définir un « dévoilement » de la réalité, c'est-à-dire une ouverture, une libération : « éclairer est donc plus que simplement rendre clair, plus aussi que libérer. Éclairer est la présentation méditante et rassemblante qui conduit vers l'espace libre, c'est l'octroi de la présence » (HEIDEGGER, Martin, « Aletheia », *Essais et conférences* (1954), trad. de BEAUFRET, Jean, Paris, Gallimard, 1958, p. 334). Plus qu'une simple narration explicative, le dévoilement – l'*aletheia* grecque – est la possibilité de rendre clair et visible le sens caché de l'Être. Pour expliciter la façon dont le langage poétique pourrait permettre à l'Être – donc à « l'essentialité » du monde, à sa facette secrète et refoulée substituée, au fil du temps, par l'« étant », la particularisation prise comme généralité –, Heidegger analyse un poème de Georg Trakl, poète autrichien auteur d'*Un soir d'hiver*. Dans ce poème, affirme Heidegger, on assiste au procédé de la « nomination » des choses, qui se révèlent à travers cette invitation : « lors de leur nomination, les choses nommées sont appelées et convoquées dans leur être de choses » (HEIDEGGER, Martin, « La Parole », *Acheminement vers la parole* (1950-59), trad. de BEAUFRET, Jean, Paris, Gallimard, 1976, p. 24), en déployant un monde où l'homme peut trouver son habitation. « Le poète », écrit Heidegger dans *Approche de Hölderlin*, « nomme les dieux et nomme toutes les choses en ce qu'elles sont. Cette nomination ne consiste pas à pourvoir simplement d'un nom une chose qui auparavant aurait été déjà bien connue : mais le poète disant la parole essentielle, c'est alors seulement que l'étant se trouve par cette nomination nommé à ce qu'il est, et est ainsi connu *comme* étant. La poésie est fondation de l'être par la parole » (HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin* (1944-71), trad. de CORBIN, Henry et *alii*, Paris, Gallimard, 1973 (1962), p. 52). La parole essentielle et poétique se substitue au langage ordinaire – qui reproduirait la présence de l'étant –, en évoquant et permettant ainsi la « fondation de l'être » ; à la différence de ce que Mallarmé avait appelé le langage « de la tribu » – le langage quotidien et banalisé –, la parole poétique ramène l'étant ordinaire dans le périmètre de l'Être, grâce à son pouvoir d'atteindre « l'essentialité » de l'existant. Une fois nommées dans leur essentialité, les choses « mettent au monde » (HEIDEGGER, Martin, « La Parole », *op. cit.*, p. 24) et font habiter l'être humain dans sa réalité. Or, pour Heidegger le concept d'« habitation » a un sens plus profond que celui qu'on lui attribue normalement : habiter signifie « s'engager », « être » : habiter la terre revient à dire que l'homme s'engage dans son quotidien et qu'il est, essentiellement, « homme ». Les hommes « bâtissent », créent, s'engagent dans une œuvre car le verbe *bauen* (habiter) signifie aussi procéder dans un travail de création, édifier avec soin (cultiver et construire) : les hommes bâtissent *car* ils habitent et ils habitent *car* ils bâtissent. « Le trait fondamental de l'habitation est ce ménagement » (HEIDEGGER, Martin, « Bâtir habiter penser », *Essais et conférences*, *op. cit.*, p. 176) : le trait fondamental de l'être humain – qui habite la terre – est la sureté et le soin des choses qui l'entourent, car « habiter [...], c'est toujours séjourner parmi les choses » (*Ibid.*, p. 179).

En résumant, l'être de l'homme est sa présence (son habitation) créative et poétique – au sens large de *poiein*, de créer, de faire –, engagée dans le devoir de soigner les choses qui habitent avec lui la terre. Et c'est à travers la *nomination*, faite grâce au langage poétique dont on vient de donner les éléments principaux, que les choses, fondamentales dans le *télos* de la révélation de l'essence de l'homme, se montrent, invitant l'homme à prendre conscience de son être-au-monde, de son séjour sur Terre qui est, en définitive, sa raison d'être-homme. Le fait de se répondre, choses et monde, est permis par la « Dif-férence », un concept qui « tient ouvert le milieu vers lequel et à travers lequel monde et choses sont réciproquement à l'unisson » (HEIDEGGER, Martin, « La Parole », *op. cit.*, p. 27) ; on remarquera immédiatement que

La poésie dévoile ainsi la réalité : c'est sûrement le premier point de contact avec l'esthétique de Sartre. Même si pour Sartre ce n'est pas le langage poétique – coupable, selon le philosophe, de reproduire à travers sa structure trop physique l'immobilisme et les ombres qui hantent la réalité<sup>410</sup> – qui participe activement au dévoilement, on peut aisément dire que dans la critique sartrienne la littérature a le devoir moral de montrer ce que Derrida appelle le refoulement, les mécanismes cachés qui gouvernent les expériences humaines. Les deux philosophes voient dans l'activité littéraire l'expression de l'état *authentique* de l'homme, libéré, grâce aux enjeux d'une opération qui dépasse les limites de l'auteur, de toute farce, de tout masque social et philosophique. Les impératifs sociaux et économiques, qui voudraient dominer la formule littéraire, en la rendant esclave d'un mimétisme avantageux qui perpétue les ruses des classes et des idées dominantes, sont démasqués à travers le mécanisme esthétique qui sort, grâce à son autonomie, de la cage de la réalité. Bien que Sartre soutienne la thèse de la littérature comme miroir critique de la réalité, il faut se souvenir que le réel exposé par l'art est celui qui n'est pas visible immédiatement aux lecteurs plongés dans le même contexte, mais celui qui se révèle à partir de la profondeur idéologique où la classe dominante l'a

---

la « Dif-férence » heideggérienne renvoie à la différence de Derrida. En effet, la dif-férence de Heidegger n'est pas la médiation, l'unification de monde, chose et être-humain, mais la possibilité, pour le monde et pour les choses, de se déployer, la dif-férence demeurant le support de leur unité : « la Dif-férence est la dimension, pour autant qu'elle mesure, et ainsi amène monde et chose à ce qui leur est propre. Cette mesure seule ouvre l'écart où monde et chose peuvent être l'un pour l'autre » (*Ibid.*, p. 29). Pour présenter la dif-férence, Heidegger se sert du « seuil » évoqué dans le poème de Trakl au vers qui récite que « la douleur pétrifia le seuil » : la douleur – déchirement qui ressemble toute la souffrance sur soi – est une *distinction rassembleante*, une opposition qui pourtant préserve la possibilité de l'unité ; la douleur est le seuil *et* la dif-férence, tout comme la différence derridienne est une différenciation qui maintient les oppositions dans un état de rassemblement déchirant. C'est ainsi que la parole « parle », que le langage s'exprime, en conciliant choses et monde dans la dif-férence et dans le déploiement des choses comme « habitation » de l'homme : être humain signifie pouvoir déployer la dif-férence grâce au langage, et « parler [...], c'est appeler en nommant, enjoindre à la chose et au monde de venir à partir de la simplicité de la dif-férence » (*Ibid.*, p. 34). La poésie est ainsi l'état pur de cette condition, la manifestation parfaite d'un langage qui appelle, qui invite les choses à se montrer au regard humain dans leur vérité, car, encore, « c'est la poésie qui, en tout premier lieu, fait de l'habitation une habitation » (HEIDEGGER, Martin, « L'Homme habite en poète », *Essais et conférences, op. cit.*, p. 227. Le langage ordinaire est au contraire, de façon très mallarméenne, « un poème ayant échappé, [...] un poème épuisé dans l'usure, duquel à peine encore se fait entendre un appel », « La Parole », *op. cit.*, p. 35). Le sens de l'expérience humaine, de l'être-dans-le-monde, est donc habiter, créer, s'engager à la façon poétique, c'est-à-dire en révélant l'Être qui se cache derrière chaque étant. L'homme doit témoigner ce qu'il est – son *Dasein* – pour être homme, et le témoignage de soi fait partie de l'essence de l'homme : « elle concourt à la constitution même de l'être-là de l'homme » (HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin, op. cit.*, p. 45). Qu'est-ce qu'il doit attester ? Son appartenance à la Terre, sa communion avec les choses ; mais les choses, on l'a vu, sont en conflit et participent du déchirement propre au monde : l'homme demeure ainsi à la fois intimement lié avec le reste des choses et radicalement différent d'elles ; être le témoin de cette différence dans la communion, c'est parler en poète, et ce sera aussi être derridien. La poésie selon Heidegger révèle, dévoile la dif-férence qui permet de saisir l'Être et la raison ultime de l'habitation de l'homme, et, de même, la poésie relue par Derrida expose, par le biais d'un langage disséminant, le « déchirement rassembleant » qui fonde la réalité. Pour utiliser une belle formule d'Heidegger, « le langage est la maison de l'Être » (HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme, op. cit.*, p. 25) : le langage n'est pas issu d'une métaphysique abstraite ou d'une subjectivité qui prétendrait « dominer » la parole, mais il devient la condition nécessaire pour que l'Être puisse se donner. « Le langage, en son essence, n'est pas le moyen pour un organisme de se manifester [...]. Le langage est la venue à la fois éclairante et celante de l'Être » (*Ibid.*, p. 61). Derrida est incontestablement influencé par cette vision d'une littérature qui cache en soi la vérité de l'Être, qui radicalise le secret de l'Être et qui garde en soi ce qui a été refoulé par un étant hypostasié.

<sup>410</sup> On a déjà vu et on verra encore que les dogmes sartriens des années Quarante – la poésie est non-engageable, la prose est la forme privilégiée de la révélation – seront démentis.

relégué. Nous croyons, donc, que l'esthétique de Sartre et celle de Derrida peuvent trouver un champ d'entente dans le thème heideggérien de l'*aletheia* comme fonction fondamentale de l'art et dans la possibilité donnée à l'homme de trouver une expression matérielle de son expérience « pure » à l'intérieur du texte littéraire. Il est vrai, toutefois, que ce qui diffère radicalement est justement le concept d'expérience humaine chez les deux intellectuels : si pour Sartre la littérature dévoile la situation, la vérité de la *présence* au monde de l'homme, présence fortement marquée par les conditionnements historiques et sociaux qui viennent à la lumière dans toute leur complexité – et dans leur système de mensonges – à travers le texte, pour Derrida c'est la *non-présence* qui se révèle, l'ambiguïté empirique qui se reflète dans les équivoques et dans les ambivalences littéraires. Au-delà de cela, qui pourtant demeure le sujet qui marque la différence infranchissable entre Sartre et Derrida, on peut lire dans leur approche esthétique une même et commune intention : dépasser les illusions – métaphysiques, sociales – et atteindre le noyau authentique de l'homme. C'est pour cette raison que l'articulation de la pensée philosophique des deux se précise dans la pratique de la critique littéraire, une pratique qui est explicitement folle et merveilleuse, et qui mène une enquête sur la *possibilité* de l'homme, terme infiniment plus riche et fécond que celui *détermination*.

On a vu qu'il n'est pas facile de rapprocher Sartre de Derrida – et vice-versa – d'un point de vue idéologique ; pour ce qui concerne la littérature, l'écart demeure encore énorme même si on vient d'affirmer que le but de la littérature est, finalement, le même. Cet écart peut aisément se résumer dans la divergence quant à l'« utilité du langage » : si pour Derrida la langue – dans sa forme polyvalente de l'écriture – engendre la « défaite du sens »<sup>411</sup>, la déconstruction de la signification en faveur d'une remise en question permanente de la possibilité signifiante du mot, chez Sartre le langage se voue à une action réelle marquée par le pouvoir sémantique de la parole. Pourtant, on ne doit pas oser écrire avec la *certitude* que les philosophes, eux avant tous, auraient condamnée ; on a assez analysé les axiomes – ou le manque axiologique de préceptes – pour affirmer que tout ce qui est *donné* n'est jamais *assuré*. Celle que les deux intellectuels pratiquent est une philosophie du suspect, ou de la problématique qui ne s'épuise pas ; une philosophie de l'humilité – et comme il est difficile de parler d'humilité pour ceux qui ont été les plus orgueilleux parmi les défenseurs de la philosophie qui relève de la personnalité ! –, humilité critique, qui se plie au doute ; bien que Sartre soit évidemment le plus axiomatique des deux, on ne peut pas nier chez lui une véritable reconnaissance d'impuissance : il n'y a pas de postulat final, au moins pour ce qui concerne la possibilité de saisir l'homme et son éthique, et on a longuement décrit le manque constitutif de la subjectivité. On l'a lu dans ses *Carnets* : l'individu s'explique dans la multiplication de couches de

---

<sup>411</sup> STEINMETZ, Rudy, *Les Styles de Derrida*, op. cit., p. 67.

significations, et le but du philosophe est non pas d'en choisir une, à la manière des historiens, mais d'en montrer la coprésence constitutive. Derrida, à son tour, écrit que

La perception pure n'existe pas : nous ne sommes écrits qu'en écrivant, par l'instance en nous qui toujours surveille la perception [...]. Le « sujet » de l'écriture n'existe pas si on l'entend par là quelque solitude souveraine de l'écrivain. Le sujet de l'écriture est un *système* de rapports entre les couches : du bloc magique, du psychique, de la société, du monde. À l'intérieur de cette scène, la simplicité ponctuelle du sujet classique est introuvable [...]. On chercherait en vain dans le « public » le premier lecteur, c'est-à-dire le premier auteur de l'œuvre.<sup>412</sup>

On dirait presque un écho : la solitude de l'écrivain comme sujet monolithique se brise en mille couches signifiantes, qui ont à voir avec la vie et le monde ; si l'auteur est impossible à trouver dans la seule biographie, ou dans le seul seuil psychique, il est aussi insaisissable si on le considère comme un simple et naïf produit d'une vision extérieure : le lecteur, nous dit Derrida, ne se fait pas auteur, car de l'auteur il ne connaît pas la « guerre » et les « ruses »<sup>413</sup> qui ont permis la réalisation physique et intellectuelle de l'œuvre. Le « style » que l'écrivain n'arrive pas à voir dans *Qu'est-ce que la littérature*, chez Derrida est invisible à la fois aux lecteurs et à l'auteur : « j'y suis aveugle à mon style, sourd au plus spontané de ma voix »<sup>414</sup>. Style volatile, fluctuant et fugitif, ainsi que son auteur ; Sartre et Derrida semblent proposer une esthétique du désespoir, de l'indicibilité : l'art se donne sans que le critique puisse en retenir la vérité totale. L'œuvre insaisissable demande une critique qui puisse la suivre dans ses démarches impossibles, une esthétique, en quelque sorte, *fluide* : on a déjà remarqué la difficulté de définir une esthétique « visible » de Sartre.

On a souvent parlé, en effet, de *virtuosité* au sujet des analyses sartriennes et derridiennes ; ce qui demeure commun aux deux philosophes n'est pas, stérilement, la mise en scène d'une écriture maniaque – qui toutefois est indéniable, notamment pour ce qui concerne le *Saint Genet*, l'*Idiot* et *Glas* –, mais l'obsession pour la complétude, pour l'ouvrage travaillé au ciseau ; aucune œuvre qu'on prendra en examen n'échappe à la logique de la perfection. N'est-il pas incorrect de parler de *perfection* – clôture, finitude, sommet – lorsqu'on pense à Derrida ? On lui fera tort à considérer son

---

<sup>412</sup> DERRIDA, Jacques, « Freud et la scène de l'écriture », *L'Écriture et la Différence*, *op. cit.*, p. 335.

<sup>413</sup> *Ibid.* Sur le thème du renversement de l'autorité du public, Silvia Capodivacca a écrit qu'« Affermare che ogni discorso non solo è per il pubblico (che, pur nella sua indeterminatezza, rimane sempre il referente virtuale di qualsivoglia messaggio), ma addirittura del pubblico, che tende ad appropriarsene interpretandolo di volta in volta, significa depauperare fino a rendere vana ogni proposta dell'autore, irrevocabilmente privata di una significazione che sia insieme propria e universale: il linguaggio non appartiene più allo scrittore, il quale non autografa l'opera in sé, bensì "solo" l'atto di invio della stessa » [Affirmer que tout discours n'est pas que pour le public (qui, même dans son indétermination, demeure toujours le référent virtuel de tout message), mais même du public, qui a tendance à s'en approprier, en l'interprétant de temps à l'autre, signifie dépouiller jusqu'à rendre vaine toute proposition de l'auteur, irrévocablement privée d'une signification qui soit à la fois propre et universelle : le langage n'appartient plus à l'écrivain, qui n'autographe pas l'œuvre en soi, mais juste l'acte d'envoi de celle-là] (CAPODIVACCA, Silvia, « Un altro nome dell'impossibile. Alterità e linguaggio in alcuni luoghi di Jacques Derrida », *Iride*, fascicolo 3, dicembre 2006, p. 518).

<sup>414</sup> DERRIDA, Jacques, « Qual quelle », *Marges*, *op. cit.*, p. 35.

œuvre *perfecta*, terminée : il est néanmoins possible de remarquer une véritable cohésion, une cohérence compacte et limpide, qui traverse son travail ; la règle de la non-règle s'applique du début à la fin, démontant patiemment toute prétendue vérité, et démontrant le caractère impensable d'une organicité du démontage<sup>415</sup>. De la même manière, on pourrait lire les œuvres-fleuve de Sartre comme un hymne à l'incapacité de rester dans les bornes physiques de la littérature, tout en gardant l'ordre et la méthode qui se heurtent à l'apparente irrationalité du discours. Sur la structure polymorphe des œuvres sartriennes, notamment celles qui relèvent d'une manie graphique, on peut s'accorder avec l'opinion de Michel Sicard quand il dit qu'

il y a l'analyse cursive englobante, utilisant tout, socio-historicienne et psychanalytique, grammairienne, textuelle. Mais, on s'engage, aux relais des grands chapitres, dans des appréhensions globales, unaires, discontinues, partis pris s'éclairant, se complétant, se renforçant [...]. Pas de hiérarchie globale, mécaniste, mais un ordre du non-lié, de l'union lâche, prometteur d'une autre synthèse<sup>416</sup>.

Sur cette méthode du *non-lié*, Sartre même réfléchit :

Mon problème est de changer de méthode chaque fois que cela est nécessaire : il y a des méthodes analytiques pures, des méthodes synthétiques, et le mélange des deux, il y a des méthodes qui remontent à l'enfance et qui suivent, il y a d'autres méthodes qui analysent des textes... ça dépend de ce qui est donné. Je considère que la connaissance d'un homme aujourd'hui demande l'emploi de toutes les méthodes<sup>417</sup>.

Cela renvoie, bien sûr, aux considérations sur la pluralité des couches signifiantes que l'on peut retrouver dans la critique d'une biographie et dans la biographie même ; Sartre semble nous dire qu'une multiplicité de significations demande une méthode qui ne soit pas univoque et strictement déterminée. Cette indétermination s'exemplifie dans une instance de répétition qui frôle la manie : le philosophe se retourne constamment vers les textes – le sien et ceux qui en font l'objet –, en cherchant l'énième confirmation pour démontrer que la totalité qu'il met en scène garde et expose le sens. Quand Sartre se répète – et il le fait souvent –, quand il reprend un raisonnement plusieurs fois, pour l'enrichir et le détailler, et quand il bâtit des synthèses immenses ou des parenthèses sans fin, il adhère à une écriture névrotique et obsédée qui ressemble aux névroses des auteurs qu'il étudie.

Cela nous mène à remarquer un autre point en commun entre Sartre et Derrida : l'appropriation intellectuelle des artistes. L'amplitude du thème et le débat critique qui en découle rendent difficile la tâche de parvenir à une réponse univoque, et le but n'est certainement pas de la donner ; il est

---

<sup>415</sup> « La déconstruction, sans être anti-systémique, est au contraire et néanmoins, non seulement la recherche, mais la conséquence tirée du fait que le système est impossible », (DERRIDA, Jacques, FERRARIS, Maurizio, *Le Goût du secret*, *op. cit.*, p. 8).

<sup>416</sup> SICARD, Michel, *Essais sur Sartre*, *op. cit.*, p. 119

<sup>417</sup> Entretien avec Michel Sicard, *Le Magazine littéraire*, 1976.

pourtant fondamental de souligner à quel point les deux philosophes se sont servis des auteurs pour affirmer et démontrer leur point de vue herméneutique. Les choix ne sont jamais laissés au hasard : Derrida feuillette les œuvres des poètes et des romanciers qui ont anticipé certaines déconstructions littéraires et métaphysiques afin de vérifier l'exactitude de sa théorie, ainsi que l'hypothèse que le *pharmakon* ait produit son effet ambigu bien avant sa mise en doctrine. En même temps, par honnêteté philosophique, les auteurs qui demeurent proches des dogmes métaphysiques ne sont pas délaissés : on a vu comment Platon et Rousseau – mais Husserl aussi, et Heidegger, dont la déconstruction, révélant la façon dont le philosophe allemand reste coincé dans l'humanisme métaphysique qu'il voulait détruire, est complexe et bouleversante – sont « utilisés » pour démontrer, encore une fois, que le germe de la différance habite tous les esprits, même et notamment ceux qui la refusent.

De la même manière Sartre s'approprie les écrivains pour rendre plus solide la vision existentialiste et engagée ; cela se complique si on compare les biographies aux *Mots*, texte qui, comme l'on sait, reprend plusieurs thèmes déjà abordés dans les enquêtes sur les vies des auteurs<sup>418</sup>. Du reste, comme il l'a dit lui-même, Sartre demeure un observateur « empathique »<sup>419</sup> aussi bien qu'emphatique : l'identification du philosophe et de l'auteur étudié – qu'on verra due à un ensemble d'expériences similaires – se fait à travers un procédé fortement entrelacé, marqué par une souffrance commune et un désir de catharsis qui se renouvelle dans et à travers le texte : le vécu sartrien s'achève dans celui de l'auteur, tout comme la biographie trouve une confirmation dans la vie de Sartre. L'appropriation, soutenue par l'écriture-fleuve – peut-on dire que recourir à l'ampleur magmatique des textes est un expédient pour brouiller l'esprit du lecteur et le pousser à adhérer à la thèse d'une véritable communion entre le philosophe et l'écrivain ?<sup>420</sup> –, demeure un point central dans l'analyse des procédés interprétatifs de Sartre et Derrida.

---

<sup>418</sup> Notamment les thématiques liés à l'enfance et au rapport avec une mère-sœur et un père absent (émotivement ou physiquement), souvent remplacé par une figure autoritaire (on pourrait même penser à Achille-Cléophas, père de Gustave Flaubert, comme un parent absent – car désintéressé au fils – et remplacé par la figure angoissante et terrible du Père Noire, du Contre-Dieu). Sur ce thème on renvoie à l'ouvrage qui s'est interrogé sur le rôle du père dans l'œuvre de Sartre : CHABOT, Alexis, *Sartre et le père*, Paris, Honoré Champion, 2012.

De nombreux commentateurs ont d'ailleurs relevé une proximité extraordinaire entre les personnages-auteurs dont Sartre écrit et Sartre-même ; Jean Bruneau affirme que le fait que Sartre change les hypothèses de la vie flaubertienne en certitude dériverait d'une intrusion violente de sa propre expérience biographique (BRUNEAU, Jean, « Jean-Paul Sartre, lecteur de Flaubert », *Lectures de Sartre*, dir. de BURGELIN, Claude, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986). Le thème demeure complexe et il sera l'objet de réflexions supplémentaires.

<sup>419</sup> « Pour comprendre un homme, l'attitude nécessaire est celle de l'empathie », SARTRE, Jean-Paul, « Sur *L'Idiot de la famille* », *Situations X*, Paris, Gallimard, 1976, p. 96.

<sup>420</sup> Le danger envers existe aussi : « the existential shaman risks alienating his public » (LACAPRA, Dominick, *A Preface to Sartre*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, p. 196) [le chaman existentialiste risque d'aliéner son public] : parfois on se sent physiquement attaqué par l'écriture sartrienne – et derridienne aussi –, en vivant leur critique comme une moquerie au détriment du lecteur.

Qu'est-ce qui se passe quand un même auteur se fait prendre au piège du réseau herméneutique des deux intellectuels ? Quand il est déchiré à la fois par les outils philosophiques d'un critique de l'Histoire et d'un défenseur de l'écriture dématérialisée ? Ce sont les questions que nous nous sommes posées ; le *déchirement* étant justifié par la fragmentation de l'identité et par le vide pluriel laissé par cette explosion – vide à l'intérieur duquel le questionnement critique a le devoir de s'insérer –, nous avons remarqué la nécessité de trouver un exemple qui puisse représenter la dilatation extrême de la subjectivité opérée par les forces contraires de Sartre et de Derrida. On verra qu'il y a au moins *trois* auteurs qui ont été étudiés, analysés, pris aux pièges philosophiques de l'existentialisme et de la déconstruction. De ces trois écrivains, on en a identifié un qui semblerait influencer ou être obstinément présent – avec ses œuvres, son style, sa poétique révolutionnaire – dans tous ces textes, en s'imposant comme modèle paradoxal d'une critique historiciste et d'une critique radicalement textuelle. Cela nous mène à l'explicitation de notre véritable problématique : peut-on retrouver un archétype qui résumerait, grâce à un statut paradigmatique qui dépasserait les limites et les bornes des dogmes critiques, les distinctions d'approches intellectuelles et qui justifierait les points de contact qu'on vient de souligner ?



## II. Mallarmé, une histoire de silences

Stéphane Mallarmé est un de ces auteurs dont on évoque l'œuvre comme terme de référence pour une certaine attitude énigmatique et inintelligible ; les compositions qui se prêtent aux doutes et à l'interrogation peuvent sans effort représenter l'intégralité de l'œuvre mallarméenne – poétique et théorique –, pour le grand découragement du lecteur non avisé et pour le subtil plaisir du critique qui, en fréquentant les pages de Mallarmé plus que sa propre vie, et en prenant pour absolue la règle du monde qui aboutit à un beau livre, croit pouvoir être le seul à détenir la clé du secret mallarméen.

Peut-être que la difficulté objective de l'interprétation a fait en sorte que tout lecteur qui arrivait à comprendre – ou croyait comprendre – Mallarmé s'est senti autorisé à penser à *son* Mallarmé comme au Mallarmé *unique*, comme au *seul* Mallarmé : avoir franchi le seuil de l'obscurité mallarméenne doit forcément signifier que le parcours qui a mené le lecteur à l'antre éclairé du poète est la seule voie praticable – toutes les autres n'étant que des faux parchemins.

Or, cela est un élément qui peut rentrer dans l'équation de l'herméneutique, mais dans le cas de Mallarmé il faut ajouter que c'est aussi grâce à ce que le poète a écrit – ses thèmes, ses questions, ses révolutions – qu'on peut justifier la radicalité de l'appropriation. On se demandait, à la fin du chapitre précédent, s'il est possible de trouver un auteur qui, dans les critiques littéraires de Sartre et Derrida, a pu se distinguer pour sa force de modèle et d'influence récurrente ; on anticipe brièvement que Maurice Blanchot détiendra ce rôle, bien que marginalement, bien qu'au second degré de la critique : c'est par le biais de Blanchot que à la fois Sartre et Derrida ont retenu une certaine lecture de Mallarmé. Mais c'est justement Mallarmé – le Mallarmé blanchotien, destructeur et désincarné, qui a son tour découle de l'interprétation du Maître faite par Paul Valéry – qui survole les œuvres critiques des deux philosophes comme une idole, en projetant son ombre sur les textes qui gravitent dans l'orbite sartrienne et derridienne. Et cela grâce à la nature essentiellement polymorphe de l'œuvre mallarméenne, qui, bien plus que d'autres, laisse l'espace à l'insertion de la pensée et de la personnalité du critique ; en d'autres mots, la spécificité de la poétique de Mallarmé – marquée par le manque d'une signification clairement mise en évidence par l'auteur, ou du moins d'une intuitivité immédiate pour ce qui concerne l'« explication » du sens des poèmes – se prête à « l'intrusion » du critique qui, en l'absence d'une intention d'auteur explicite, peut se permettre le luxe intellectuel de se substituer à l'écrivain. Mallarmé assume ainsi un statut extratemporel et anachronique, en prenant les marques d'une Pythie qui laisse entrevoir – parmi des mots sibyllins jetés comme feuilles sur la blancheur de la page – la possibilité de vouloir tout dire ou ne rien dire, d'anticiper, d'accuser, d'avertir, de subvertir.

Avant d'entamer la description, l'analyse et la comparaison des textes consacrés à l'œuvre mallarméenne de Sartre et de Derrida, il faut faire le point sur les études mallarméennes des dernières années, pour comprendre à la fois dans quel milieu intellectuel se positionnent les deux philosophes et quel est l'intérêt, aujourd'hui, de revenir sur leurs œuvres.

Comme on l'a vu dans notre *Introduction*, le statut amphibie de la poésie mallarméenne – conservatrice pour certains, révolutionnaire pour d'autres, en tout cas toujours profondément *inouïe* – a permis l'appropriation critique d'un nombre exceptionnel de penseurs plus ou moins académiques, Mallarmé devenant ainsi « a privileged object of reflection for French intellectuals »<sup>421</sup>. Dans le climat culturel de l'après-guerre, Jean-Paul Sartre incarne la nécessité de la réflexion autour de l'engagement en littérature comme conséquence d'un parti pris existentiel ; on a vu que, pour le maître de la liberté, le positionnement artistique ne peut pas être séparé de la prise de conscience de la situation dans laquelle l'écrivain est, bon gré mal gré, plongé. Mallarmé semble, à première vue, le symbole négatif du désengagement social et littéraire : sa vie écartée ainsi que son esthétique élitiste et monologique pourraient bien être les éléments d'une expérience solitaire et, en quelque sorte, sourde aux revendications politiques de son temps, même si celui-ci a été riche de bouleversements historiques (si en 1848 Mallarmé n'avait que six ans, à l'époque de la Commune il en avait vingt-neuf et il avait déjà atteint une maîtrise exceptionnelle des instruments poétiques). Le poète pourrait ainsi s'aligner sur les vies de Flaubert, de Leconte de Lisle, des Goncourt, des grands auteurs qui n'ont pas pu ou n'ont pas su écrire autour de ce qu'ils vivaient, en préférant un passé ou une altérité historique connotés par l'imaginaire et par la nostalgie.

Toutefois, on verra dans ce chapitre que pour Sartre le désengagement mallarméen n'est pas tout à fait radical : du titre de l'œuvre qui recueille les textes sur le poète – *L'Engagement de Mallarmé* –, à certaines assertions assez explicites – « [Mallarmé] fut tout entier poète, tout entier engagé »<sup>422</sup> –, le Sartre des années Cinquante et Soixante remet en cause la notion même d'engagement, en l'étendant, en l'enrichissant et en y ajoutant les expériences qui, à l'époque de *Qu'est-ce que la littérature ?*, auraient pu être cataloguées comme « désengagées ». Quelques années plus tard, le groupe de *Tel Quel* renouvelle l'intérêt pour la poésie mallarméenne, vue comme un exemple de l'autonomie de l'esthétique, de la perte d'une signification préétablie et univoque et de la nécessité pour la littérature – dans le sillage du projet du *Livre* utopique de Mallarmé – de se faire activité, opération et dialogue.

---

<sup>421</sup> BONCARDI, Robert, *Mallarmé and the Politics of Literature*, op. cit., p. 17 [un objet de réflexion privilégié pour les intellectuels français].

<sup>422</sup> MLF, p. 167.

Dans les années Soixante et Septante, Philippe Sollers et Julia Kristeva réfléchissent sur l'annihilation du sujet de l'écriture – dont ils lisent la validation dans la « disparition élocutoire du poète » de *Crise de Vers* –, en faveur d'une *praxis* littéraire qui s'auto-soutiendrait et d'une langue poétique révolutionnaire et indépendante de tout contexte extra-littéraire<sup>423</sup>. Mallarmé devient ainsi le premier à avoir eu l'*intuition* d'un langage qui n'a plus besoin – ou qui n'a jamais eu besoin – d'une personnalité biographique pour s'imposer comme réalité.

Derrida se situe à l'intérieur de ce centre d'intérêt linguistique et opérationnel, en contribuant à la discussion avec des œuvres qui mettent l'accent sur le côté « pratique » de la poésie mallarméenne, en la voyant comme un mouvement d'interpellation à l'intelligence du lecteur qui a le devoir esthétique de reconstituer la signification du texte ; le souvenir d'*Igitur* – « ce compte s'adresse à l'Intelligence du lecteur »<sup>424</sup> – est manifeste dans les démarches critiques du philosophe : c'est au deuxième pôle de l'activité littéraire – celui de la réception – que Derrida s'adresse explicitement, pour que la portée sémantique du signifiant puisse se dégager.

C'est à partir des années Quatre-Vingt, avec les études philologiques de Bertrand Marchal<sup>425</sup>, que le champ des études mallarméennes a pu retrouver une dimension textuelle rigoureuse et proche du contexte historique de l'auteur ; une fois des éditions fidèles établies, et une fois récupérée la maîtrise de l'« univers » mallarméen – pour utiliser l'expression de Jean-Pierre Richard –, des études sociologiques plus « ponctuelles » ont su se développer, comme celle de Pascal Durand<sup>426</sup>, ainsi que des réflexions sur la personnalité physique et sociale de Mallarmé, revenue à son état de chair et d'os après la longue parenthèse de désincarnation blanchotienne<sup>427</sup>.

On s'arrête ici, tout en sachant qu'on oublie de nombreux axes critiques – la critique psychanalytique de Mauron, la critique biographique de Mondor, les études fondamentales de Thibaudet, Lloyd Austin, Greer Cohn, les « explications » éclairantes de Davies, la critique thématique de Richard dont on parlera plus tard ... –, mais en soulignant les points fondamentaux d'une tendance « phagocytaire » propre aux lecteurs non académiques de Mallarmé.

---

<sup>423</sup> En s'approchant de Sartre, Sollers propose aussi une lecture politique de Mallarmé : selon Sollers, le poète mallarméen est un homme du Rien (impersonnel) qui entretient un étroit lien avec l'homme qui n'A rien (prolétaire), en opposition avec l'homme qui a quelque chose et qui croit en quelque chose : « Ce n'est donc pas trahir ni forcer la pensée de Mallarmé si l'on affirme qu'il n'a finalement manifesté qu'une seule pensée, [...] la *pensée formelle* : celle de la révolution, dans son sens le plus littéral » (SOLLERS, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968, p. 87).

<sup>424</sup> « Igitur », OC I, p. 475.

<sup>425</sup> *Lecture de Mallarmé* (Paris, José Corti, 1985) ; *La Religion de Mallarmé* (Paris, José Corti, 1988). On évoquera aussi la dernière édition de l'imposante *Correspondance* mallarméenne (Paris, Gallimard, 2019), dont le remarquable travail textuel corrige les imprécisions présentes dans les éditions précédentes et jette une nouvelle lumière sur certaines lettres du poète.

<sup>426</sup> *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités* (Paris, Seuil, 2008).

<sup>427</sup> On évoquera ici *La Présence de Mallarmé* (BAKKEN, Arild Michel, Paris, Honoré Champion, 2018), étude qui vise la reconstitution d'une « présence » de Mallarmé dans le cadre de son époque et de son entourage.

Comme on vient de le voir, le vingtième siècle a « utilisé » longuement Mallarmé grâce à la (prétendue) souplesse de ses propos et à la facilité, pour ceux-ci, de se plier à telle ou telle interprétation en raison du manque d'une signification évidente.

Dans la préface à *Mallarmé in the Twentieth Century*, Robert Greer Cohn s'est posé la question de la raison de l'énorme influence que Mallarmé a eue sur les critiques et les philosophes du XX<sup>e</sup> siècle alors que le poète demeure, pour les « masses », presque inconnu ; la réponse qu'il se donne nous semble très éclairante et nous voulons la citer dans son intégralité :

His mature work, like that of Joyce [...], is very intricate and difficult. And there is another subtler aspect of the problem : few are equipped to appreciate the plenitude of his vision, which seems to follow Pascal's prescription for genius : « Touch both extremes simultaneously » and involves globe-shaped (« multipolar ») nexus of polarity dimensions crisscrossing in every direction, that is, complex and simple, totally lucid and naïve, transcendent and volcanically sensual (like his Faun) ; free and obedient (in the Nietzsche sense) ; sacred and profane (echoing Leonardo), male and female [...], deeply and demonically late-Romantic and still sanely classic, dark and light, warm and cold, mobile and static, continuous and discontinuous, tragic and comic, musical and literary [...]. What makes this soul-stretching generosity of spirit especially more problematic for many is that all the opposing poles not only tend to converge in a union of opposites, but they also startlingly change places at time, as in real hidden life : pain from pleasure, motion from rest, male from female and so on.<sup>428</sup>

L'œuvre de Mallarmé, tout en demeurant *difficile*, représente un univers de possibilité et un réseau de concepts inépuisable ; de la sensualité à la frigidité, de la vie à la mort en passant par l'interrègne des limbes, Mallarmé a inscrit son travail esthétique dans une trajectoire plurielle et mobile qui se prête à une activité de lecture plurivoque. L'histoire de la réception de Mallarmé est le sujet d'un petit groupe d'œuvres qui, depuis les années 2000, ont essayé de tracer une « archéologie » de la lecture du poète symboliste : le souci encyclopédique est fort présent dans *Camarade Mallarmé*, dont le sous-titre « Une Politique de la lecture »<sup>429</sup> renvoie tout de suite au point de vue que son auteur, Jean-François Hamel, adopte : celui de l'appropriation politique, journalistique et allégorique de Mallarmé, qui se concrétise dans une enquête chronologique sur le rôle que le poète a eu dans le débat public français du XX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>428</sup> COHN, Robert Greer, « Editor's preface », *Mallarmé in the Twentieth Century*, dir. de COHN, Robert Greer, London, Associated University Press, 1998, p. 11 [Son œuvre de maturité, comme celle de Joyce [...], est très complexe et difficile. Et il y a un autre aspect plus subtil du problème : peu sont équipés pour apprécier la plénitude de sa vision, qui semble suivre la prescription de Pascal pour le génie : « Toucher les deux extrêmes en même temps », ce qui implique un réseau planétaire (« multipolaire ») de dimensions de polarité qui s'entrecroisent dans toutes les directions, c'est-à-dire complexe et simple, totalement lucide et naïf, transcendant et volcaniquement sensuel (comme son Faune) ; libre et obéissant (au sens de Nietzsche) ; sacré et profane (en écho à Léonard), masculin et féminin [...]. ...], profondément et diaboliquement romantiques et encore sainement classiques, sombres et clairs, chauds et froids, mobiles et statiques, continus et discontinus, tragiques et comiques, musicaux et littéraires [...]. Ce qui rend cette générosité d'esprit particulièrement problématique pour beaucoup, c'est que tous les pôles opposés non seulement tendent à converger dans une union des contraires, mais ils changent aussi étonnamment de place à un moment donné, comme dans la vraie vie cachée : la douleur du plaisir, le mouvement du repos, le mâle de la femelle et ainsi de suite].

<sup>429</sup> Paris, Les Éditions de Minuit, 2014.

*Camarade Mallarmé* est précédé, quant à l'approche, par *L'Archive du Coup de dés*, de Thierry Roger<sup>430</sup>, œuvre monumentale dont l'objectif est d'éclaircir la succession des interprétations de la dernière composition mallarméenne dans la période 1897-2007<sup>431</sup>. Si Hamel se borne à exposer, de façon très claire et didactique, les différentes lignes critiques – universitaires ou extra-académiques – qui ont fait de Mallarmé un « camarade » politique, Roger vise plutôt, au-delà de l'archive, l'évaluation des approches, en montrant les points forts ou les défauts des différents points de vue intellectuels. Or, nous pensons que l'approche de Roger, bien qu'extrêmement fascinante, ne peut pas se dire impartiale ; le texte, étant un « objet anachronique, à la fois de son temps et de plusieurs autres temps »<sup>432</sup>, étant le mélange complexe d'un travail philologique et allégorique – comme l'a si bien montré Antoine Compagnon dans *Chat en poche* – se prête nécessairement à l'appropriation « inactuelle », et a le mérite de pouvoir s'éclaircir au fur et à mesure que les herméneutiques se manifestent. Bien sûr, il y a des interprétations plus précises – mais précises par rapport à quoi ? Au sens philologique ? À l'intention d'un auteur qui, depuis au moins cinquante ans, n'est plus nécessaire à l'existence du texte ? – que d'autres ; toutefois, on croit que l'intérêt de la littérature réside justement dans son anachronisme, dans la possibilité de « parler » à travers les âges, dans son pouvoir d'être encore signifiante après deux cent ans et dans un milieu social et historique qui a complètement changé. Si les lectures sont peu ponctuelles, elles ont au moins le mérite de mettre en évidence, justement, la « pratique de la lecture » d'un certain moment ou d'un certain mouvement intellectuel ; de plus, elles nous disent quelque chose d'ultérieur par rapport à l'homme et à l'œuvre, des choses que les études proprement philologiques ne sont pas capables d'énoncer. Il nous semble évident que Bertrand Marchal a étudié Mallarmé mieux que Jacques Derrida ; manifestement Gardner Davies a expliqué *Hérodiane* mieux que Sartre, qui n'a vu dans le poème que l'exposition en vers de la frigidité humaine de Mallarmé ; toutefois, ce que Sartre et Derrida disent sur l'œuvre mallarméenne, la façon dont ils le disent, est la raison pour laquelle Mallarmé peut vivre à travers les siècles, sans stagner, sans périr sous une vitrine philologique. Le lecteur, en lisant une édition académique de Mallarmé, peut comprendre le texte, et cela, on veut être clair, est fondamental ; mais c'est en lisant *La Dissémination*, ou *L'Engagement de Mallarmé*, qu'il peut comprendre *pourquoi* il faut lire un texte, et pourquoi le texte a à voir avec l'expérience de l'humanité.

On conclura en évoquant le livre de Vincent Kaufmann<sup>433</sup>, *La Faute à Mallarmé*, qui retrace l'« aventure » de la théorie littéraire en la plaçant sous le signe de la poétique mallarméenne,

---

<sup>430</sup> Paris, Classiques Garnier, 2010.

<sup>431</sup> Thierry Roger a très récemment édité le très intéressant *Contre Mallarmé. Contre-attaque, contrepoint, contretemps* (*op.cit.*). L'ouvrage vise la mise au point des lectures « polémiques » et anachroniques du poète faites entre le XX<sup>e</sup> et le XXI<sup>e</sup> siècle, afin de continuer à « cartographier » (p. 15) le territoire du « Mallarmé après Mallarmé »

<sup>432</sup> HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>433</sup> *Op. cit.*

responsable d'une première séparation entre langage esthétique et langage quotidien, ainsi que le susmentionné texte de Robert Boncardo, *Mallarmé and the Politics of Literature*. Le titre, qui reprend celui d'Hamel, indique en effet une intention qui s'approche de *Camarade Mallarmé*, c'est-à-dire la volonté de tracer un parcours chronologique et thématique de la réception du poète : l'ouvrage de Boncardo explore la façon dont Sartre, Kristeva, Badiou et Rancière ont lu Mallarmé, et, tout comme Hamel, il ne porte pas un jugement sur les lectures, mais il se demande s'il faut revoir les catégories de l'histoire de la réception qui, souvent, proposent un auteur trop figé (par exemple : ennemi de classe, camarade, engagé, désengagé, révolutionnaire, conservateur...). Notre réponse est *oui*, et c'est en commençant par la lecture sartrienne de Mallarmé qu'on vérifiera la faible possibilité de catégorisation d'un écrivain à travers une « simple » et naïve esquisse de sa réception.

## II.1 *L'Engagement d'un mal aimé*

« L'essai de Sartre sur Mallarmé ne dit rien de nouveau mais on y trouve des traits d'une virtuosité obligée, d'un brio de normalien »<sup>434</sup> : ainsi un spécialiste de Mallarmé, Robert G. Cohn, s'est exprimé à propos des textes que Sartre a consacrés à Mallarmé ; on verra que ce n'est pas tout à fait vrai<sup>435</sup>. S'il est impossible de nier que Sartre ne nous apprend rien de nouveau sur Mallarmé – sa vie, ses lettres, ses poèmes : Sartre n'a rien découvert et on verra que sa lecture reprend celle des critiques qui l'ont précédé –, il est indéniable que son interprétation nous offre la possibilité d'apprendre quelque chose sur la *réalité*. En effet, la critique sartrienne de Mallarmé remet en question le jugement porté sur le désengagement, le rapport silencieux au monde, en donnant une valeur nouvelle au choix de tourner le dos à la communication : cela, il nous semble, est la véritable *découverte* sartrienne.

Avec son œuvre, fragmentaire et universelle à la fois, Mallarmé a changé à jamais le destin de la littérature, et tout critique doit se confronter nécessairement avec cette poétique *révolutionnaire*.

Le titre d'un chapitre de *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, l'ensemble des textes qu'on lira, est, justement, « L'Engagement de Mallarmé » : le poète aurait donc vécu un véritable engagement (politique ? social ?), malgré son activité littéraire irréaliste. Pourtant, Mallarmé demeure, dans l'imaginaire collectif, un poète difficile à comprendre à cause de son refus de la communication, donc à cause de son élitisme passionné ; qu'est-ce que Sartre peut trouver de militant et subversif chez un écrivain qui, à vingt ans, soutenait que tout ce qui est *poésie* doit demeurer sacré et intact, sous peine

---

<sup>434</sup> COHN, Robert Greer, *Vues sur Mallarmé*, Paris, Nizet, 1991, p. 154.

<sup>435</sup> Yves Delègue a écrit qu'« il faut rendre grâce à Sartre » (et à Lacan, à Merleau-Ponty, à Hyppolite) d'avoir « médité Nietzsche, repensé Heidegger ». Cela a permis une nouvelle interprétation du poète symboliste : « Mallarmé, qui s'inscrivait dans la lignée de Poe, de Baudelaire, de Hugo, était à peu près étranger à cette mouvance allemande, mais il apparaît à tous maintenant comme une quasi-évidence qu'elle seule donne sens à sa tentative » (DELÈGUE, Yves, « Mallarmé, les philosophes et les gestes de la philosophie », *Romantisme*, 124, 2004, p. 129).

d'être abaissé au rang de *science* – « Ô fermoirs d'or des vieux missels ! Ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus ! Qu'advient-il de cette absence de mystère ? Comme tout ce qui est absolument beau, la poésie force l'admiration ; mais cette admiration sera lointaine, vague, – bête elle sort de la foule »<sup>436</sup> – ? Si l'homme est l'expression de ses actes – l'existence précède l'essence –, si ces actes découlent directement d'une détermination historique et personnelle, la démarche sartrienne de traverser constamment l'œuvre pour revenir à l'auteur et à l'Histoire, et de commencer par l'Histoire pour justifier l'œuvre, trouve dans l'hypothèse existentialiste sa raison d'être. La tâche de cette section sera donc de comprendre ce que Sartre trouve de *singulier* dans l'expérience esthétique de Mallarmé, en analysant les textes consacrés au poète, et en s'interrogeant ensuite sur les raisons qui ont poussé Sartre à parler d'*engagement* pour ce qui concerne les parcours intellectuels et poétiques du Maître du Symbolisme. « Mallarmé devait être très différent de l'image qu'on a donnée de lui. C'est notre plus grand poète. Un passionné, un furieux. Et maître de lui jusqu'à pouvoir se tuer par un simple mouvement de la glotte !... Son engagement me paraît aussi total que possible : social autant que poétique »<sup>437</sup>. Comment passer d'une conception de la poésie comme outil d'autoréférentialité et d'insouciance à la possibilité d'un rôle social du vers ? Comment démentir ce qui avait été prôné dans *Qu'est-ce que la littérature* ? Peut-on parler d'une *évolution* du discours ou d'un *refus* du passé critique ?

L'intérêt de Sartre envers Mallarmé date – au moins – des années vingt ; on retrouve les premières références au poète dans le *Carnet Midy*, un petit cahier dans lequel le philosophe, au fil de sa période de khâgne<sup>438</sup>, note, en ordre alphabétique, thèmes et sujets divers ; les citations et les réflexions personnelles se mélangent dans un pastiche élaboré, les guillemets n'étant pas toujours présents, selon un style souvent *tranchant* et aphoristique. Dans le *Carnet*, le jeune Sartre transcrit de mémoire – en commettant des fautes minimales – plusieurs sonnets et poèmes mallarméens, en les regroupant dans sept grands thèmes : *Désir de voyager* (*Brise marine, Au seul souci de voyager*) ; *Madrigaux baudelairiens* (*Soupir, Sonnet – O si chère de loin... –*) ; *Spleens verlainiens* (*Petit air II*) ; *La réalité est laide, l'idéal est beau* (*Les fenêtres, Las d'amer repos*) ; *Art poétique dérivé de l'idée précédente* (*Toute l'âme résumée*) ; *Amour des femmes bizarres, hiératiques et farouches* (Fragments d'*Hérodiade*) ; *Mais en outre parfois de curieuses images impressionnistes et modernes* : (Derniers vers de l'*Hommage à Wagner, Billet à Whistler*). La liste se termine avec une remarque tout à fait intéressante : « En somme / Thèmes tous romantiques ou baudelairiens / Pas toujours très sincères –

<sup>436</sup> « L'Art pour tous », OC II, p. 361.

<sup>437</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Les Écrivains en personne », *op. cit.*, p. 14.

<sup>438</sup> On peut dater le *Carnet Midy* grâce à une lettre à Simone Jolivet écrite avant avril 1926 : « Le carnet que j'ai rempli il y a deux ans me fait honte : alors je tranchais du tout » (SARTRE, Jean-Paul, *Lettres au Castor, op. cit.*, p. 13).

belles images – vers classique. Rime parfois à la Banville »<sup>439</sup> ; une affirmation semblable est faite, d'ailleurs, dans *Saint Genet*, en soulignant la persistance de l'idée : « Mallarmé empruntait à Baudelaire les thèmes de la chevelure, des parfums, du guignon et, après en avoir égoutté tout le suc, les astreignait à n'exprimer plus que les jeux de la mort et du hasard »<sup>440</sup>. Cela nous montre que les premières considérations de Sartre sur Mallarmé tournent autour de la période baudelairienne du poète, en étendant les caractéristiques stylistiques et thématiques qui relèvent de la leçon de Baudelaire jusqu'aux compositions qui commencent à s'en détacher – comme *Hérodiade*. Il est vrai d'ailleurs que l'influence de Baudelaire sur Mallarmé a été marquante : la grande bipolarité baudelairienne qui oppose Spleen à Idéal, Réalité à Rêve, qui codifie la vague mélancolique de l'époque, n'a pas épargné le jeune Stéphane, qui, de son exil à Tournon, avoue à ses amis son mal d'écrire et sa stérilité créative.

Je n'ai pas écrit depuis longtemps, parce que le spleen m'a entièrement envahi [...] Ah ! mon ami, comprends qu'ici on se laisse aller aux derniers découragements. L'action est nulle : on tourne dans un cercle étroit comme des chevaux idiots d'un cirque de foire, au son de quelle musique, grand Dieu ! Sans les tribunaux, je mettrais le feu aux ignobles maisons que je vois irrévocablement de ma fenêtre, à chaque heure du jour, bêtes et niaises ; et comme je logerais une balle par instants dans le crâne abêti de ces misérables voisins qui font tous les jours la même chose et dont les vies fastidieuses combinent pour mes yeux larmoyants l'épouvantable spectacle de l'immobilité, qui verse l'ennui.<sup>441</sup>

Et encore :

Je me sens cependant bien mort : l'ennui est devenu chez moi une maladie mentale et mon atonique impuissance me rend douloureux le plus léger travail.<sup>442</sup>

Ennui, action nulle et impuissance – termes typiquement baudelairiens – contrastent avec l'Azur et l'Idéal, éléments élyséens qui devraient compenser la souffrance de l'inactivité. C'est la première période mallarméenne, celle qui encore relève de la leçon du *prince des nuées* et de la juvénile lecture des *Fleurs du mal* baudelairiennes ; « ni Baudelaire, ni Mallarmé n'ont pu sortir d'eux-mêmes. Une part de leur impuissance artistique vient de là, et ils en ont la conscience douloureuse »<sup>443</sup> : les maillons terrestres emprisonnent l'esprit des poètes, empêchant la montée vers les régions du Rêve ; s'en rendre compte, ressentir sa propre sensibilité frustrée, contribue à anéantir la conscience.

---

<sup>439</sup> SARTRE, Jean Paul, « Carnet Midy », *Écrits de jeunesse*, éd. de CONTAT, Michel et RYBALKKA, Michel, Paris, Gallimard, 1990, p. 493.

<sup>440</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Saint Genet, comédien et martyr*, dans GENET, Jean, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1952, p. 636-7. Désormais SG. À cet endroit, Sartre fait une brève comparaison entre le langage genétien et le langage de Mallarmé et de Valéry. On reviendra sur ce sujet plus loin, en soulignant l'importance du *Saint Genet* dans l'élaboration de l'explication sartrienne du langage symboliste.

<sup>441</sup> MALLARMÉ, Stéphane, lettre du 23 mars 1864 à Henri Cazalis, *Correspondance*, op. cit., p. 172.

<sup>442</sup> Lettre du 11 avril 1864 à Albert Collignon, *Correspondance*, op. cit., p. 175.

<sup>443</sup> THIBAUDET, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 2006 (1926), p. 28.



Si cela est une condition commune aux poètes de l'époque, due, comme on le soulignera Sartre, à une croissance générale de l'athéisme en Europe, chaque individu fait naître et développe en soi, de manière singulière, les caractéristiques de son temps. La particularité de Mallarmé sera que, après les bonheurs d'une enfance sereine, il perd sa mère à l'âge de cinq ans et sa sœur adorée, Marie, quand il en a quinze ; pour l'enfant, « le tissu du monde se déchire [...] la durée se fragmente »<sup>444</sup>, et l'unité du sujet avec l'extériorité du monde, assurée par les figures féminines de sa famille, disparaît. L'interdiction du ciel, de cet Éden de joie enfantine, se transforme, avec le temps, en une plus vaste prohibition spirituelle. Ce sont, pour Mallarmé, les années 1862-1864 : après avoir renoncé à un poste dans l'Enregistrement – où son père et son grand-père avaient servi –, en 1862 Stéphane part à Londres avec Maria Gerhard, la jeune Allemande qui deviendra sa femme. Nommé professeur d'anglais, il est affecté à Tournon, en Ardèche, où la plongée dans la spirale de l'impuissance humaine et poétique commence :

[...] je suis éteint absolument. Pense que j'ai un an de Tournon sur l'esprit [...]. Demain je fuirai l'Ardèche. Ce nom me fait horreur. Et pourtant il renferme les deux mots auxquels j'ai voué ma vie – Art, dèche...<sup>445</sup>

La Beauté et le malheur, l'Art et la dèche : les poèmes de Tournon (et de la période précédant immédiatement l'assignation en province, les mois londoniens) balancent entre l'aspiration à un futur de gloire métaphysique et la certitude d'un présent sans espoir, lande de renoncements matériels et d'abandons intellectuels ; chez le jeune poète, « il semble que, progressivement, se dégage une idée qui restera centrale [dans la pensée de Mallarmé] : le réel est décidément médiocre en comparaison avec ce que le Rêve murmure »<sup>446</sup>. À cette période on peut faire remonter plusieurs compositions nommées par Sartre dans le *Carnet Midy*, comme *Les Fenêtres*, ainsi que *L'Azur*, *Le Guignon*, *Le pitre châtié*, *Les Fleurs*. Bien que différentes pour ce qui concerne les thèmes apparents, ces compositions peuvent être résumées encore une fois dans l'expression de la douleur du poète, représentant de la race humaine, devant la « sereine ironie »<sup>447</sup> de l'Idéal qui ne recueille pas ses élans spirituels.

Des avalanches d'or du vieil azur, au jour  
Premier et de la neige éternelle des astres  
Jadis tu détachas les grands calices pour  
La terre jeune encore et vierge de désastres<sup>448</sup>

<sup>444</sup> RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961, p. 53.

<sup>445</sup> Lettre du 30 août 1864 à Henri Cazalis et Emmanuel des Essarts, *Correspondance*, op. cit., p. 199.

<sup>446</sup> VON ROSSOM, Christophe, *Mallarmé, facile ?*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002, p. 15.

<sup>447</sup> « L'Azur », OC I, p. 14.

<sup>448</sup> « Les Fleurs », OC I, p. 10.

Idéal édénique, presque mythologique, inondé des comètes et des *neiges éternelles*, mais aussi sujet-  
autre doté d'inhumaine cruauté, « l'azur torture l'impuissant en général »<sup>449</sup> et « pénètre certains  
objets – cloches résonnantes, oiseaux partis en flèche – dont le dynamisme à la fois triomphal et évasif  
souligne cruellement l'échec de nos propres désirs »<sup>450</sup>. L'azur, l'idéal privé d'Idéal, est donc devenu  
un « lieu céleste qui n'est même plus maintenant celui d'une réalité platonicienne, où ne se situe plus  
rien de positif ni d'habitable pour la pensée, lieu désert, négatif, par conséquent devenu identique à  
la distance qui le sépare du contemplateur »<sup>451</sup> : pas de *Hyperuranium*, pas de ciel qui dévoile la  
Vérité, le Sens, les Formes auxquelles faire référence pour interpréter les expressions du monde. Sur  
cet Éther dont la sainteté est flétrie portent *Le Guignon* et *Le Pitre châtié*, poèmes qui reprennent la  
condition liminaire du poète, toujours coincé entre son état terrestre, contingent, et la conviction de  
mériter, par ses propres vertus innées, un havre de Beauté et de Salut qui se cache pourtant à toute  
tentative d'approche. Il est intéressant de remarquer que c'est dans *Le Pitre châtié* que Mallarmé met  
en scène pour la première fois la figure ambiguë de l'acteur, piégé dans une vie illusoire, celle du  
théâtre subjectif, du cirque mondain, *alter ego* d'un Hamlet dont la vérité a toujours résidé dans  
son *fard*, dans la lourdeur terrestre qu'il croyait l'accessoire du personnage : « Hilare or de cymbale  
à des poings irrité / Tout à coup le soleil frappe la nudité »<sup>452</sup>.

Or, l'interprétation sartrienne d'un Mallarmé « esclave » de l'influence baudelairienne est  
nécessairement limitée – pour ce qui concerne le champ interprétatif et non la finesse des  
considérations –, et ne tient pas compte des développements successifs de la poétique de l'artiste ;  
pourtant, elle suit longtemps Sartre<sup>453</sup>, orientant sa lecture du poète et l'écriture des textes sur  
Mallarmé qui se retrouvent désormais recueillis dans *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*. C'est  
l'ouvrage qui nous intéresse et dont on exposera l'histoire éditoriale ; il est paru chez Gallimard en  
1986, édité par Arlette Elkaïm-Sartre, et se compose des textes qui exposent l'intérêt que Mallarmé  
a suscité chez Sartre à partir des années Cinquante. Comme le témoigne une lettre envoyée à Simone  
de Beauvoir, le philosophe commence à réfléchir ponctuellement sur Mallarmé en 1948 :

Je suis ébloui par *Le Coup de dés* (poème rigoureusement existentialiste à partir d'un thème hégélien : celui  
de la Cause et de l'Animal intellectuel).<sup>454</sup>

---

<sup>449</sup> Lettre du 7 janvier 1864 à Henri Cazalis, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 161.

<sup>450</sup> RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>451</sup> POULET, Georges, *Études sur le temps humain II – La distance intérieure*, Paris, Plon, 1952, p. 320.

<sup>452</sup> « Le Pitre châtié », OC I, p. 18.

<sup>453</sup> Même dans *L'Idiot de la famille* Sartre fait des considérations sur Mallarmé que renvoient à une interprétation du poète  
qui « radicalise[rait] » les thèmes baudelairiens (IDF, III, p. 160).

<sup>454</sup> Lettre de mardi 18 [printemps] 1948, SARTRE, Jean-Paul, *Lettres au Castor et à quelques autres*, II, *op. cit.*, p. 341.

Dans cette lettre, Sartre évoque le thème majeur des biographies existentielles : le choix personnel qui commande le destin et l'avenir de l'homme. Cela nous confirme aussi que les lectures sartriennes ont évolué : si dans les années vingt il lisait les sonnets et *Hérodiade*, en 1948 il a finalement lu – ou relu – le *Coup de dés*. Sartre travaille sur *Saint Genet* et aux essais sur Mallarmé<sup>455</sup> en même temps ; en 1953, il publie l'article *Mallarmé (1842-1898)*, paru dans le tome III des *Écrivains célèbres*, collection dirigée par Raymond Queneau<sup>456</sup>, alors qu'en 1979 un essai inachevé, *L'Engagement de Mallarmé*, paraît dans le numéro 18-19 de la revue *Obliques*, éditée par Michel Sicard. Benoît Denis a justement remarqué que le retard de la publication a conféré à la critique sartrienne

un statut marginal et anachronique dans la constellation de la critique mallarméenne, puisque ce commentaire, pour n'avoir été que tardivement disponible, n'a pu réellement agir sur la constitution du corpus interprétatif en question ; de sorte que l'apport sartrien à la compréhension de Mallarmé n'a pas été réellement sensible et qu'il s'est en quelque manière trouvé d'emblée dépassé par d'autres lectures.<sup>457</sup>

Effectivement, le décalage entre la composition des textes et leur publication comportera une étrange sensation de fragilité et insuffisance critique par rapport aux études mallarméennes chronologiquement postérieures.

Or, l'ampleur totale des notes sartriennes sur Mallarmé, qui s'étalent sur presque trente ans de réflexions, devait compter autour de cinq cents pages de manuscrits : Michel Contat et Michel Rybalka ont noté que « vers 1948-1949, Sartre écrivit près de cinq cents pages sur Mallarmé que, plus tard, il perdit : il en subsiste néanmoins quelques fragments inédits »<sup>458</sup> : l'ouvrage de Contat et Rybalka date de 1970, et les *fragments inédits* dont les auteurs parlent sont, fort probablement, ceux qui seront publiés en 1979 dans *Obliques*. Sartre même, en soulignant le caractère *fragmentaire* de ses méditations mallarméennes, avouera que « l'étude sur Mallarmé – que j'ai perdue d'ailleurs, était beaucoup moins systématique que le Flaubert »<sup>459</sup>. En 1961 et 1962, une partie des travaux fut perdue dans l'explosion de deux bombes (19 juillet et 7 janvier) que les terroristes du groupe d'extrême droite de l'OAS mirent dans l'appartement de Sartre de rue Bonaparte après son soutien explicite au FNL. Dans un entretien avec Madeleine Chapsal de 1960, Sartre répond à une question à propos de ses études sur Mallarmé et Flaubert en disant que « pour Mallarmé, [il n'a] fait que commencer et [il] n'y reviendr[a] pas avant longtemps »<sup>460</sup> : il est évident que le travail sur Mallarmé est marqué par une

---

<sup>455</sup> Le texte sur Genet est en effet riche de références au poète symboliste, surtout pour ce qui concerne les comparaisons entre les deux auteurs. On les verra dans le prochain chapitre.

<sup>456</sup> Ce texte sera aussi la préface de l'éditions Gallimard de 1966 des *Poésies mallarméennes*.

<sup>457</sup> DENIS, Benoît, « Le dernier des poètes. Sartre lecteur de Mallarmé », *Centre international d'études poétiques*, n°225, janvier-mars 2000, p. 46.

<sup>458</sup> CONTAT, Michel, RYBALKA, Michel, *Les Écrits de Sartre*, op. cit., p. 262.

<sup>459</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Sur L'Idiot de la famille », *Situations X*, op. cit., p. 113.

<sup>460</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Les Écrivains en personne », op. cit., p. 15.

fragmentation constitutive, par des longues pauses, par des temps morts, par des bombes<sup>461</sup> et par des réflexions qui mènent à des textes inachevés. À ce sujet, Michael Scriven a écrit que le *Mallarmé* est « the most striking example of the incomplete and open-ended nature of Sartre's biographical project »<sup>462</sup> ; l'autre grande biographie incomplète est celle de Flaubert, qui se termine sur des réflexions autour d'une autre œuvre incomplète et posthume, *Bouvard et Pécuchet*, et Scriven met en avant ce que Louette a montré dans l'article « La Dialectique dans la biographie »<sup>463</sup> qu'on reprendra plus tard : il y a quelque chose d'ouvert et d'insaisissable dans la prétention sartrienne de tout comprendre, quelque chose qui relève de l'impossibilité critique de décrire – en le *concluant* – l'être humain. Or, dans ces deux cas, l'incomplétude des biographies renvoie plutôt à une difficulté personnelle : Sartre meurt avant de terminer *L'Idiot* et, fort probablement, il n'a pas eu le temps de reprendre Mallarmé. Il est quand même fascinant de penser qu'une véritable contiguïté esthétique lie l'inexorable « inachevé » mallarméen – dont Luca Bevilacqua a esquissé une théorie dans *Parole mancanti. L'incompiuto nell'opera di Mallarmé* –, l'incomplet flaubertien et l'« ouverture » sartrienne, et on pourrait dire qu'il existe quelque chose de mallarméen dans la composition de l'article et de l'essai sartriens, un élément qui souligne comment le sujet de l'étude peut influencer – inconsciemment, profondément, au niveau de la méthode – le critique.

Notre véritable *corpus* d'analyse, auquel on se référera dans ce chapitre, est le texte édité par Arlette Elkaïm-Sartre, qui recompose, dans une structure cohérente, bien qu'inversée sur le plan de la chronologie, la méditation sartrienne autour de Mallarmé. En commençant par les origines de la réflexion, on dira tout de suite que la lecture par Sartre des textes mallarméens est fortement influencée par l'interprétation de Maurice Blanchot du poète ; l'herméneutique radicale du critique soutient que le langage poétique détruit l'idée, et que tout ce que la poésie peut montrer, soit l'absence. Les textes où Blanchot s'attarde sur le poète symboliste (*Faux Pas*, 1943 ; *La Part du feu*, 1949), paraissent justement à l'époque où Sartre entame ses travaux sur Mallarmé et, effectivement, dans *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, ainsi que dans le presque contemporain *Saint Genet*, Blanchot est évoqué à plusieurs reprises. On sent ici l'exigence de donner une longue citation tirée, justement, de la biographie sur Genet, qui a le mérite d'éclaircir à la fois la présence du Mallarmé blanchotien dans les travaux de Sartre et le rapport entre le critique et le critiqué – thème qu'on abordera plus loin, mais dont Sartre donne ici, de façon extraordinaire, une exégèse tranchante et définitive, que tous les critiques qui sont encore sceptiques par rapport à la méthode herméneutique

---

<sup>461</sup> « Je ne sais pas d'autre bombe, qu'un livre » (« Sur l'Explosion à la chambre des députés », OC II, p. 660).

<sup>462</sup> SCRIVEN, Michael, *Sartre's existential biographies*, London, Macmillan, 1984, p. 77 [l'exemple le plus frappant de la nature incomplète et ouverte du projet biographique de Sartre].

<sup>463</sup> LOUETTE, Jean-François, *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002.

sartrienne devraient lire (est-elle, d'ailleurs, une *excusatio non petita* de la part de Sartre ?). En bas de page, Sartre écrit que

si Blanchot nous parle de Mallarmé, on dira qu'il nous apprend plus sur lui-même que sur l'auteur dont il s'occupe. C'est le résidu de l'idéalisme bourgeois [...]. Voyez où cela conduit : Blanchot, en Mallarmé, n'a vu que Blanchot : fort bien : alors, vous, en Blanchot, ne voyez que vous-même. En ce cas comment pouvez-vous savoir si Blanchot parle de Mallarmé ou de soi ? [...] si l'objectivité, dans une certaine mesure, est déformée, elle est aussi bien *révélée*. Les passions, le tour d'esprit, la sensibilité de Blanchot l'inclinent à faire telle conjecture plutôt que telle autre ; mais c'est Mallarmé seule qui vérifiera la conjecture de Blanchot [...]. Sans doute le critique peut forcer Mallarmé, le *tirer à soi* ; c'est justement la preuve qu'il peut aussi l'éclairer dans sa réalité objective [...]. Bref [...], dans un *bon* ouvrage critique, on trouvera beaucoup de renseignements sur l'auteur critiqué et quelques-uns sur le critique. Ces derniers, d'ailleurs, sont si obscurs et si brouillés qu'il faut les interpréter à la lueur de tout ce que nous savons de lui [...]. L'homme est objet pour l'homme.<sup>464</sup>

Ces dernières lignes devraient être mentionnées dans tous les ouvrages critiques qui accusent Sartre de naïveté et de faire confusion entre son histoire personnelle et l'histoire de l'auteur critiqué.

Il est nécessaire ici d'ouvrir une brève et utile parenthèse sur la lecture blanchotienne de Mallarmé, lecture qui prend les marques de la période mallarméenne immédiatement successive à celle qui encore relève de la leçon de Baudelaire : la découverte de l'*impersonnalité*, véritable épiphanie littéraire et humaine. On commencera donc par décrire les étapes de cette découverte, pour continuer après par l'interprétation que Blanchot en donne.

En octobre 1864, Mallarmé entame l'œuvre qui l'obsédera toute sa vie, le poème *Hérodiade* ; en essayant d'appliquer la méthode de Poe – « peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit »<sup>465</sup>, donc réélaborer les phénomènes à partir de l'effet spirituel qu'ils produisent sur le lecteur –, l'ardue composition dérobe à Mallarmé des heures de repos et aiguise l'affliction mentale du poète : le sujet choisi – la description de la virginité « minérale » de la princesse Hérodiade, « effrayant, dont les sensations, si elles sont vives, sont amenées jusqu'à l'atrocité »<sup>466</sup> – et la nouvelle tâche poétique, la « façon intime et singulière de peindre et de noter les impressions très fugitives »<sup>467</sup>, volent des journées entières au poète, absorbé par un travail inhumain.

Mallarmé passe un an et demi dans la douleur physique et mentale qui accompagne la composition du poème, alternant des états d'exaltation et de déception, et travaillant en maniaque sur la langue (« J'en étais à une phrase de vingt-deux vers, tournant sur un seul verbe, et encore très effacé la seule fois qu'il se présente [...]. Pourtant, elle sortira, la Reine ! de toutes ces tristesses, - mais quand ?<sup>468</sup>) ;

---

<sup>464</sup> SG, p. 622-3, en note.

<sup>465</sup> Lettre du 30 octobre 1864 à Henri Cazalis, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>466</sup> Lettre de 1865 à Henri Cazalis, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 220.

<sup>467</sup> *Ibid.*

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 295-6.

en avril 1866, alors que le poète séjourne à Cannes chez Lefébure, il vit celle que Marchal appelle une « révélation naturaliste »<sup>469</sup>. Stimulées par la violente nature de la Méditerranée, par « cette mer bleue et divine [...] qui se perd à l'infini »<sup>470</sup>, les anciennes illusions qui rêvaient de l'Idéal se perdent dans la découverte de la *matérialité vide* du monde.

J'ai donc à te raconter trois mois [...] ! Je les ai passés acharné sur *Hérodiade*, ma lampe le sait ! J'ai écrit l'ouverture musicale, presque encore à l'état d'ébauche, mais je peux dire sans présomption qu'elle sera d'un effet inouï, et que la scène dramatique que tu connais n'est auprès de ces vers que ce qu'est une vulgaire image d'Épinal comparée à une toile de Léonard de Vinci [...]. 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 [...] L'autre vide que j'ai trouvé, est celui de ma poitrine.<sup>471</sup>

C'est *en creusant le vers*, et donc non pas à travers une réflexion philosophique, que Mallarmé accède à l'inanité des idéaux ; la métaphysique s'effondre sous le poids d'une voûte matérielle, celle que les mots permettent et instaurent, et « le poète s'engage [...] dans une quête réflexive qui exclut définitivement l'illusion de l'infini »<sup>472</sup>. L'esthétique mallarméenne subit donc une révolution matérialiste, qui du nouveau départ athée<sup>473</sup> prend les éléments pour établir une poétique du Néant : « Après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau »<sup>474</sup> : la Beauté est la métamorphose d'un Néant élevé à l'état de l'auto-connaissance ; *Hérodiade*, poème et personnage, deviendra l'expression de cette découverte spirituelle, miroir parfait du Vide saturé de cognition. Un tel parcours spirituel ne peut pas se donner sans douleur et sans intime conflit :

Je viens de passer une année effrayante : ma Pensée s'est pensée, et est arrivée à une Conception Pure. [...] je suis parfaitement mort, et la région la plus impure où mon Esprit puisse s'aventurer est l'Éternité, mon Esprit, ce solitaire habituel de sa propre Pureté, que n'obscurcit plus même le reflet du Temps.<sup>475</sup>

Au-delà de toute temporalité, de toute contingence, plus loin que le hasard et les variables humaines (dans leur condition inconsciente), la constance du présent éternel, dégagée par une Pensée conclue et refermée. L'équilibre est pourtant fragile ; la conscience doit constamment revenir sur soi et reproduire le mouvement d'auto-connaissance pour ne pas tomber dans le Néant irréfléchi.

---

<sup>469</sup> MARCHAL, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, Paris, *op. cit.*, p. 78.

<sup>470</sup> Lettre du 31 mars à Maria Mallarmé, *Correspondance, op. cit.*, p. 289.

<sup>471</sup> Lettre du 28 avril 1866 à Henri Cazalis, *Correspondance, op. cit.*, p. 297-8. C'est moi qui souligne.

<sup>472</sup> BOSCHIAN, Catherine, *L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste*, *Études littéraires*, 39 (1), 2007, p. 157.

<sup>473</sup> Le nouveau Credo comporte la victoire de Mallarmé dans le cadre de "[sa] lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage, terrassé, heureusement, Dieu », lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis, *Correspondance, op. cit.*, p. 342

<sup>474</sup> Lettre du 13 juillet 1866 à Henri Cazalis, *Correspondance, op. cit.*, p. 310.

<sup>475</sup> Lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis, *Correspondance, op. cit.*, p. 342.

C'est t'apprendre que je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi.<sup>476</sup>

Mallarmé est devenu pur Esprit, développement intérieur d'une conscience collective et trans-humaine, qui aura la forme matérielle de « trois poèmes en vers, dont Hérodiade est l'Ouverture [...] ». Et quatre poèmes en prose, sur la conception spirituelle du Néant »<sup>477</sup>, car l'instrument capable de rendre objective et renouvelable l'expérience de l'Absolu spirituel est la Poésie, « medium symbolique d'une entreprise réflexive »<sup>478</sup>. Mallarmé, « étant mort, est le livre en cours de composition »<sup>479</sup> : l'homme se désintègre pour donner naissance au dispositif, à l'engrenage qui travaille dans ses propres dents la pâte corporelle des mots. Comme le poète le théorise dans *L'Action restreinte*, la personnalité de l'artiste n'est devenue qu'hostie de son propre travail :

[...] un Lieu se présente, scène majoration devant tous du spectacle de Soi ; là, en raison des intermédiaires de la lumière, de la chair et des rires le sacrifice qu'y fait, relativement à sa personnalité, l'inspirateur, aboutit complet ou c'est, dans une résurrection étrangère, fini de celui-ci : de qui le verbe répercuté et vain désormais s'exhale par la chimère orchestrale.  
Une salle, il se célèbre, anonyme, dans le héros.<sup>480</sup>

Presque sans une intervention volontaire, et pourtant issue de la plus perçante volition, l'élaboration des poèmes a lieu grâce aux automatismes de la conscience clairvoyante.

J'ai créé mon Œuvre que par *élimination*, et toute vérité acquise ne naissait que de la perte d'une impression qui, ayant étincelé, s'était consumée et me permettait, grâce à ses ténèbres dégagées, d'avancer plus profondément dans la sensation de Ténèbres Absolues. La Destruction fut ma Béatrice [...]. Mais je ne m'enorgueillis pas, mon ami, de ce résultat, et m'attriste plutôt. Car tout cela n'a pas été trouvé par le développement normal de mes facultés, mais par la voie pécheresse et hâtive, satanique et *facile*, de la Destruction de moi [...].<sup>481</sup>

L'impersonnalité, de cette *aptitude qu'a l'Univers Spirituel*, implique une chute aux sources du Soi tellement rapide et vertigineuse que la subjectivité en sort nécrosée, démolie (sans oublier le côté physique de l'effort mental : « c'est mon corps qui est totalement épuisé [...] »<sup>482</sup>). Ce sont les conséquences psychiques de la découverte du Néant : des années d'impuissance créatrice, des caresses données au spectre de la folie et du repli du cerveau sur ses synapses enivrées.

Or, Blanchot a commenté ce mouvement d'annihilation en écrivant que « Mallarmé, par un effort extraordinaire d'ascèse, a ouvert en lui-même un abîme où sa conscience, au lieu de se perdre, survit

---

<sup>476</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>477</sup> *Ibid.*

<sup>478</sup> MARCHAL, Bertrand, *La Religion*, op. cit., p. 95.

<sup>479</sup> BERSANI, Leo, *La Mort parfaite de Stéphane Mallarmé*, Paris, Epel, 2008 (1982), p. 23.

<sup>480</sup> « L'Action restreinte », OC II, p. 215-6.

<sup>481</sup> Lettre du 27 mai 1867 à Eugène Lefébure, *Correspondance*, op. cit., p. 349-50.

<sup>482</sup> *Ibid.*, p. 350.

et saisit sa solitude dans une netteté désespérée »<sup>483</sup>. La solitude anéantie du poète, la pureté anonyme de l'esprit, est fonctionnelle à la création esthétique : le rôle de la poésie est celui de recréer, dans le monde de la contingence, la pureté idéale des phénomènes tels que l'esprit détaché arrive à les apercevoir. Ainsi, la poésie devra à son tour se dérober du langage banal, alourdi par une consommation frénétique, épaissi par des couches de signification désormais opaques ; agile et cristalline, la langue poétique dépassera les *mots de la tribu* pour revenir au sens profond, originaire, de l'expérience humaine – qui n'est, d'ailleurs, rien d'autre que l'expérience universelle. Ce procédé, une sorte de purge poétique, c'est la *Transposition*, véritable dogme inscrit dans l'évangile moderne de *Crise de vers*. Le poète s'engage à « ne garder rien que la suggestion »<sup>484</sup> dans la rédaction de son monde atomisé :

Abolie, la prétention, esthétiquement une erreur, quoiqu'elle régît les chefs-d'œuvre, d'inclure au papier subtil du volume autre chose que par exemple l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage : non le bois intrinsèque et dense des arbres.<sup>485</sup>

Les phénomènes seront rappelés dans leurs lignes immatérielles, dans les sensations qui se dégagent, dans l'ensemble de traits innommables par le langage ordinaire ; aux contours précis du bois, *l'horreur de la forêt* se substitue, indistincte émotion, intuition amorphe et nébuleuse d'un plus haut signifié. C'est le silence riche et allusif des vers qui se détachent de la rigidité mondaine ; la précise indétermination des mots choisis permet à l'esprit de saisir avec une netteté stupéfiante l'éventail de perceptions et impressions qui se déploie devant nos yeux alors que l'on fait l'expérience des choses. La sélection intransigeante des mots abolit le hasard dans la composition : la subjectivité de l'auteur cède la place à la nécessité d'une élaboration absolue, unique méthode capable de recréer les manifestations de la réalité dans leur diversité plurale et impalpable.

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.<sup>486</sup>

L'absence, *la disparition élocutoire du poète* : l'univers s'infiltré dans la chair de l'auteur, car lui seul peut, grâce au génie inné, trouver la formule algébrique, le code surhumain qui permet la représentation fictionnelle et poétique des phénomènes ; pas plus : l'homme est mécanisme d'une parfaite machine esthétique qui commence avec l'intention divine – dans le sens d'une volonté

---

<sup>483</sup> BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943, p. 119.

<sup>484</sup> « Crise de vers », OC II, p. 210.

<sup>485</sup> *Ibid.*

<sup>486</sup> *Ibid.*, p. 211.



supérieure du langage de se manifester – et se termine sur la page. Ces célèbres préceptes montrent avec exactitude l'intention du poète : son langage nouveau ne nomme pas *le fait de nature* dans sa présence phénoménale, mais plutôt son essence, celle qu'on ne trouvera jamais dans le monde objectif. La poésie annihile la matérialité des objets pour se lever sur les cendres chaudes des funérailles ; vent, esprit, arôme d'une réalité abattue, elle plane au-dessus de l'être pour revenir à l'Être. C'est ce que Maurice Blanchot a interprété comme la grande tragédie mallarméenne, véritable acte guerrier :

Le sens de la parole exige donc, comme préface à toute parole, une sorte d'immense hécatombe, un déluge préalable, plongeant dans une mer complète toute création. Dieu avait créé les êtres, mais l'homme dut les anéantir. C'est alors qu'ils prirent un sens pour lui.<sup>487</sup>

Si le langage poétique doit forcément faire abstraction du monde – pour s'éloigner de *la gêne d'un proche ou concret rappel* –, ce n'est pas pourtant pour le détruire complètement : la réalité reste l'horizon à reproduire, à travers les secrets des mots alignés, dans sa version exorcisée de toute platitude insignifiante. C'est ce que Blanchot aussi admet dans « Le Mythe de Mallarmé » :

Le langage tient une contradiction : d'une manière générale, il est ce qui détruit le monde pour le faire renaître à l'état de sens, de valeurs signifiées ; mais, sous sa forme créatrice, il se fixe sur le seul aspect négatif de sa tâche et devient pouvoir pur de contestation et transfiguration. Cela est possible dans la mesure où, prenant une valeur sensible, il devient lui-même une chose, un corps, une puissance incarnée.<sup>488</sup>

Le langage est *corps* : substitution des objets, remplacement des objets : « quand la parole se fait chose, c'est pour rendre visible une "chose" invisible, perdue »<sup>489</sup>. Le langage est chair, peau, matière lumineuse ou obscure ; à l'intérieur du mot les équilibres physiques de la nature se développent : la force, la fragilité, la chaleur, les frissons, même le silence, surtout le silence ; la combinaison parfaite de lettres et d'espaces permet la création d'un nouvel organisme palpitant ; l'écosystème qui se structure ainsi vit une vie parallèle et supérieure à la réalité ordinaire. Celle-là est exprimée par la langue commerciale<sup>490</sup>, qui délivre sans obstacle la référence : « dans la parole brute ou immédiate, le langage se tait comme langage »<sup>491</sup> et devient, plutôt, outil d'usage ; si la parole prompte ne donne que l'impression de l'être, le langage allusif, musical, permet au contraire la dénotation intime et inconsciente capable d'atteindre les allégories de l'âme. Cette « révolution du langage poétique »,

---

<sup>487</sup> BLANCHOT, Maurice, « Le Mythe de Mallarmé », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 326.

<sup>488</sup> *Ibid*, p. 44.

<sup>489</sup> LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 69.

<sup>490</sup> « Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement », ( « La Musique et les Lettres », OC II, p. 210).

<sup>491</sup> BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 36.

comme l'a appelée Julia Kristeva<sup>492</sup>, qui prépare l'anéantissement des liens entre monde et production littéraire propres à l'époque moderne, présuppose un langage « détaché de la représentation »<sup>493</sup> et qui « n'existe plus désormais [...] que sur un mode dispersé »<sup>494</sup>, c'est-à-dire dépossédé de sa substance référentielle. Foucault a vu dans l'entreprise mallarméenne une véritable épopée solitaire, la lutte de l'homme aux mots contre l'ampleur de la réalité : comment enfermer dans le signe la pluralité de l'expérience humaine ? Comment mettre en œuvre la « résorption intégrale de tous les discours en un seul mot, de tous les livres en une page, de tout le monde en un livre »<sup>495</sup> ? La réponse repose dans la fragilité ductile et malléable du verbe, apte à engendrer la pluralité des liens entre mot et extériorité, liens qui, finalement, après avoir fugacement visité la réalité (comme on l'a vu, virtualisée), rentrent à l'intérieur du périmètre verbal, en vivant de réflexes, miroitements et réverbérations. Qui parle, donc, dans ce tissu élocutoire ambigu, où le sens s'exprime dans les maillons forts du langage, coincé parmi les lettres, mais grâce aux lettres mêmes, pour finir, possible ? « [Mallarmé] avait vu scintiller la réponse dans le Mot lui-même »<sup>496</sup>. Comme l'a très bien résumé Éric Benoit, sans se perdre dans l'évidence des liens entre la poésie de l'auteur et ses bases du français correct, « l'esthétique de Mallarmé est fondée sur une correspondance entre le Monde [...], l'Homme (l'esprit), et le langage »<sup>497</sup> : les grands mystères de l'univers sont donc élaborés, dans leur forme purifiée – anéantie, dirait Blanchot –, à travers le langage qui en recrée la matérialité en vertu de son squelette intrinsèquement charnel et musical, opaque et épais ; à son tour, l'esprit humain accueille cette démarche d'irréalisation, étant l'élément incontournable et nécessaire à la combinaison de toute extériorité objective (le Monde) et du côté intime, subjectif, caché du langage. Le résultat d'un tel procédé féérique est la Poésie – ou mieux, la Fiction. « La fiction mallarméenne, c'est [...] la virtualisation du monde par le langage dans l'esprit humain »<sup>498</sup>.

La triade qui compose la chimère-poésie n'a d'autre but que d'installer la fiction, c'est-à-dire la sublimation des phénomènes dans leurs composants imaginaires, dans le monde ; la Poésie est la représentation de ce qui pourrait être : double inexistence. Si Mallarmé cultive une véritable obsession pour la fiction, c'est parce qu'il a compris, le premier de ses contemporains, que ce qui existe et résiste au monde, après la disparition de toute valeur, est une seule, immense, opaque illusion.

On a souvent et volontiers parlé de la « tour d'ivoire » où Mallarmé et ses acolytes auraient habité, entourés de rêves élitistes, et cela à cause de leur revendication de l'autonomie du signe par rapport

---

<sup>492</sup> KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974.

<sup>493</sup> FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 315.

<sup>494</sup> *Ibid.*

<sup>495</sup> *Ibid.*, p. 316.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>497</sup> BENOIT, Éric, *Néant Sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz, 2007, p. 46.

<sup>498</sup> *Ibid.*, p. 60.

à la réalité – et par rapport, par exemple, aux tentatives d’engagement social du roman naturaliste zolien. La vérité réside plus en profondeur ; la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est le carrefour de plusieurs dissolutions : la mort de Victor Hugo signe la disparition du vers traditionnel et, comme l’a souligné Marchal, cela n’est que « l’indice d’un processus plus général de désagrégation des ordres anciens et d’émergence de l’individu dans une société qui n’en finit pas [...] de faire, bon gré mal gré, l’apprentissage de la relativité »<sup>499</sup>. La politique et la religion perdent leurs enseignes (les royautés cèdent à la démocratie, le catholicisme cède à l’athéisme), et le Dieu intouchable et orthodoxe, qui régissait toutes les sphères de la société, hurle son absence, ainsi que le garant de la poésie traditionnelle, Hugo. Si, privées de tutelle, toutes les grandes vérités périssent, si tous les dispositifs sociaux et toutes les pratiques humaines ne sont que l’ombre vide de ce qu’ils étaient, alors les principes sur lesquels la structure communautaire se fonde « ne sont que des représentations qui n’ont pas d’autre lieu que le langage [...]. Tout, en somme, est fiction, une fiction générale dont la fiction littéraire n’est qu’un cas particulier »<sup>500</sup>. L’indépendance du signe s’explique donc par la perte de la référence habituelle – et par l’inutilité de perpétuer la volonté de reproduire un réel qui n’est plus tel – et la fiction s’impose comme l’unique, univoque, opaque périmètre où l’homme et ses coutumes peuvent encore se développer. Le rôle du poète sera alors de procéder au « démontage impie de la fiction »<sup>501</sup>, l’explication, destructive, des mécanismes inconscients qui règlent l’art – et toute autre forme de représentation –, à travers une littérature qui s’éloigne des classiques dynamiques référentielles classiques.

En concluant, on dira que la lecture des dogmes mallarméens qui découlent de la découverte du Néant a marqué un certain type d’interprétation de l’œuvre du poète. À partir d’un intérêt majeur porté sur cet aspect de l’esthétique de Mallarmé, une conception « génocidaire » – terme qu’on utilisera Sartre – du maître symboliste s’est développée, Barthes même le confirmant : « on sait tout ce que cette hypothèse d’un Mallarmé meurtrier du langage doit à Maurice Blanchot »<sup>502</sup>. L’herméneutique de Blanchot inaugure ainsi une interprétation « terroriste »<sup>503</sup>, en pratiquant une lecture – partagée avec des interprètes comme Foucault et Kristeva – qui, dans une optique hégélienne de dépassement de la nature humaine en vue d’un acte spirituel suprême – de l’Absolu littéraire –, voit l’expérience mallarméenne comme une liberté pure, liberté, même, de « congédier le monde »<sup>504</sup> et de couper des

---

<sup>499</sup> MARCHAL, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 36.

<sup>500</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>501</sup> « La Musique et les Lettres », OC II, p. 67.

<sup>502</sup> BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l’écriture*, *op. cit.*, p. 55. Génocidaire, notre Mallarmé, ou *logocidaire*... ?

<sup>503</sup> Il faut souligner la différence entre le terrorisme paulhanien et celui qui relève de la lecture blanchotienne : si Paulhan soutient la nécessité de préserver un espace démocratique de la Rhétorique – pour que la parole commune puisse subsister –, Blanchot « fait de la littérature la voix silencieuse et anonyme d’une communauté terroriste » (HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé*, *op. cit.*, p. 87).

<sup>504</sup> BLANCHOT, Maurice, « Le Mythe de Mallarmé », *op. cit.*, p. 44

têtes<sup>505</sup>. Il y a donc un fond profondément *révolutionnaire* dans la conception de la littérature mallarméenne chez Blanchot, et qu'on retrouvera, paradoxalement, chez le Mallarmé sartrien ; comme l'a écrit Laurent Jenny, « l'écrivain écrit à partir d'une liberté pure qui est "rien". En cela il travaille dans le même sens que la révolution. Dans les deux cas, c'est une même tension vers l'absolu qui s'exerce »<sup>506</sup> : le changement radical, révolutionnaire, qui nécessite forcément une victime – dans ce cas : la référence –, ne se fera *que* dans la littérature. Ce sera en suivant la voie du terrorisme – du « terrorisme de la politesse »<sup>507</sup> –, donc, que Sartre interprétera l'entreprise du Maître des symbolistes.

Mais les lectures de Sartre ne s'arrêtent pas au seuil blanchotien ; dans la susmentionnée lettre de 1948 à de Beauvoir, Sartre énumère les essais critiques à partir desquels il étudie l'œuvre de Mallarmé : « Thibaudet, Mondor, Noulet, Roulet, etc. »<sup>508</sup>. Or, cela est très intéressant : les critiques qui fournissent à Sartre les éléments d'une esquisse de théorie mallarméenne sont des biographes, des pionniers et des exégètes dont le travail n'a pas forcément été reconnu comme objectif. Mondor a écrit plusieurs œuvres sur l'intimité juvénile de Mallarmé, sur ses liens d'amitié, et, en général, sur sa vie : on citera l'ouvrage fondamental *Vie de Mallarmé* (Gallimard, 1941-42), écrit pendant l'occupation de la France, où la biographie d'un poète symboliste, un poète pur, devient le moyen pour faire surgir à nouveau l'esprit français en temps de guerre ; Mallarmé se transforme ainsi en *mémoire culturelle* française, à chérir et garder en vie alors que le Pays semblait s'effondrer sous l'armée allemande. C'est bien de la *Vie de Mallarmé* que Sartre tire les citations de la correspondance mallarméenne. On citera encore, pour ce qui concerne Mondor, le petit livre *Mallarmé plus intime* (1944), la première édition des *Œuvres complètes* de Mallarmé (1945), et *Eugène Lefébure : sa vie, ses lettres à Mallarmé* (1951) : cette œuvre, à laquelle Sartre ne pouvait pas se référer dans sa lettre à Beauvoir, sera pourtant fondamentale dans la future rédaction du *Mallarmé*.

Thibaudet et Noulet sont deux parmi les premiers interprètes de l'œuvre mallarméenne, et leur exégèse des poèmes demeurait fondamentale, à l'époque, pour comprendre la signification primaire et le contexte des compositions. Claude Roulet – et non Roulet, comme l'écrit Sartre –, dans son essai monumental<sup>509</sup> sur le *Coup de dés*, propose une interprétation du poème qui, bien qu'extrêmement fascinante – le critique se substitue à Mallarmé, prend le relais de son travail et

---

<sup>505</sup> « Le "est mort", c'est le côté positif de la liberté faite monde : l'être s'y révèle comme absolu » (BLANCHOT, Maurice, « La Littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, *op. cit.*, p. 310).

<sup>506</sup> JENNY, Laurent, *Je suis la Révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Éditions Belin, 2008, p. 129.

<sup>507</sup> MLF, p. 151.

<sup>508</sup> Lettre de mardi 18 [printemps] 1948, *op. cit.*, p. 341.

<sup>509</sup> *Élucidation du Poème de Stéphane Mallarmé, Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* (Neuchâtel, Aux Ides et Calendes, 1943).

« réécrit » le *Coup de dés* –, a été jugée comme dépourvue de fondement critique<sup>510</sup>. Biographie, interprétation très personnelle, substitution envahissante et mimétique du critique : les lectures de Sartre n'ont fait qu'étayer le penchant biographique et historiciste du philosophe, tout en lui montrant que la relecture excessivement subjective était une possibilité réelle. On veut ici avancer une hypothèse pour ce qui concerne l'*etc.* qui termine la petite liste des lectures sartriennes : Sartre a peut-être lu l'œuvre de Charles Mauron *Mallarmé l'obscur* (1941), texte contemporain des autres ouvrages cités, qui esquisse une première psychanalyse du poète ? Le côté psychologique de Mallarmé est largement abordé dans le texte de Mauron – qui publiera plus tard une *Introduction à la psychanalyse de Mallarmé* (1950), ouvrage cité à plusieurs reprises dans *La Lucidité* – et cette approche pourrait avoir influencé la lecture que Sartre fera des drames familiaux (notamment les décès de la mère et de la sœur de Mallarmé). Or, la façon dont Mauron interprète les aspects psychologiques de Mallarmé ressemble à celle de Sartre : même si Mauron s'appuie sur des documents connus et explicites – œuvres littéraires, correspondance où l'auteur *exhibe* ses émotions et ses pensées –, il semble « se comporte(r) comme s'il était le découvreur unique, privilégié »<sup>511</sup> des états émotifs et mentaux de Mallarmé. Cette posture hautaine et vaguement égocentrique est bien connue de Sartre critique littéraire ; on peut penser que le philosophe connaissait *Mallarmé l'obscur* et l'avait lu en 1948, se laissant peut-être influencer par Mauron pour ce qui concerne l'humilité interprétative et la distance intellectuelle entre critique et critiqué.

Revenons à *La Lucidité* ; en parlant du ton de l'ouvrage, on doit se souvenir de la chronologie : Sartre entame le travail sur Mallarmé à la fin des années quarante ; le souci de l'époque est une véritable dénonciation du pouvoir bourgeois, comme le montrent les déclarations féroces sur le rôle politique et esthétique de la classe bourgeoise dans *Qu'est-ce que la littérature ?* et dans *Baudelaire*. C'est la période sartrienne la plus marquée par le marxisme ; la structure de *L'Engagement de Mallarmé*, le premier texte<sup>512</sup> de Mallarmé. *La lucidité et sa face d'ombre*, prévoit une bipartition – *Les Héritiers de l'athéisme* ; *L'Élu* – qui, bien qu'inversée, est celle qu'on trouvera dans *L'Idiot de la famille* : une

---

<sup>510</sup> « Vaste, méthodique, cohérent, véritable tour de force et très belle construction de l'esprit, ce livre serait une œuvre magnifique si seulement il correspondait à quelque chose. Malheureusement, presque rien n'est à retenir, puisque tout est fondé sur une interprétation très arbitraire du texte même » (AUSTIN, Lloyd James, « Compte rendu de *Traité de Poétique supérieure. Un Coup de Dés Jamais n'abolira le hasard. Version du Poème et synthèse critique. Éléments d'une théorie des variantes* by Claude Roulet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 59e Année, No. 2 (Apr. - Jun., 1959), p. 244).

<sup>511</sup> COHN, Robert Greer, *Vues sur Mallarmé, op. cit.*, p. 258

<sup>512</sup> Il est intéressant de remarquer que *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre* inverse la chronologie de composition : le premier texte de l'ouvrage est *L'Engagement de Mallarmé* (alors qu'il est paru en 1979) et le deuxième est *Mallarmé (1842-1898)*, date de première parution : 1953. Cela s'explique à travers la volonté critique de l'éditrice, qui a certainement remarqué une continuité argumentative dans les deux textes : l'interruption abrupte de *L'Engagement* est comblée par certaines remarques de *Mallarmé (1842-1898)*. On verra comment les deux textes s'articulent effectivement entre eux. À présent, cela nous montre la coexistence, à un moment donné, des deux textes dans le bureau intellectuel de Sartre.

étude sur la raison *sociale* du surgissement des poètes saturniens, et le cas d'un prédestiné parmi eux : Mallarmé. Comme l'a fait remarquer Boncardo, *Les Héritiers de l'athéisme* « add[s] an unexpected dose of sarcasm and scorn to [Sartre's] critique »<sup>513</sup> : en effet, la très évidente présence de Marx<sup>514</sup> rend manifeste la virulence sartrienne envers la bourgeoisie dès le début du *Mallarmé* : « 1848 : la chute de la monarchie prive la bourgeoisie de sa “couverture” »<sup>515</sup>.

Toute la digression du tome III de *L'Idiot de la famille* porte justement sur la couverture, sur la façade que la bourgeoisie aurait établie pour se donner une dignité intellectuelle et humaniste, une combine qui se reflète dans le règne d'apparence de Napoléon III<sup>516</sup> ; si la littérature française de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle « a connu une étroite alliance avec la politique, dans la mesure où l'écrivain libéral, à compter de la Restauration, aurait repris à son compte la mission de l'écrivain des Lumières »<sup>517</sup>, les poètes de la génération de Verlaine et Mallarmé, de Flaubert et de Leconte de Lisle pratiquent le refus du public – et de la politique – en s'alliant, sur le plan esthétique, à la grande farce du Deuxième Empire. L'ouvrage de référence dans la rédaction des *Héritiers de l'athéisme* est *Le Coup du 2 décembre*, véritable reportage – composé de documents, d'articles, de discours remontant à la période 1848-1851 – écrit par un camarade de la rue d'Ulm, Henri Guillemin ; ce texte, qui présente Napoléon III comme un dictateur soutenu par les élites bourgeoises, renforce l'idée sartrienne que l'ascension au trône impérial a été un « complot » des classes dominantes, au détriment des revendications révolutionnaires. Si tout résultat est une conséquence des conditionnements, on comprendra pourquoi cette première partie du *Mallarmé* résonne des influences marxistes et des repères biographiques.

Les *Héritiers de l'athéisme* est une exposition synthétique et éblouissante de la critique matérialiste sartrienne. Le texte commence avec une date précise : 1848 ; la chute de la monarchie révèle une vérité angoissante : si le droit et la légitimité disparaissent, c'est parce qu'il n'y a rien qui les puisse encore valider ; Dieu est mort. Or, la classe dominante – la bourgeoisie – est athée depuis deux générations ; la déchristianisation de la France, qui résulte d'une foi nouvelle en la Science, est le procédé à travers lequel l'homme se découvre *moyen* et non plus *fin* ; les élans humains ont comme horizon le Progrès positif, et si cela arrange la conscience bourgeoise, cela ne peut pourtant que castrer

---

<sup>513</sup> BONCARDO, Robert, *Mallarmé and the politics of Literature*, op. cit., p. 27 [ajoute une dose inattendue de sarcasme et de mépris à la critique de Sartre].

<sup>514</sup> On remarquera deux références à *L'Idéologie allemande* (MLF, pp. 68 ; 89) et à une citation marxiste présente dans une des œuvres sur lesquelles Sartre s'est appuyé dans sa rédaction, *Le Coup du 2 décembre* (ML, p. 15)

<sup>515</sup> MLF, p. 15. « Couverture » est le mot que Marx aurait utilisé.

<sup>516</sup> « Telle est, en effet, la vraie faute du régime impérial : sa façade, c'est l'austérité charismatique du Mal au pouvoir ; sa réalité, c'est la ploutocratie bourgeoise et son puritanisme utilitaire », IDF, III, p. 624.

<sup>517</sup> LOUETTE, Jean-François, « Sartre anarchiste, ou démocrate en prose ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2006/2, vol.106, p. 293.

l'esprit poétique qui venait de la période romantique<sup>518</sup>. Le monde moderne n'a pas de sens, les atomes qui le composent ne gardent pas le secret de la finalité et de la téléologie ; comment chanter cette disparition métaphysique ?

« Un seul espoir demeure : si la Poésie renonce à se faire le miroir d'un monde intelligible, ne peut-elle puiser dans son malheur une mission nouvelle : le fait poétique, par sa simple existence, ne pourrait-il suffire à élever l'être humain au-dessus de la matière ? »<sup>519</sup> L'autonomie et la réflexivité du langage peuvent devenir le remède à la perte de la liaison étroite entre l'énonciation et la référence et à la disparition de l'altérité qui garantissait et cautionnait le génie poétique, tout en s'imposant comme le phénix syllabique qui renaît des cendres de Dieu ; bien sûr, il faut oublier le « frisson »<sup>520</sup> que l'inspiration esthétique déclenchait chez le poète romantique, l'ardeur enflammée dont le cœur se remplissait : à sa place, la froide et précise machine de la plume, la technique et la « manœuvre »<sup>521</sup> des mots. L'*effet* des mots n'est plus produit par la ferveur de la muse, mais par une suite d'événements singuliers qui mêlent la technique au hasard, à la chance de trouver la bonne structure poétique sans qu'elle puisse être validée par une idéalité esthétique supérieure. On retrouve ici le mouvement spirituel du Mallarmé des années soixante, qui se trouve, après le séjour à Cannes, dans un monde qui n'a pas d'horizon différent de celui qui relève de l'humanité ; à partir de la découverte des « vaines formes de la matière »<sup>522</sup> qui ont *inventé* Dieu – et non pas l'envers –, Mallarmé redéfinit une poétique de l'effet, de l'impression, de l'allusion vague qui se substitue à la certitude réfractaire de Dieu. Tel qu'un *sorcier* – souvenons-nous du concept de *magie* chez Sartre – le poète se donnera ainsi à la manipulation des émotions, à la création d'un univers sentimental qui n'a pas d'appui dans la réalité, mais qui se configure comme une virtualité absolue, et, « impassible et froid, méprisant un *enchantement* dont il connaît trop bien les ressorts »<sup>523</sup>, le poète agira sur l'expérience du lecteur pour installer en lui une spiritualité abstraite qui ne correspond à aucune véritable perception. En d'autres mots, le Non-Être devient le sujet de l'Art, et l'Art même, par sa défaite, par son inanité – un outil qui ne peut plus se référer à une Idée – demeure la coquille vide et creuse qui abrite le secret du Rien, de l'univers divin illuminé par la lumière noire et froide du désir inassouvi.

Dieu est mort ; un autre dieu – descendu sur Terre – meurt, quarante ans plus tard : Victor Hugo, le Poète, marque, par son absence, la disparition de la tradition poétique sur laquelle on s'appuie depuis

---

<sup>518</sup> Jadis, « le poète lisait la Vérité dans les étoiles » (MLF, p. 19), alors que maintenant les étoiles demeurent énigmatiquement silencieuses.

<sup>519</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 22. Le mot insinue la possibilité d'une volonté néfaste qui s'accompagne au calcul poétique.

<sup>522</sup> Lettre du 28 avril 1866 à Henri Cazalis, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 297

<sup>523</sup> MLF, p. 22.

des siècles<sup>524</sup>. Dans *Crise de vers*, Mallarmé résume le désarroi – qui se révèle, sur le plan esthétique, prolifique, car il deviendra un élan libérateur, promoteur d’une versification nouvelle – qui, lors de la mort d’Hugo, a envahi les esprits de gens qui *pensent et narrent* :

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 [...]. Le vers, je crois, *avec respect attendit* que le géant qui l’identifiait à sa main tenace et plus ferme toujours du forgeron, vînt à manquer ; pour, lui, se rompre.<sup>525</sup>

Le vers attendait de se briser, de « s’évade[r] »<sup>526</sup>, incapable de supporter la mort de ses deux maîtres – Dieu et Hugo –, il attendait de refléter la perte de sens ; Mallarmé dira aussi – et cela aurait tant plu à Sartre – que « dans une société sans stabilité, sans unité, il ne peut se créer d’art stable, d’art définitif »<sup>527</sup> : la scission du langage traditionnel qui se prépare – et qui se condensera dans le vers-librisme et dans le jeu suprême du *Coup de dés* –, est un produit du « besoin de l’individualité dont les manifestations littéraires présentes sont le reflet direct »<sup>528</sup>. L’esthétique sartrienne dans toute sa splendeur synthétique ! Et la perte de sens, la rupture du vers traditionnel, provoquent un sentiment de profond vide existentiel : « à nos athées-malgré-eux tout ce qui est renvoie l’image absurde et vaine de leur être : sur un caillou, sur une rose ils perçoivent leur parfaite incongruité »<sup>529</sup>. C’est bien le délire gelé d’Hérodiade, dont les « cheveux qui ne sont pas des fleurs [...] / observent la froideur stérile du métal », ayant reflété les objets insensés « depuis [sa] solitaire enfance »<sup>530</sup> : la *parfaite incongruité* de l’esprit qui se heurte à l’univers, miroir du non-sens, est celle de la princesse, prisonnière et maîtresse du palais, qui, parmi *cailloux et roses* – les minéraux précieux dont elle s’entoure, et les parfums qui empoisonnent la chambre avec leur « vertu funèbre »<sup>531</sup> – s’interroge sur le sens d’une vie passée à attendre le cadavre d’un dieu – ou d’un saint – dont la mort est pourtant le seul élément qui redonne sens à l’existence. L’absolument vide devient *la* valeur, l’absence de Dieu

---

<sup>524</sup> « Hugo, sans doute, a eu la rare fortune de pénétrer partout ; c’est un des seuls, peut-être le seul de nos écrivains qui soit vraiment populaire. Mais les autres se sont attiré l’inimitié de la bourgeoisie *sans se créer, en contre-partie, un public ouvrier* » (SARTRE, Jean-Paul, « Qu’est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 163. C’est moi qui souligne : Hugo a su côtoyer le public naturel de ses œuvres – la bourgeoisie et le peuple, même si celui-ci demeure plutôt « le sujet de certains de [ses] œuvres que le public qu’[il] [a] élu » (*ibid.*, p. 162) –, alors que *les autres* refusent tout commerce avec leurs lecteurs, car ils ont « reculé devant la perspective d’un déclassement par en bas » et, en même temps, ils ont été « déchus de leur classe d’origine » (*ibid.*, p. 163). C’est à cause de cela, selon Sartre qu’ « aucun d’eux, sauf Hugo, n’a vraiment marqué la littérature » (*ibidem*).

<sup>525</sup> « Crise de vers », OC II, p. 205. C’est moi qui souligne.

<sup>526</sup> *Ibidem*.

<sup>527</sup> « Sur l’évolution littéraire », OC II, p. 697-8.

<sup>528</sup> *Ibidem*. À propos de l’explication sociale du *Coup de dés*, Sartre écrit qu’il « traduit parfaitement bien la terreur de la classe possédante qui prend conscience de son inévitable déclin », MLF, p. 89.

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>530</sup> « Hérodiade. Scène », OC I, p. 18.

<sup>531</sup> *Ibidem*.



la preuve de sa présence<sup>532</sup> ; dans *L'Idiot de la famille* – ouvrage dans lequel le thème de l'éclipse divine sera encore et plus largement médité – Sartre nous montre comment le poète se charge, tel un chaman, un démiurge, de recréer la Réalité au cœur du Non-Être qu'ils estiment être devenu la totalité de l'expérience: « tout se passe comme si la *fonction imaginative* devenait pour eux la preuve de la grandeur et de la faiblesse de l'Homme sans Dieu »<sup>533</sup>. La capacité d'ajouter l'élément de la *fiction* à la Réalité : si d'un côté cela permet de toucher à l'Être, cette insertion demeure un renversement des valeurs positives ; les poètes croient avoir atteint la Réalité grâce à l'Imagination, alors que celle-là ne produit qu'une ultérieure couche d'Irréalité.

Or, comme Hérodiade, le poète orphelin de Dieu déteste la nature et la « chair inutile »<sup>534</sup>, la violence du corps, le désir ; la haine de la matière féminine – que l'on retrouve notamment chez Baudelaire, dans la nature *abominable* de la femme vulgaire<sup>535</sup> – est une réponse complexe à une multitude de *stimuli* esthétiques et sociaux ; Sartre soutient que le mépris de la chair, pratiqué violemment par les postromantiques, découle d'une assimilation de la nature avec l'Être fragmenté par l'absence de Dieu. Les cultes de l'artifice, du dandysme, de la stérilité qui suit le refus de la naturalité du corps seraient ainsi des moyens pour rétablir une opposition entre nature et divin ; tout ce qui s'éloigne de l'organicité est une négativité précieuse, telle que celle de Dieu absent. À son tour, la sexualité est marquée par cette dimension abstraite ; si la femme est dédaigneusement répudiée, ce n'est pas à cause d'une homosexualité latente : ces poètes, plutôt, demeurent presque impuissants, « frigides, avec, parfois, une brusque explosion de priapisme »<sup>536</sup>. Des femmes qui sont *serpents* – créatures algides –, ou des femmes-sœurs, qui brisent le plus ancien des tabous, celui de l'inceste : Mallarmé, dans ses lettres, parle de sa femme comme de « sa sœur » ou de « son enfant », et c'est ce que Verlaine fait aussi : « [...] l'amante / Doit avoir l'abandon paisible *de la sœur*. / [...] Mais dans ton cher cœur d'or, me dis-tu, *mon enfant* [...] »<sup>537</sup>. Voilà les seules compagnes que les poètes peuvent se donner, des représentantes de l'antinature qui puissent manifester l'écart entre le physique méprisé et l'effraction à la règle naturelle par excellence, celle de l'accouplement.

---

<sup>532</sup> « Il s'agit d'un christianisme d'*après l'athéisme*, qui cherche à tourner la défaite en victoire », MLF, p. 26-7.

<sup>533</sup> IDF, II, p. 1599. C'est moi qui souligne.

<sup>534</sup> « Hérodiade. Scène », OC I, p. 21.

<sup>535</sup> À son tour, Mallarmé : « la femme, ignoble, vulgaire, trouve le *summum* de sa préoccupation dans ce qui est abjection de l'état féminin, passif et malade, destruction passive comme activement elle l'est pour nous, ses *règles* [...]. Il faut que la femme soit maigre et mince comme un serpent libertin, dans ses toilettes » (Lettre à Eugène Lefébure du 27 mai 1867, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 351-3). On dira aussi que ce mépris pour la femme s'accompagne d'une réflexion plus ample sur la nature humaine ou d'un état colérique envers Maria, comme le démontrent ces lignes : « Je hais Marie [...]. La plus noble des femmes ne vaut pas un homme » (Lettre à Henri Cazalis du 3 février 1863, *ibid.*, p. 123).

<sup>536</sup> MLF, p. 32.

<sup>537</sup> VERLAINE, Paul, « Lassitude », *Poèmes saturniens* dans *Œuvres poétiques complètes*, éd. de LE DANTEC, Yves-Gérard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 63. C'est moi qui souligne.

Le choix du refus de la nature – sexuelle et matérielle – s’exprime aussi à travers le *modus operandi* du travail artistique : dépourvu de la caution divine, l’Art se révèle pour ce qu’il a – peut-être – toujours été, une élaboration mécanique et naturelle dont il faut se défaire comme de toute autre expression organique : la raréfaction de la composition, la difficulté du *labor limae*, qui mène souvent à l’inachèvement, et l’effort infructueux des longues nuits éveillées, seraient donc non plus une recherche exténuante du mot parfait, mais l’objectivation littéraire de la négation de la nature par l’Art. « Une horrible naissance »<sup>538</sup>, celle du poème issu de la stérilité d’Idumée ; si l’on suit la logique argumentative de Sartre, *Don du poème* pourrait représenter l’agonie de la Poésie qui se débat pour fuir l’organicité – dont pourtant elle a besoin : « Avec le doigt fané presseras-tu le sein / Par qui coule en blancheur sibylline la femme / Pour des lèvres que l’air du vierge azur affame »<sup>539</sup> – et retrouver les sommets créatifs de la nuit, avant que toute lumière<sup>540</sup> ne dévoile son état agonisant. Pour répondre négativement à l’appel de la Nature, les poètes mettent en scène une véritable aliénation de la conscience sociale, dont la stérilité artistique est une des expressions multiples. Le plus grand crime de la nature est celui de rendre uniforme la pluralité humaine, en annulant les différences sociales ; la science a démontré qu’il n’y a aucune différence biologique entre les classes, en rendant impossible de justifier objectivement la segmentation humaine. Pour établir une différenciation nouvelle, les artistes recourent à l’*ésotérisme*, à la restauration d’un fractionnement fondé sur la possession d’un pouvoir privé – dans ce cas : *magique*, spirituel, symbolique –, pour idéaliser les rapports de supériorité et la séparation entre les hommes ; une « noblesse fantôme »<sup>541</sup>, qui agit sous l’ordre de l’incommunicabilité hautaine et méprisante : « elle usera de la beauté comme d’un principe sélectif : offerte à tous, en apparence, accessible, en fait, à quelques privilégiés, elle fera, par sa seule présence, éclater les différences irréductibles qui séparent les hommes et provoquera dans la société une rupture de niveau »<sup>542</sup>. Comme ils ne s’offrent pas à tout le monde, la Beauté – « luxe porté à l’extrême [...], bûcher aux flammes froides qui éclaire et consume toute chose »<sup>543</sup> – et l’Art deviennent ainsi les viatiques pour se différencier, en s’élevant, du reste de la foule naturelle,

---

<sup>538</sup> « Don du poème », OC I, p. 17. L’interprétation classique du poème découle de la description faite par l’auteur même : « la tristesse du poète devant l’enfant de la Nuit, le poème de sa veillée illuminée, quand l’aube, méchante, la montre funèbre et sans vie : il le porte à la femme, qui le vivifiera ! » (Lettre du 8 février 1866 à Mme Le Josne, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 286). Cette composition date de 1865, époque où Mallarmé vit son intense tension sur les papiers d’*Hérodiade* et, lors de la lecture, on assiste au « matin qui désenchanté les veilles héroïques au long desquelles fut conçue Hérodiade, la vierge Iduméenne » (MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 32).

<sup>539</sup> « Don du poème », OC I, p. 17. C’est moi qui souligne. Seul le lait de la femme – Maria Mallarmé, qui, à l’époque de la composition, allaitait la petite Geneviève – pourrait restaurer la parole séchée par l’impossibilité de l’Absolu.

<sup>540</sup> L’aurore mallarméenne est « Noire, à l’aile saignante et pâle, déplumée » (*ibidem.*), expression cadavérique d’une nature qui révèle l’inutilité du poème qui vient d’être composé.

<sup>541</sup> MLF, p. 36.

<sup>542</sup> *Ibidem.*

<sup>543</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu’est-ce que la littérature », *op. cit.*, p. 174.

tout en conservant le caractère orgueilleux de ce choix<sup>544</sup> ; l'égalité est vaincue à travers le refus *rigoureux* du Rationnel scientifique<sup>545</sup>, et l'Irrationnel aristocratique se pose ainsi comme nouveau dogme de ce qui est, en fin de compte, un château en ruines : la vraie noblesse a disparu, et l'aristocratie poétique n'est qu'une imposture imaginaire. Les poètes – qui sont les fils et les petits-fils de la bourgeoisie – ne peuvent pas aspirer à la générosité noble et romantique, celle qui pouvait se permettre le luxe de la gratuité ; ce qu'ils peuvent faire, c'est s'approprier la dilapidation morale, en exaltant la mort, la pauvreté, la maladie, devenues marques d'élection, signes de la renonciation – vraie ou fausse – à la vie matérielle<sup>546</sup>. Une « dignité boudeuse du barde en chômage »<sup>547</sup>, un silence poétique qui s'accompagne de la misère matérielle : tout cela afin de dénoncer un monde où la nature a pris la place de Dieu, la même nature qui leur montre, horriblement, que l'homme est, tout simplement, « à soi pareil »<sup>548</sup>. Tels les derniers Romains et les Byzantins, les poètes regrettent l'époque heureuse de la splendeur spirituelle et morale ; derniers clercs d'une religion perdue<sup>549</sup>, ils préfèrent vivre dans le *rêve* du monde plutôt que dans le monde véritable : « la littérature à laquelle mon esprit demande une volupté », écrit Mallarmé, « sera la poésie agonisante des derniers moments de Rome, tant, cependant, qu'elle ne respire aucunement l'approche rajeunissante des Barbares et ne bégaie point le latin enfantin des premières proses chrétiennes »<sup>550</sup>. Les poètes vivent l'Être et le Néant comme des ensembles qui se répondent réciproquement : l'Être sans Dieu est devenu si solide et épais qu'il ne signifie plus Rien ; le Néant est présent au point d'y « Être » : « [Le poète] passera de l'une à l'autre de ces absences et s'amusera, selon son humeur, à les annuler l'une par l'autre ou à les affirmer successivement... »<sup>551</sup>.

---

<sup>544</sup> « L'Art est [...], disent ces nobles [...], l'unique privilège de leur caste », IDF, III, p. 109. Le tome III de *L'Idiot de la famille* détaillera le mouvement de refus de la Nature – et des idéaux romantiques – des jeunes poètes de 1860.

<sup>545</sup> « L'esprit analytique a perdu de sa négativité pour devenir un instrument de pouvoir de la nouvelle classe dominante. Certes, les nouveaux écrivains souhaitent inventer une nouvelle rigueur, mais qui aurait pour vecteur l'imagination » (RIZK, Hadi, « Flaubert : Individu et Totalisation. L'Idiot de la famille, tome III », *Alter*, n.10, 2002, p. 258).

<sup>546</sup> Peut-on vraiment dire que Mallarmé recherchait, plus ou moins inconsciemment, une misère matérielle ? Le poète parisien de la *Dernière Mode* a connu la période de Tournon aussi : « l'Ardèche [...]. Ce nom me fait horreur. Et pourtant il renferme les deux mots auxquels j'ai voué ma vie – Art, *dèche*... Tu vois, je suis un *misérable* », *supra*. C'est moi qui souligne.

<sup>547</sup> MLF, p. 40. Le thème des poètes qui boudent, assimilables aux enfants capricieux et irresponsables, revient à plusieurs endroits : « la bourgeoisie de Louis-Philippe tolérera plus volontiers les outrances de l'Art pour l'Art que la littérature engagée de Hugo, de Sand et de Pierre Leroux. C'est un jeu d'enfant que les adultes considèrent avec indulgence » (SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire, op. cit.*, p. 124).

<sup>548</sup> « L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie / roule dans cet ennui des feux vils pour témoins » (« Quand l'ombre menaça », OC I, p. 36). L'espace qui ne renvoie à rien d'autre qu'à soi – « Rien n'aura eu lieu que le lieu » – est la manifestation de l'ébranlement du vieux Rêve de l'Idéal, de la possibilité divine qui, dans l'interprétation sartrienne, créait des distinctions entre les hommes.

<sup>549</sup> « Les grands auteurs s'apparentent aux chevaliers errants en ceci que les uns et les autres suscitent des marques passionnées de gratitude » (LM, p. 139) : ce sont les impressions suscitées dans l'âme de Poulou par les enseignements du grand-père Schweitzer.

<sup>550</sup> « Plainte d'automne », OC II, p. 84.

<sup>551</sup> MLF, p. 48.

Cette négation absolue de la Réalité pourrait sembler sincère, presque digne d'admiration, telle qu'une foi absurde mais totale et totalisante ; toutefois, si les poètes refusent l'engagement du Réel dans leur intimité spirituelle, ils profitent des prix et des distinctions que la société peut leur offrir, tout en s'affirmant comme hommes du monde. Le refus est donc malhonnête, et « la négativité, en eux, s'est prise pour sa propre fin »<sup>552</sup> ; cela affecte le rapport avec le lecteur : le poète postromantique ne se tourne pas vers son public naturel – le bourgeois – car il le méprise ; il ne se tourne non plus vers la classe ouvrière, dont il a secrètement peur. Le lecteur, en lisant un texte symboliste ou parnassien, comprend que celui-là n'a pas été composé pour lui, mais pour le poète même ; le verbe poétique est alors défini par Sartre, avec une certaine élégance qui ironise sur le style précieux, « une colonne de silence qui fleurit solitaire dans un jardin caché »<sup>553</sup>. Où se situe Mallarmé par rapport à ce climat social et culturel, et pourquoi le choisir pour en faire un exemple ? « Le drame de la vie de Mallarmé est celui de toute la poésie du XIX<sup>e</sup> siècle qui, séparée de Dieu, ne trouve plus que l'*absence réelle*. Elle n'a plus rien à dire »<sup>554</sup>. Ces mots de Paul Claudel résonnent dans l'argumentation sartrienne de la totalisation d'un esprit universellement partagé, et qui s'exprime dans l'expérience singulière d'un individu qui est, au fond, le véritable « génie »<sup>555</sup> ; c'est dans le sillage de l'idée qu'un seul homme puisse représenter – physiquement, psychologiquement, de façon contingente mais, en quelque sorte, nécessaire<sup>556</sup> – son époque que Sartre entame la deuxième partie de *L'Engagement de Mallarmé : l'Élu*. Ce terme, qui montre dès le titre que le choix de parler de Mallarmé trouve ses raisons dans l'*élection* spirituelle de Mallarmé – choisi comme *symbole* de son temps –, découle d'une divagation mallarméenne : « autrement je soupçonne le mystérieux ordre poussant la gratuite cohue aux faux-semblants, de prétendre, par obstruction, empêcher, en cas qu'il s'avance, l'Élu, quiconque veut »<sup>557</sup>.

Or, à la différence de ce qu'on affirme dans le poème en prose mallarméen, l'Élu ne peut pas être quiconque ; selon Sartre, il ne pouvait être que Mallarmé. Mallarmé se distingue en fait des autres Parnassiens car il semble *incarner* les contradictions de son époque, les *vivifier* à travers son parcours humain, et cela le met à l'abri de toute hypocrisie : si la poésie est, pour Villiers ou Verlaine, un

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 62. Cette ligne fait d'ailleurs penser au cri d'Hérodiade : « Oui, c'est pour moi, pour moi, que je fleuris, déserte ! » (« Hérodiade. Scène », OC I, p. 21) ou au regret du malade de « Les Fenêtres », qui songe le : « ciel antérieur où fleurit la Beauté » (OC, I, p. 10).

<sup>554</sup> CLAUDEL, Paul, « Notes sur Mallarmé », *Œuvres en prose*, éd. de PETIT, Jacques et GALPÉRINE, Charles, Paris, Gallimard, 1965, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 514.

<sup>555</sup> « Le génie dépendra, ici, de la coïncidence du subjectif et de la subjectivation proposée par la névrose objective », IDF, III, p. 199. C'est moi qui souligne.

<sup>556</sup> *Nécessaire*, car les réponses de la conscience aux *stimuli* extérieurs ne peuvent être que celles permises par l'articulation des conditionnements.

<sup>557</sup> « La Cour », OC II, p. 266. C'est moi qui souligne.

« alibi for their misanthropy »<sup>558</sup>, Mallarmé demeure tout à fait coincé dans le problème transcendant de la perte des repères métaphysiques. À son tour, Sartre avoue dans *Les Mots* qu'il a ressenti le sentiment d'être seul parmi les autres, dans cette cohue de médiocres, et que le Saint-Esprit l'avait expressément choisi pour écrire ; ce n'était qu'une tromperie de l'orgueil martyrisant de la jeunesse, qui, comme on l'a déjà souligné, a risqué de faire choisir au futur philosophe le côté de la religion de la littérature : « j'étais élu, marqué mais sans talent : tout viendrait de ma longue patience et de mes malheurs [...] je n'étais fidèle à rien sauf à l'engagement royal qui me conduisait à la gloire par les supplices. Ces supplices, restait à les trouver »<sup>559</sup>. Les supplices dont il évoque le souvenir sont ceux que tout le monde peut ressentir – les grandes amours, les grands malheurs –, mais que lui seulement peut recréer.

Qu'ai-je donc, Seigneur, pour que vous m'ayez choisi ? – Rien de particulier. – Alors, pourquoi moi ? – Sans raison. – Ai-je au moins quelques facilités de plume ? – Aucune. Crois-tu que les grandes œuvres naissent des plumes faciles ? – Seigneur, puisque je suis si nul, comment pourrais-je faire un livre ? – En t'appliquant. – N'importe qui peut donc écrire ? – *N'importe qui, mais c'est toi que j'ai choisi.* <sup>560</sup>

Si on compare ces lignes, qui précèdent l'affirmation de l'élection sartrienne, avec la précitée divagation mallarméenne, l'on retrouve le noyau de la deuxième partie de l'*Engagement* : *quiconque veut* peut écrire, mais l'Élu ne serait qu'un seul. L'élection de Mallarmé comme homme-symbole se fait grâce à l'insertion de sa vie personnelle dans les flots du Temps, et dans la constatation que celle-là répond et renvoie à ceux-ci ; Sartre commence ainsi à énumérer, avec une ironie à peine dissimulée, les faits circonstanciels de l'existence de Mallarmé, issus des mémoires et des lettres de ses condisciples.

On suivra ici la logique argumentative du philosophe, tout en intégrant son discours avec les poèmes et les textes mallarméens qui semblent vérifier les affirmations de Sartre : on verra que, effectivement, les compositions de Mallarmé *répondent* à l'interprétation sartrienne. Ce qui demeure important à souligner est la façon dont Sartre s'approprie les poèmes, les *Divagations* et les lettres : même si l'approche critique est toujours celle qui relève des mouvements de l'Histoire et de la biographie, Sartre semble ici *sortir* du contexte de production, en utilisant les textes selon les besoins de son argumentation (et on a déjà évoqué la propension à généraliser la période baudelairienne de Mallarmé, ainsi que ses aspects plus connotatifs – la tension entre réalité et idéal et le spleen angoissant qui en résulte). On risquera ici de suivre la même démarche décontextualisante, en étayant le discours

---

<sup>558</sup> BONCARDO, Robert, *Mallarmé and the Politics of literature*, op. cit., p. 46 [alibi pour leur misanthropie].

<sup>559</sup> LM, p. 155. C'est moi qui souligne.

<sup>560</sup> *Ibidem*. C'est moi qui souligne.

sartrien avec les références mallarméennes qui nous semblent cohérentes avec l'argumentation ; mais il est tout à fait fascinant de remarquer que cela *tient*.

Revenons à Mallarmé ; Sartre commence la description de ce petit élu en disant que tout le monde l'aime à cause de « sa décence, sa réserve, sa modestie, sa douceur presque féminine »<sup>561</sup>, tout le monde l'admire ; pourtant, son style énigmatique ne permet pas toujours l'appréciation esthétique.

Sartre cite l'épisode, rapporté par Mondor, de la lecture d'*Igitur* à Catulle Mendès et à Villiers, « un texte si parfaitement inintelligible que Mendès a dû se tenir à quatre pour ne pas lui éclater de rire au nez »<sup>562</sup> ; si on est tenté d'entendre ici le son de l'hilarité de Sartre, on se détrompera vite : *Igitur* est une référence majeure pour *La Lucidité*, et Sartre en a parfaitement compris l'enjeu fondamental.

Mallarmé est pauvre, est modeste ; il trébuche « pour prouver [ses] ailes »<sup>563</sup> : les signes de l'élection se renversent ; si l'esprit poétique de Baudelaire « l'empêch[e] de marcher »<sup>564</sup>, de se conformer à la foule et d'en tirer une appréciation esthétique, cette non-conformation est désormais inévitable – sinon nécessaire – pour le Mallarmé sartrien : il boitera, il sera volontairement infirme, pour prouver que, dans sa conscience, réside la vérité des princes des nuées. Toute la lecture de la vie privée de Mallarmé se fait sous le signe de cette imposture culturelle, vécue pourtant dans la sincérité la plus profonde. Celle qui demeure une astuce privée chez ses confrères, est la réalité du monde intime mallarméen<sup>565</sup> ; ses affects – sa femme – et ses préférences se situeront dans le monde languissant de la dèche, de la misère morale, des choses qui fanent, tels des couchers du soleil et des après-midis d'automne<sup>566</sup>. Un martyr que Mallarmé s'impose et dont tirer une hagiographie poétique ; tout ce qui relève de l'expérience humaine est une abstraction inconsolable, un rêve qui risque de s'épuiser ; Sartre lit la vaporisation mallarméenne des phénomènes, celle qui résultait de l'observation du monde à travers l'esprit détaché du poète « disparu »<sup>567</sup>, comme un détachement orgueilleux et larmoyant, comme une méditation sur les ruines d'un passé qui ne reviendra jamais, à faire revivre, rien que pour un instant poétique, à travers une utilisation *imaginaire* des mots. Cette adhésion totale à la virtualité

---

<sup>561</sup> MLF, p. 69.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>564</sup> BAUDELAIRE, Charles, « L'Albatros », *Œuvres complètes* I, éd. de PINCHOIS, Claude, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 9.

<sup>565</sup> Comme l'a dit Jordi Brahamcha-Marin lors de son intervention « Le Mallarmé de Sartre », à l'occasion du séminaire *Les Armes de la Critique* consacré à « Sartre après *Qu'est-ce que la littérature ?* » (22 février 2019, École National Supérieur, Paris) : « chez lui seul, la pauvreté, la marginalité, la propension au ratage et à l'échec, ne sont pas des postures mais sont réellement vécues ».

<sup>566</sup> « Ainsi, dans l'année, ma saison favorite, ce sont les derniers jours alanguis de l'été, qui précèdent immédiatement l'automne et, dans la journée, l'heure où je me promène est quand le soleil se repose avant de s'évanouir, avec des rayons de cuivre jaune sur les murs gris et de cuivre rouge sur les carreaux » (« Plainte d'automne », OC II, p. 84).

<sup>567</sup> « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots » (« Crise de vers », OC II, p. 211).

parnassienne est la raison de l'élection de Mallarmé ; on peut se demander : pourquoi lui ? Pourquoi Mallarmé incarne, révèle, déploie – lui et personne d'autre – les stigmates poétiques, alors que les autres se contentent de les montrer au public qu'ils dédaignent ? « Si nous avons choisi le cas du "Sphinx obscur" de Tournon, c'est qu'il nous paraissait une occasion privilégiée d'affronter dans le concret l'interprétation de la psychanalyse et celle du marxisme »<sup>568</sup>. Mallarmé résiste à l'interprétation marxiste et psychanalytique parce que son statut hybride, sa place au carrefour de l'Histoire et de la conscience, dépasse l'interprétation que l'une ou l'autre théorie peut donner ; en d'autres termes, il faut articuler la pensée critique marxiste – Histoire – avec l'étude des conditionnements psychiques pour saisir complètement un individu qui incarne à la fois l'universalité et la singularité de l'expérience. Valéry, de façon extraordinairement sartrienne, a écrit que

La vie et le destin de Stéphane Mallarmé et le développement de sa gloire nous offrent une des combinaisons les plus *exquises* de l'histoire de l'esprit. Ici, le drame de la vie intellectuelle propose à l'observateur de l'univers spirituel un épisode rigoureusement *singulier*.<sup>569</sup>

C'est l'épisode singulier et unique, individuel, de Mallarmé qui propose la combinaison parfaite de l'objectivité historique – *l'univers spirituel* – et de la subjectivité personnelle, du *drame* intime qui résiste à l'explicitation historiciste. Sartre, dans un souci de clarté, et pour justifier le choix d'utiliser une combinaison des théories, explique les limites de la méthode psychanalytique<sup>570</sup>, dont le problème principal réside dans la confusion entre empirisme et objectivité : l'individu est analysé dans ses relations contingentes et contiguës, tout en négligeant l'insertion du sujet dans la plus vaste réalité humaine et en oubliant son rapport à l'Être ; bref, son *être-dans-le-monde* – sa relation avec le Tout dont la subjectivité particulière n'est qu'une spécification – n'est pas pris en considération, alors que « l'être-dans-le-monde est un dépassement de la pure contingence singulière vers l'unité synthétique de tous les hasards »<sup>571</sup>.

Or, la maladie de l'être-dans-le-monde est que, parfois, la *contingence* peut modifier la relation avec le Tout, en révélant au sujet sa fragilité, car elle révèle la possibilité alternative à l'être-dans-le-monde... : *n'être-plus-au-monde*. Ce genre de modification peut agir donc sur le rapport à la Totalité de l'Être, en *fragilisant* le lien : c'est exactement ce qui arrive à Mallarmé, et Sartre nous explique patiemment causes et conséquences. La contingence qui s'insère dans le rapport de Mallarmé au

---

<sup>568</sup> MLF, p. 92. Cela pourrait sonner comme une répétition : on a déjà vu la façon dont Sartre articule et dépasse marxisme et psychanalyse. Toutefois, en pensant à la chronologie de l'œuvre, on remarquera que c'est dans les années Quarante et Cinquante que le philosophe commence effectivement à vérifier sa méthode, en l'appliquant aux auteurs. Cela devait être, on peut le supposer, une des premières fois que Sartre s'engageait dans la vérification, bien avant Flaubert, et d'une façon plus complète et cohérente par rapport aux études sur Baudelaire et Genet.

<sup>569</sup> VALÉRY, Paul, « Stéphane Mallarmé », *Œuvres I, op. cit.*, p. 660.

<sup>570</sup> Les limites de la critique matérialiste sont exposées dans *Questions de méthode*.

<sup>571</sup> MLF, p. 94-5.

monde est représentée par la mort de sa mère alors qu'il a six ans ; on a affaire avec un enfant qui a déjà du mal à se voir comme un être distingué des autres, étant destiné par sa famille à une carrière dans l'Enregistrement – comme son père et son grand-père : son destin semble être écrit dans ses ancêtres, dans sa race<sup>572</sup>, dans le travail que ses proches firent et font, et un sentiment d'inexistence singulière, d'être-*autre*, d'être rejeté au-delà de soi-même vers un futur qui ne lui appartient pas l'envahit, donc, depuis le début de sa vie<sup>573</sup>. La non-coïncidence avec soi-même, la sensation d'être au-delà de sa propre existence, de la voir avec les yeux de la postérité et du destin, sont, chez Sartre, les éléments qui conduisent les enfants vers l'Irréel<sup>574</sup> : si le monde est ordonné pour que le sujet ne puisse pas agir pour façonner son destin, semble dire le philosophe à travers ses auteurs d'élection, il est temps de s'en créer un autre. La mort de la mère Élisabeth est, pour le petit Stéphane, la goutte qui fait déborder le vase bancal de son existence ; à travers le décès de la figure maternelle, Mallarmé développe une distance opaque avec la réalité objective des choses, et commence à théoriser inconsciemment l'esthétique de l'absence et du regret, celle qui oppose au Réel décevant un passé heureux et idéal<sup>575</sup>.

On veut ouvrir ici une petite parenthèse : Raoul Moati a soutenu que, dans l'essai sur Mallarmé, Sartre commence à revenir sur ses propos des années quarante – comme il fera pour les dogmes de *Qu'est-ce que la littérature ?* –, pour ce qui concerne notamment le thème de la liberté à l'intérieur d'un cadre défini d'avance :

A partir du *Mallarmé* [...] la notion de projet n'est structurellement plus définie, comme elle l'était encore dans *L'Être et le Néant*, comme cette instance capable de prendre en charge, en les anticipant dans sa libre projection, les incidents que la liberté pouvait rencontrer sur le chemin de ses projets. Il se peut au contraire que des incidents de parcours – comme la mort d'un proche – puissent disposer d'un réel pouvoir de contrainte sur le libre projet du sens que je suis jusqu'à en altérer la forme fondamentale<sup>576</sup>.

---

<sup>572</sup> *Igitur* décrit exactement la sensation de ne pas appartenir à soi-même, et de n'être que le produit d'un destin familial déjà établi : « [...] tel est son mal : l'absence de moi, selon lui. Et sa race s'incarne en ce corps qu'il ne sent pas mais qui lui apparaît parfois » (« Igitur », OC I, p. 474. C'est moi qui souligne).

<sup>573</sup> L'enfant « ne sera jamais *lui-même en personne* », MLF, p. 85.

<sup>574</sup> On pense à la notion de destin chez Gustave Flaubert : le *fatum* serait « la nécessité pour une vie de se vivre jusqu'à une mort *définie d'avance* » (IDF, I, p. 306. C'est moi qui souligne). L'altérité, représentée par les parents (Achille-Cléophas Flaubert et Numa Mallarmé), décide, provoque et invoque la détermination inéluctable du fils à travers l'objectivation obligatoire du sujet dans le périmètre d'un travail futur et choisi d'avance.

<sup>575</sup> On soulignera tout de suite la possibilité d'une critique de cette approche fondée sur la biographie de l'auteur, critique dont on exposera les argumentations dans les pages consacrées à *L'Idiot de la famille* ; pour ne rapporter qu'un exemple, Minahen a écrit que « while these pages are indeed beautifully written, the reader [...] cannot help wondering whether or not they have anything to do with what Stéphane Mallarmé actually experienced as a child » (MINAHEN, Charles D., « Poetry's Polite Terrorist. Reading Sartre reading Mallarmé », *Meetings with Mallarmé in contemporary French culture*, dir. de TEMPLE, Michael, Exeter, University of Exeter Press, 1998, p. 52) [Si ces pages sont effectivement très bien écrites, le lecteur [...] ne peut s'empêcher de se demander si elles ont quelque chose à voir avec ce que Stéphane Mallarmé a réellement vécu pendant son enfance]. On pense que cette affirmation, compréhensible sur le plan de l'objectivité, ne saisit pas toute l'ampleur critique et la finesse de l'intuition de l'interprétation sartrienne.

<sup>576</sup> MOATI, Raoul, *Sartre et le mystère en pleine lumière*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2019, p. 370.



En effet, dans *L'Être et le Néant*, Sartre affirmait que la liberté du projet originel ne pouvait pas être soumise aux modifications : « si les changements qui surviennent aux environs peuvent entraîner des modifications à mes projets [...] ils ne peuvent entraîner l'abandon de mon projet principal [...]. Si, en effet, ils sont saisis comme *motifs* d'abandonner tel ou tel projet, ce ne peut être qu'à la lumière d'un projet plus fondamental »<sup>577</sup>. S'il est vrai que dans l'essai de phénoménologie ontologique Sartre contraint la liberté à se soumettre à un projet original et fondamental qui serait la cause même des détours que ce projet semble prendre tout au long de la vie d'un individu, et s'il est vrai que le critique marque un point important en soulignant le côté révolutionnaire de la réflexion sartrienne autour de Mallarmé – mais cela a à voir plutôt avec la notion d'« engagement » qu'on analysera dans quelques pages –, on ne peut pas être complètement d'accord avec Moati. Le « projet » n'est pas, comme semble le définir Moati, une structure tombée du ciel au moment de la naissance d'un individu, une prophétie prononcée le jour du baptême ; le choix existentiel du sujet est plutôt la direction que la vie prend à partir des conditionnements que le *Je* subit pendant l'enfance et auxquels le *Je* répond de façon cohérente, *dont*, par exemple, la mort d'un proche. Le décès de la mère n'est pas, chez Mallarmé, le symptôme d'un « incident » existentiel qui détournerait l'enfant d'un projet « encore plus original », « encore plus fondamental » – lequel ? –, mais une des déterminations historico-biographiques qui ont *façonné* le projet.

Revenons à la mère ; au fil de son argumentation, Sartre dresse une phénoménologie du mot poétique *jadis* chez Mallarmé, qui aurait, dans le cadre de l'interprétation que le critique soutient, la marque du paradis perdu ; Hérodiade dit à la nourrice : « si tu me vois les yeux perdus au paradis / C'est quand je me souviens de ton *lait bu jadis* » ; dans *Las de l'amer repos*, la paresse du poète offense « une gloire pour qui *jadis j'ai fui l'enfance* / Adorable des bois de roses sous l'azur » ; et dans *Apparition* : « j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté / Qui *jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté* / Passait [...] »<sup>578</sup>. Le passé renvoie à une époque heureuse, connotée par des éléments enfantins, insoucieux, azuréens, paradisiaques ; c'est à partir de là, on peut le supposer, que Sartre propose et soutient le lien entre la mort de la mère et la perte du bonheur, ainsi que l'identification de l'absolu des premiers poèmes avec la contiguïté maternelle. Cet Idéal perdu ne serait pas celui qui relève de la leçon baudelairienne, et qui serait commun à toute la génération de Mallarmé, mais il serait plutôt le ciel où la mère s'enfuit, et qui, lui seul, pourrait répondre au besoin de l'enfant. C'est justement à

---

<sup>577</sup> EN, p. 667-8.

<sup>578</sup> « Hérodiade. Scène », OC I, p. 20 ; « Las de l'amer repos », OC I, p. 12 ; « Apparition », OC I, p. 7. On ajoutera aussi le *jadis* de « Les Fenêtres » (« Telle, jeune, elle alla respirer son trésor / Une peau virginale et de jadis ! [...] » OC, I, p. 9) : le mot ici oppose l'état fiévreux et malheureux du malade au passé virginal – donc enfantin, encore jeune – et idéal.

cause de cela que Mallarmé est l'*élu* : les symboles d'une époque poétique – la perte de l'absolu qui suit la mort de Dieu – trouvent, chez Mallarmé, une situation singulière qui s'avère être extrêmement féconde pour leur révélation ; si les autres poètes s'approprient les marques esthétiques et les thèmes poétiques, Mallarmé était, d'une certaine manière, *programmé* biographiquement pour les dévoiler. Si eux, les autres, « têtent la douleur comme ils tétèrent le rêve », tout en « mordant au citron d'or de l'idéal amer »<sup>579</sup>, conditionnés par la fin de l'époque des illusions, Mallarmé, de ce rêve fait une véritable « cueillaison »<sup>580</sup>, une récolte qui rend le cœur et l'âme fertiles.

Selon Sartre, la mort d'Élisabeth détermine la distance constitutive entre Mallarmé et le Réel, distance qui aboutira au Néant profond et absolu qui sera le sujet des compositions futures<sup>581</sup> ; en effet, jusqu'à ses six ans, la relation de Mallarmé au monde passe par la mère, cette « jeune géante »<sup>582</sup> ; « la mère mange le monde et l'enfant mange à son tour »<sup>583</sup> : l'existant ne se révèle qu'à travers la figure rassurante d'Élisabeth, personne adulte qui a le rôle de messenger et de traducteur entre l'altérité et l'enfant. Comme l'a écrit Richard, la période enfantine représentait « cet éden d'azur continu, où n'existent ni distance entre les êtres ni obstacle entre les objets »<sup>584</sup>. Les choses « reflètent le regard maternel, éblouissant miroitement à la surface de l'Être »<sup>585</sup>, dans une confirmation réciproque, surgie de l'amour et de l'association avec la mère ; Élisabeth disparue, les choses « se resserrent »<sup>586</sup>, montrent le vide, le « creux néant »<sup>587</sup> qui se révèle être la seule vérité possible. Toutefois, le monde mallarméen n'est pas hostile et incompréhensible ; plutôt, cet univers demeure vague et abstrait, comme s'il avait été vaporisé et transformé en fantôme pâle et tendre ; c'est bien le monde regardé à travers *Les Fenêtres*, le monde qui s'offre à l'hallucination du malade, qui

Voit des galères d'or, belles comme des cygnes,  
Sur un fleuve de pourpre et de parfums dormir

<sup>579</sup> « Le Guignon », OC I, p. 5.

<sup>580</sup> « [...] parfum de tristesse / Que même sans regret et sans déboire laisse / La cueillaison d'un Rêve au cœur qui l'a cueilli », « Apparition », OC I, p. 7.

<sup>581</sup> Il faut pourtant souligner que Sartre critique à cet endroit la lecture psychanalytique de Charles Mauron, qui lit la fêlure originelle de Mallarmé dans les deuils de la sœur et de la mère ; Sartre soutient que ces thèmes « sont communs à toute une génération » (MLF, p. 88), ainsi que l'amour incestueux, la vocation au non-être, le goût de l'échec. La question, semble dire Sartre, n'est pas « d'où vient la douleur mallarméenne ? », mais « comment celle-là peut s'élever à douleur universelle ? ». Sartre donne toutefois raison à Mauron quand le critique affirme que tout poème possède une *image inconsciente de l'homme*, une image à déchiffrer ; Sartre, en note, ajoute que cette image mystérieuse est « le mystère en pleine lumière, la face d'ombre de la lucidité » (*Ibid.*, p. 89. C'est moi qui souligne), le côté inconscient d'une conscience trop lucide.

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 97. On verra que Baudelaire voulait, lui-aussi, devenir une petite bestiole aux pieds d'une géante ; les géants ont ici un caractère de protection et de tendresse, même s'ils demeurent inaccessibles aux petits poètes, ceux-ci, encore une fois, infantilisés.

<sup>583</sup> *Ibidem.*

<sup>584</sup> RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire*, op. cit., p. 42.

<sup>585</sup> MLF, p. 98.

<sup>586</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>587</sup> « Une Dentelle s'abolit », OC I, p. 42. Il est intéressant de remarquer que dans ce poème est présente une idée de maternité abolie, de ventre maternel *nul*.

En berçant l'éclair fauve et riche de leurs lignes  
Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir !<sup>588</sup>

On remarquera d'ailleurs la présence d'un *fleuve* et des galères *qui bercent* ; dans l'interprétation sartrienne, l'eau renvoie souvent à l'élément maternel et féminin<sup>589</sup>, et ici le thème se renforce à travers le mouvement du *bercement*, douce oscillation rythmée selon *le nonchaloir chargé de souvenir* ; Élisabeth, absente, vit au-delà des fenêtres, de la grille opaque qui divise Mallarmé du monde *fauve et riche* que la mère habite, un univers saturé qui se dissémine dans la mémoire fumeuse du poète. « Absente, sa mère est la creuse inanité de tout »<sup>590</sup> ; Sartre évoque et condense ici, dans toute sa force lexicale, l'univers sémantique de Mallarmé : l'absence, l'action de creuser – « en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant [...] »<sup>591</sup> –, le « creux » des objets qui résonnent à vide, et *l'inanité sonore* nécessaire à les rendre poétiquement. À partir du moment de la mort de la mère, le rapport de Mallarmé à la totalité, à l'Être, est donc marqué par le manque, par la distance constitutive entre lui et le bonheur des objets *richement* signifiants : « le monde reste à l'arrière-plan »<sup>592</sup>, de l'autre côté des fenêtres ; c'est ainsi que s'instaure la virtualité mallarméenne, le règne de l'absence. Les formes sont des ombres qui disparaissent dans le « sacrifice éparpillé »<sup>593</sup> et toujours renouvelé de la mère ; telles les nymphes de *l'Après-midi d'un Faune*, les choses ne se donnent pas dans leur complétude objective, mais plutôt dans des « confusions fausses »<sup>594</sup> qui mélangent la dimension du rêve, de la nostalgie et de l'hallucination. « L'idée avec une réelle fatalité a immédiatement pris son corps sous forme de vision. Telle est la fausseté radicale de l'image hypnagogique : elle réalise comme phénomène subjectif, sur le plan de la perception, ce qui n'est en fait qu'une intention vide »<sup>595</sup> : ainsi Sartre décrit l'image hypnagogique, dont on a déjà évoqué le pouvoir *captivant* sur la conscience ; celle-là se trouve, en effet, prisonnière d'une fascination qui pose les images comme existantes, alors qu'elles ne sont que des représentations illusives. Sartre introduisait le discours en écrivant que « si *cette femme* qui traverse mon champ visuel, quand mes yeux sont clos, n'existe pas, du moins son image existe »<sup>596</sup> : l'exemple sartrien fait penser à l'expérience ambiguë du Faune, qui voit – a-t-il réellement vu ? – les nymphes, se laissant captiver par une suggestion érotique qui se confond avec le délire onirique – les

---

<sup>588</sup> « Les Fenêtres », OC I, p. 9.

<sup>589</sup> Sartre interprète ainsi un rêve de Flaubert ; Caroline, après une promenade avec son fils, se transforme en un petit ruisseau : la dimension aquatique serait alors à la fois la docilité et l'absence de la mère.

<sup>590</sup> MLF, p. 107.

<sup>591</sup> Lettre du 28 avril 1866 à Henri Cazalis, *Correspondance*, op. cit., p. 298.

<sup>592</sup> MLF., p. 100.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>594</sup> « L'Après-midi d'un Faune », OC I, p. 24.

<sup>595</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, op. cit., p. 97.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 79. C'est moi qui souligne.

yeux clos à cause du somme –, et dont le doute repose justement sur la vérité des images qu'il a perçues.

On pourrait dire que Mallarmé vit dans une sorte d'image hypnagogique permanente et critique consciente de soi-même ; la conscience du poète, déchirée par la distance avec le Réel, incapable de saisir la totalité cohérente des phénomènes, crée une synthèse mensongère et artificielle des *stimuli* extérieurs, et se questionne sur l'authenticité ontologique des images qui en résultent.

« Ce spectacle de la matière [...] chantant l'Âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges, et proclamant, devant *le Rien qui est la vérité*, ces glorieux mensonges ! »<sup>597</sup> ; cette lettre semble parfaitement synthétiser ce qu'on vient de dire – Sartre et nous : l'âme de Mallarmé est composée d'un amas d'*impressions* – de suggestions stratifiées depuis le premier âge – qui proclament que la vérité n'est rien d'autre qu'une illusion, un Rien glorieux qui résulte de l'articulation trompeuse de la matière. La concrétion de la possibilité, le rétrécissement de la réalité aboutit à une condensation de l'expérience que Sartre a appelée ailleurs « l'intuition révélatrice de la fin »<sup>598</sup>, l'achèvement de la vie sous forme d'illumination, de saut, de *coup de dés* qui amasse et sature les différentes parties de l'Être. On pourrait citer l'écrit extrême de Mallarmé, c'est-à-dire les lignes « pathétiques »<sup>599</sup> – écrites à Maria Mallarmé et à leur fille Geneviève avant de mourir – à propos de la nécessité de brûler les textes inédits et de l'impossibilité d'assurer un héritage littéraire à la postérité : « dites qu'on n'y distinguerait rien, c'est vrai du reste, et vous, mes pauvres prostrées, les seuls êtres au monde capables à ce point de respecter toute une vie d'artiste sincère, croyez que ce devait être très beau »<sup>600</sup> ; toute la vie resserrée, résumée – ou mieux : « toute l'âme résumée »<sup>601</sup> – dans l'espoir qui ne trouve pas de réalisation sinon dans la croyance que *ce devait être*, mais ne l'a pas été. C'est justement le Rien qui devient la voie d'accès à l'Être : le resserrement, la clôture sur soi du poète – exprimée à travers *la pensée de la pensée*, la « Conception pure »<sup>602</sup> et pratiquée pour cinquante ans, de l'enfance à la mort – permet d'atteindre le Néant universel, ce vide profond qui semble entourer les phénomènes interdits par la mort de la mère, et de saisir, grâce à la confusion de l'esprit avec le Rien, le monde, qui du Néant est directe expression. En d'autres termes : si l'Être plein et actif, compréhensible, est impossible, car il demeure voilé par une incommunicabilité sombre et inexplicable, Mallarmé développera un rapport au monde *fondé* sur cette ambiguïté interlocutoire, pour s'approcher, le plus possible, du Réel. La connaissance des phénomènes sera

---

<sup>597</sup> Lettre du 28 avril 1866 à Henri Cazalis, *Correspondance*, op. cit., p. 298.

<sup>598</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Cahiers pour une morale*, op. cit., p. 258. À cet endroit, Sartre cite la lettre de 1865 écrite à Cazalis : « Je rime un intermède héroïque dont le héros est un Faune. Quand tu viendras je crois que tu seras heureux : *l'idée de la dernière scène* me fait sangloter ». C'est moi qui souligne.

<sup>599</sup> On retrouve cette définition dans VAILLANT, Alain, *La Crise de la littérature*, Grenoble, Ellug, 2005, p. 361.

<sup>600</sup> Billet du 8 septembre 1898, OC I, p. 821. C'est moi qui souligne.

<sup>601</sup> « Toute l'âme résumée », OC I, p. 59.

<sup>602</sup> Lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis, *Correspondance*, op. cit., p. 342.

ainsi indirecte : l'abstraction des choses – celle qu'on a appelée *vaporisation* – est la conséquence d'une conscience qui ne saisit que la couche vide qui entoure la réalité ; « l'horreur de la forêt, ou le tonnerre muet épars au feuillage »<sup>603</sup> sont les seules perceptions possibles, perceptions qui remplacent l'objectivité du bois et des arbres. On sait que la possibilité de virtualiser la réalité pour n'en garder que le noyau est garantie par la sonorité des mots, qui permettent à leur tour la dissipation matérielle en faveur de la *suggestion* ; quel type de savoir peut se dégager d'un langage virtualisant, quel type de connaissance peut résulter de l'indétermination des choses ? On serait tenté de répondre : aucun ; toutefois, Sartre même nous dit qu'il existe un *savoir imageant*, qui « use du signe comme du dessin »<sup>604</sup> : la physionomie du mot devient représentative de celle de l'objet – on peut penser aux *Mots anglais*, texte pédagogique de Mallarmé où le poète soutient que la structure des mots renvoie directement à la structure de la chose signifiée – et la sphère des significations permises est celle qui résulte des propriétés objectives non plus de l'objet, mais des mots ; c'est donc un savoir irréel, médié. Ce que Mallarmé connaît, donc, est l'*image* du monde, que la mort de la mère lui renvoie constamment et que lui-même reproduit à travers l'utilisation physique du langage.

Or, le rapport à l'Être de Mallarmé, dans toute sa complexité et dans ses couches plurielles d'irréalité, se configure comme un exil et comme un échec ; on se souviendra que la société de l'époque base son succès sur une foi inconditionnée dans le Progrès matériel – seul « certificat de bourgeoisie »<sup>605</sup> – et toute inutilité économique s'avère être une déception sur le plan de l'existence. Lui, il ne peut pas accepter d'être administrateur, comme son père, comme son grand-père, de reproduire sans cesse un schéma narratif qui n'aboutit à rien ; sa vie – déjà achevée – se change en ennui, en temps sans contenu. Pour éviter de tomber dans le piège du père et de sa classe – qu'il déteste : « pourquoi donc fait-on une république ? Pour les bourgeois ? Contemple-les en foule, dans les parcs, dans les rues : ils sont hideux, et il est évident qu'ils n'ont pas d'âme »<sup>606</sup> – « on refusera poliment, cérémonieusement, avec une sorte d'enjouement précieux, mais on refusera *tout* »<sup>607</sup>. La conscience réflexive qui résulte du travail spirituel d'*Hérodias* – celle qui abolit la personnalité du poète, qui

---

<sup>603</sup> « Crise de vers », OC II, p. 210.

<sup>604</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, op. cit., p. 133. C'est le cas, notamment, du savoir qu'on peut tirer de la lecture d'un texte de fiction.

<sup>605</sup> IDF, II, p. 1129.

<sup>606</sup> Lettre du 23 ou 24 juillet 1863 à Henri Cazalis, *Correspondance*, op. cit., p. 148. Dans la même lettre, Mallarmé avoue détester les ouvriers (« ils sont trop vaniteux », *ibidem.*), et les petits bourgeois qui vivent de leur travail : « Je suis fier d'une chose, très fier. C'est que mes enfants, si Dieu m'en donne, n'auront pas du sang de marchand dans les veines [...]. Tout commerce est louche » (lettre d'octobre 1862 à Henri Cazalis, *ibid.*, p. 87). On évoquera aussi la gêne de Mallarmé provoquée par la « bande de travailleurs en train d'offenser le pays » (« Conflit », OC II, p. 105), des ouvriers qui travaillaient à un chemin de fer près de sa maison de campagne (c'est donc, comme le dit Sartre, une négation tout court de la part de Mallarmé du public et de la réception possible). À ce propos, Bertrand Marchal a justement écrit que le centre d'intérêt de Mallarmé demeure loin de son propre jardin contingent : « A la formule de la lutte des classes qui reste à la surface des choses, le poète préfère celle d'un conflit archétypal qui se lie explicitement au drame solaire » (MARCHAL, Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 354).

<sup>607</sup> MLF, p. 115.

change Stéphane en *aptitude* de l'Univers – est ainsi lue par Sartre comme la conséquence extrême d'une négation sans bornes, d'un refus total du monde et de la vie, d'un silence boudeur qui s'articule dans tous les aspects de l'œuvre<sup>608</sup> et de l'existence. Sartre juge en effet la sexualité de Mallarmé comme une *antivirilité*, même s'« il est très certain qu'il aura plus tard une sexualité de voyeur et orale »<sup>609</sup> : la stérilité frigide d'Hérodiade deviendra la sexualité voyeuse du Faune, qui regarde et jouit au seuil du rêve ; on pourrait ajouter même les fétichismes que *La Dernière Mode* fait soupçonner – des fétichismes, bien évidemment, de *bibelots* : fioles, ampoules, bijoux... ; cela reste, en dernière instance, une sexualité voilée, qui s'exprime à la fois dans le refus des sens (« Laisse-là ces parfums ! ne sais-tu / Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente / Leur ivresse noyer ma tête languissante ? »<sup>610</sup>) et dans leur acceptation déguisée – les *hallucinations* du Faune ou la description des parfums des femmes dans *La Dernière Mode* – le parfum à la place du corps – qui, d'ailleurs, révèle un *alter ego* féminin de Mallarmé tout à fait conforme à l'interprétation sartrienne. Sartre lit la propension mallarméenne à devenir une femme – *Hérodiade*, la dyade des héros – comme la conséquence de la haine du père et de l'idéalisation qui entoure la mort de la mère, un état qui purifie Élisabeth et la place parmi les nobles imaginaires. Tout cela – le rapport de rivalité avec Numa et la perfection abstraite de la mère – s'inscrit dans une dynamique thématique bien connue – celle qui remonte à la dichotomie baudelairienne ; « je ne dis pas qu'il soit suffisant ni même nécessaire d'avoir un échec familial pour être poète en 1880. Je dis simplement que le symbole s'est constitué à travers trois hommes [Poe, Baudelaire, Mallarmé] qui manifestent l'échec de la famille »<sup>611</sup> : Sartre comprend qu'un des enjeux de l'époque est l'anachronisme de la famille traditionnelle, dont la structure va bientôt être remise en question par les changements sociaux du début du XX<sup>e</sup> siècle ; l'artiste – en tant que représentant, conscient ou pas, de son temps – doit vivre en première personne la contradiction entre passé et futur – selon des modalités différentes, mais dont on peut détecter des constantes : par exemple, le deuxième mariage d'un parent (Baudelaire et Mallarmé) – et en faire un des *symboles* de l'époque.

La sensation d'être coincé entre passé et avenir – qui demeure donc une détermination historique propre de la contingence de Mallarmé et de son temps, qui se veut une « époque intermédiaire »<sup>612</sup> – se reflète, dit Sartre, dans la structure des poèmes, ou mieux, dans leur idéation ; tout ce que Mallarmé

---

<sup>608</sup> « Il y a aussi le silence : ce silence de glace, l'œuvre de Mallarmé [...]. L'extrême point de cette littérature brillante et mortelle [celle des postromantiques], c'est le néant » (SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 173) : l'apogée de la stérilité littéraire qui suit la mort de Dieu est le *silence*, le refus de toute création qui mène à l'instauration d'une littérature du Néant, d'une littérature *brillante et mortelle* – comme la Beauté glacée et fatale d'Hérodiade, qui ne dégage que réticence élocutoire : « Tais-toi ! / [...] Étoiles pures, / N'entendez pas ! » (« Hérodiade. Scène », OC I, p. 20)..

<sup>609</sup> MLF., p. 121.

<sup>610</sup> « Hérodiade. Scène », OC I, p. 18.

<sup>611</sup> MLF, p. 122.

<sup>612</sup> IDF, III, p. 203.

écrit *a déjà été dit* – par Banville, par Hugo, par Baudelaire – et « ce vers qu’il croyait voir briller dans l’avenir, il remontait lentement du passé des Autres »<sup>613</sup> ; il faut faire des observations : d’abord, cela nous révèle encore que Sartre ne s’appuie que sur les textes de la jeunesse tourmentée – car *Le Coup de dés*, bien qu’au niveau sémantique cache des influences de Vigny<sup>614</sup>, est tout à fait une nouveauté remarquable sur le plan structurel, et il ne peut pas relever d’une tradition textuelle<sup>615</sup> – ; au-delà de cette limite dans l’interprétation sartrienne, on pourrait aussi considérer la tension entre ancêtres – poétiques – et acte futur comme l’*anachronisme* d’Igitur, dont la douleur découle de la tâche insensée et insurmontable que sa race lui demande d’accomplir dans le présent<sup>616</sup>. Ensuite, on voit que le critique explique le sentiment d’impuissance qui saisit Mallarmé comme une constatation désespérée de l’impossibilité d’évoquer une poésie *à lui*, une poésie originelle, une poésie sans généalogie. Du reste, cela demeure impossible : « la vérité, c’est qu’il n’a *rien* à dire, ayant jeté d’avance son interdit sur *tout* »<sup>617</sup> ; la négativité absolue que Mallarmé impose au monde – le Néant qu’il trouve au fond du vers et au-delà de la mer « divine » de Cannes, la perte du sens transcendant – est lue par Sartre, encore et toujours, comme une posture « de petit-bourgeois » qui se change en « exigence éthique »<sup>618</sup>, donc comme une universalisation sur le plan existentiel et moral du thème baudelairien de l’insaisissabilité de l’Absolu. Même s’il est l’*élu*, semble nous dire le critique, Mallarmé ne sort pas du cercle vicieux des conditionnements de sa race – et on parle ici de son milieu et de ses lectures – et de l’attitude de « bouderie hautaine »<sup>619</sup> qui les marque ; ce qui en fait le Christ littéraire de l’époque – martyr et roi –, c’est bien la prédisposition singulière à donner ces éléments particuliers comme une condition générale et vécue dans toute son amplitude.

---

<sup>613</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>614</sup> *La Bouteille à la mer* (1854) rassemble plusieurs thèmes qui apparaîtront dans *Le Coup de dés*, tels que la figure du vieux capitaine – le « grave marin » de Vigny et le Maître mallarméen – et le naufrage. Le premier à avoir souligné l’influence du poète romantique sur Mallarmé a été Thibaudet dans *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, même si la critique mallarméenne s’est divisée sur ce point : Lloyd James Austin a écrit que « Vigny ne semble guère avoir influencé, même passagèrement, le jeune poète » (AUSTIN, Lloyd James, « Les Années d’apprentissage de Stéphane Mallarmé », *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, LVI, 1956, n.1, p. 73). Pour une comparaison thématique entre les deux poèmes, voir KAY, Anita, « *La Bouteille à la mer* de Vigny : source des images majeures du *Coup de Dés* de Mallarmé », *Chimères*, XII, n.1, 1978, ainsi que MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé, op. cit.*, p. 271-2.

<sup>615</sup> Les rapports complexes entre *Le Coup de dés* et le vers-librisme, dont le poème reprend certains principes, sont longuement analysés dans la première partie de MURAT, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé, Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005.

<sup>616</sup> « Race immémoriale, dont le temps qui pesait est tombé, excessif, dans le passé, et qui, pleine de hasard, n’a vécu, alors, que dans son futur » (« Igitur », OC I, p. 478). On notera que Davies a lu cet anachronisme non comme une différence insurmontable entre passé, présent et futur, mais comme une « abolition du temps » (DAVIES, Gardner, *Vers une Explication rationnelle du « Coup de dés »*, Paris, José Corti, 1953, p. 94), l’annulation des différences ontologiques entre les états qui permet le surgissement du *Temps pur*.

<sup>617</sup> MLF, p. 126.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>619</sup> *Ibidem*.

Or, l'écriture ne se donne pas – pour caprice ou impuissance ; pourtant, elle demeure le devoir poétique par excellence, le « nouveau devoir »<sup>620</sup> de *Prose*, l'impératif catégorique : tu dois, donc tu peux. Qu'est-ce qu'il peut, Mallarmé ? On l'a dit : rien qui ne soit pas une négation absolue ; et pour répondre encore à la demande : rien, mais « le Non se changera en Oui »<sup>621</sup> ; la seule réponse possible – la négation – devient une affirmation, un positionnement, une positivité creuse. Sartre comprend parfaitement que le souci originel de Mallarmé – son impuissance – est vécu comme la seule *puissance* qui lui soit permise<sup>622</sup> et qui mènera, grâce au caractère intime de la douleur et du questionnement que l'impuissance comporte, à la possibilité de faire une poésie réfléchie<sup>623</sup> ; si tout lui renvoie une impossibilité fondatrice, qui s'exprime à travers la négation et la rancune, cette même impossibilité sera le thème de son chant désespéré<sup>624</sup>. À partir de cette idée d'une impossibilité thématique, Sartre entame une « explication existentialiste » de l'annihilation spirituelle de Mallarmé, explication qui avait déjà trouvé ses prodromes dans les pages qui la précèdent, en mêlant la réflexion sociologique avec des remarques biographiques et poétiques.

Sartre a préparé le terrain, en dressant une phénoménologie intime des contradictions du poète ; là, il est temps d'en analyser les conséquences.

Le parcours spirituel que Mallarmé mène à partir de la composition nocturne et soufferte d'*Hérodiade*, et qui se complique, en s'enrichissant du tournant matérialiste, après la révélation méditerranéenne de l'horizon tout à fait humain de l'expérience – donc du *Néant universel* qui se substitue à la cruauté de l'Azur –, est la cause de l'annihilation du Je lyrique ; on a vu que Sartre lit cette progression vers le Rien comme une négation totale de l'existant, corroborée par les influences lugubres de la mort de la mère et par l'esprit général de l'époque, qui obligeait les poètes à assumer la posture de la rancune. Quelle qu'en soit la cause – « simple » découverte naturaliste ou raisons biographiques – Mallarmé se sent un mort-né, « car il a mis l'Absolu dans son poème et l'Absolu n'est rien »<sup>625</sup> ; il se redécouvre Néant, « parfaitement mort »<sup>626</sup>, une sorte de suicidé – le suicide étant

---

<sup>620</sup> Sartre cite « le nouveau devoir » qui fait surgir « la famille des iridées » ; en bas de page, dans tout l'ouvrage, l'éditrice note le poème ou le texte dont Sartre tire ses citations ; on veut signaler ici une petite erreur d'Elkaïm-Sartre : les mots susmentionnés sont tirés de *Prose (pour des Esseintes)* et non pas de *Toast funèbre*.

<sup>621</sup> MLF, p. 129. On remarquera qu'une affirmation très proche de celle de Sartre avait déjà été faite par Ponge : « La poésie de Mallarmé revient simplement à dire "Oui". "Oui" à soi-même, à lui-même, chaque fois qu'il le désire » (PONGE, Francis, « Notes d'un poème (sur Mallarmé) », *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 182).

<sup>622</sup> On pourrait dire de la quête existentielle et littéraire de Mallarmé ce que Louette a dit des *Mots* : « Tel est le paradoxe qui régit ce livre : le sommet de la réussite littéraire passe par le dégoût de la chose littéraire » (LOUETTE, Jean-François, *Sartre contra Nietzsche*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1996, p. 149).

<sup>623</sup> « C'est un fait historique et social du XIX<sup>e</sup> siècle que l'impuissance du créateur a manifestement accompagné l'avènement d'une poésie critique », IDF, II, p. 1477.

<sup>624</sup> « Je chanterai en désespéré », lettre du 28 avril 1866 à Henri Cazalis, *Correspondance, op. cit.*, p. 298.

<sup>625</sup> MLF, p. 133.

<sup>626</sup> Lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis, *Correspondance, op. cit.*, p. 342.



accompli par sa pensée pure : « [...] il sent l'absence du moi, représentée par l'existence du Néant en substance, *il faut que je meure* »<sup>627</sup>, dit Igitur, dans la confusion des sujets – Il ? Je ? – qui suit le repli sur soi-même de la conscience. « Le tourment du poète infécond devient l'universel déchirement de la conscience entre la nécessité absolue et l'impossibilité radicale de créer »<sup>628</sup> ; l'étalement de l'expérience personnelle – car personnelles sont la *nécessité* et l'*impossibilité* – englobe le Réel, la négativité vide, en élevant Mallarmé ; du reste, l'affirmation célèbre « je suis maintenant impersonnel, et non plus Stéphane que tu as connu, - mais une aptitude qu'a l'Univers Spirituel à *se voir et à se développer*, à travers ce qui fut moi »<sup>629</sup>, renvoie justement à l'idée que l'expérience humaine dans sa complétude – l'Univers matérialiste et dépourvu de divinité positive – se condense dans l'aptitude de Mallarmé à s'anéantir<sup>630</sup>.

En d'autres termes :

Mallarmé ou la Conscience malheureuse : en lui vont s'affronter, pour le compte de tous, le Singulier et l'Universel, la Cause et la Fin, l'Idée et la Matière, le Déterminisme et l'Autonomie, le Temps et l'Éternel, l'Être et le Devoir-être.<sup>631</sup>

Son drame est tout à fait « ontologique »<sup>632</sup>, et de cette mise en scène qui s'anéantit et qu'anéantit l'esprit il est le véritable « héros »<sup>633</sup>. Il est temps de reprendre l'autre héros mallarméen – héros qui résume à travers son expérience toutes les mises en scène, les descentes, les minuits implacables et les tentations du Néant qui traversent l'œuvre de Mallarmé – auquel Sartre se réfère souvent, et qu'en raison de cette *exemplarité poétique* peut être confondu avec son créateur : Igitur. On évoquera ici les traits généraux de ce conte philosophique : en 1869, pendant sa période à Avignon, où il avait été chargé d'un poste de professeur après Tournon et Besançon, Mallarmé écrit à Cazalis :

À la faveur de son timbre conventuel, 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 cloîtrer dans mon grand labeur déjà réétudié.

S'il est fait (le conte), je suis guéri ; *Similia similibus*.<sup>634</sup>

---

<sup>627</sup> « Igitur », OC I, p. 481. C'est moi qui souligne.

<sup>628</sup> MLF, p. 135.

<sup>629</sup> Lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis, *Correspondance, op. cit.*, p. 342.

<sup>630</sup> La mort spirituelle de Mallarmé a été lue par André Stanguennec en ces termes : « Stéphane le singulier projetant en Mallarmé l'universel l'anticipation de son œuvre, comme l'avait fait Gustave le singulier dans l'œuvre de l'universel Flaubert » (STANGUENNEC, André, « Mallarmé et la douleur du monde », *Littérature*, 2015/3, n.179, p. 54). La dispersion de la subjectivité réduit et annihile l'expérience singulière pour faire surgir le *génie*, le représentant de l'universel objectif.

<sup>631</sup> MLF, p. 136.

<sup>632</sup> *Ibidem*.

<sup>633</sup> « Une salle, il se célèbre, anonyme, dans le héros », « L'Action restreinte », OC II, p. 216.

<sup>634</sup> Lettre du 14 novembre 1869 à Henri Cazalis, *Correspondance, op. cit.*, p. 451-2.

Le vieux monstre de l'Impuissance<sup>635</sup>, l'antique épouvantail du désert créatif qui a ses origines dans la  *NUIT d'Idumée*, sera terrassé avec les mêmes armes du cloître. Comme l'a écrit Marchal, *Igitur* naît comme *homéopathie* contre la maladie d'idéalité, celle qui a contaminé les premières années du poète et qui s'est installée même dans le rêve impossible d'*Hérodiade* ; l'Absolu à vaincre requiert un Acte absolu (*similia similibus*), un acte qui sort des logiques mondaines, dominées par le hasard, mais un acte de mots nécessaires : « l'Acte n'aura donc pas de circonstances : c'est le rêve du Minuit pur »<sup>636</sup>.

Certainement subsiste une présence de Minuit. L'heure n'a pas disparu par un miroir, ne s'est pas enfouie en tentures, évoquant un ameublement par sa vacante sonorité [...]. Et du Minuit demeure la présence en la vision d'une chambre du temps où le mystérieux ameublement arrête un vague frémissement de pensée [...].<sup>637</sup>

Les éléments de ce récit métaphysique renvoient à ceux du sonnet *Ses purs ongles*, qui, tout comme *Igitur*, porte sur le thème de l'autosuffisance de la réalité et sur la réaction de l'esprit créateur devant la perte du sens des choses :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,  
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore  
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
Que ne recueille pas de cinéraire amphore<sup>638</sup>

Un espace nocturne, meublé avec des *mystérieux* objets qui semblent crier leur véritable et obscure présence dans une atmosphère de lourd vide évident. Le protagoniste du conte est *Igitur*, un personnage dont on peut deviner, à travers ses actes inexperts, la jeunesse, mais qui est pourtant chargé d'un devoir à la valeur universelle. *Igitur* est l'esprit logique<sup>639</sup>, l'esprit détaché qui doute de sa propre existence : « la contrepartie de son mal étant que les choses ambiantes lui semblent provenir de lui-même, ses facultés, etc. »<sup>640</sup>, choses qui sont « dénué[és] de toute signification que de présence »<sup>641</sup>, choses qui, comme si elles composaient une « prison de signes »<sup>642</sup>, se donnent dans

---

<sup>635</sup> Pendant cinq ans de sa vie, de 1865 à 1870, Mallarmé reste emprisonné dans son état mental troublé, dû aux difficultés de l'écriture, à sa poitrine souffrante, à son effort intellectuel et à la déception de la vie de professeur de province. Sa maladie spirituelle était parfois si forte qu'il n'arrivait plus à écrire et devait dicter ses lettres à Marie.

<sup>636</sup> MARCHAL, Bertrand, *Lecture, op. cit.*, p. 264.

<sup>637</sup> « *Igitur* », OC I, p. 483.

<sup>638</sup> « *Ses purs ongles* », OC I, p. 37.

<sup>639</sup> Comme l'a écrit Gardner Davies, « le nom *Igitur* évoque, d'ailleurs, une dialectique plutôt qu'un personnage » (DAVIES, Gardner, *Vers une Explication rationnelle du « Coup de dés »*, *op. cit.*, p. 53). Cela souligne la véritable thématique du conte : le passage à la conscience pure.

<sup>640</sup> « *Igitur* », OC I, p. 474.

<sup>641</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>642</sup> CLAUDEL, Paul, « Mallarmé. La catastrophe d'*Igitur* », *Œuvres en prose, op. cit.*, p. 510.

leur évidence insignifiante et absolue<sup>643</sup>. Cette évidence est *vide et négative*, elle s'approche du sujet creux et semble être la continuation du personnage ; même le destin s'Igitur est dépourvu de sens, puisqu'il a été décidé par ses ancêtres : accomplir un acte absolu. Le conte « s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même »<sup>644</sup> ; c'est ce qu'on fait : la lecture critique qu'on donne du récit – lecture qui vise la justification de l'approche sartrienne – n'est soutenue que par la partialité et le caractère arbitraire de l'Intelligence – la critique étant le choix ; à nous, donc, de bâtir les ponts sémantiques qui lient *Igitur* à *La lucidité* : Mallarmé nous laisse la voie ouverte. L'acte, le « devoir »<sup>645</sup>, que la *race* d'Igitur lui commande à travers le « grimoire »<sup>646</sup> est, selon les ébauches, boire une « fiole de verre, pureté, qui renferme la substance du Néant »<sup>647</sup> ou lancer les dés, en formant le chiffre douze, à Minuit. En d'autres termes, les ancêtres d'Igitur lui ordonnent d'abolir le Hasard, tout en s'abolissant lui-même d'abord, et en devenant Notion pure<sup>648</sup> ; une fois la conscience de soi supprimée, le geste extrême devra être accompli, pour désintégrer le chaos et la contingence et faire exister la race d'Igitur dans l'absolu.

La question se pose : si le coup de dés forme le chiffre souhaité, le hasard – connaturel au geste, incarné dans le geste – a-t-il été effectivement aboli ? Le geste même est insensé, car aucun dé ne pourra nier le déroulement du hasard ; Igitur trouve le devoir « inutile, car il y a et il n'y a pas de hasard »<sup>649</sup> : l'acte est « parfaitement absurde »<sup>650</sup> et de la prédiction de sa race « il se moque au fond. Il y a eu folie »<sup>651</sup>.

Or, Sartre résume la vie de Mallarmé dans le défi que les ancêtres ont lancé au jeune héros du récit ; Igitur a été condamné par la « race immémoriale, dont le temps qui pesait est tombé, excessif, dans

---

<sup>643</sup> Dans un fragment dénommé « Vie d'Igitur », on peut lire : « J'ai toujours vécu mon âme fixée sur l'horloge. Certes, j'ai tout fait pour que le temps qu'elle sonna restât présent dans la chambre » (« Igitur », OC I, p. 498) ; à marge, Mallarmé note : « Heures / Vides, / purement / négatives » (*ibidem*).

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 475. Mallarmé se réfère ici au caractère tout à fait lacunaire et laconique du conte, qui se compose des phrases absolues, de gestes vides, de décors lourds. C'est au lecteur de créer les liens de sens entre les éléments détachés du conte.

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 473. Le « devoir » d'Igitur a quelque chose du « nouveau devoir » de *Prose* : s'approcher de l'absolu, rejoindre le point de vue du Néant sur les phénomènes.

<sup>646</sup> « L'heure a sonné – certainement prédite pas le livre », *ibid.*, p. 480. Cette heure est Minuit, « le Minuit où doivent être jetés les dés », *ibid.*, p. 474.

<sup>647</sup> *Ibid.*, p. 475. On pense à la « future fiole » de *Les Fleurs*, qui contient le poison mortel de l'Azur absolu – qui se révélera être le Néant –, ou encore au « seul objet dont le Néant s'honore » de *Ses purs ongles*, le *ptyx* mystérieux avec lequel le Maître est allé puiser des pleurs... est-il, le *ptyx*, « la goutte du néant qui manque à la mer » (*ibid.*, p. 478), la goutte recueillie dans la fiole ?

<sup>648</sup> « Hamlet, oui, fou en dehors et sous la *flagellation contradictoire du devoir*, mais s'il fixe en dedans les yeux sur une image de soi qu'il *garde intacte* » (« Hamlet », OC II, p. 169. C'est moi qui souligne) ; on notera que Igitur a, d'ailleurs, des nombreuses affinités avec le héros shakespearien : le doute ontologique, le devoir terrible à accomplir, l'atmosphère de mort inévitable qui pèse sur la scène... Paul Claudel a écrit d'ailleurs que le thème d'Igitur apparaît avec Hamlet : « sympathie avec la Nuit, la complaisance au malheur, l'amère communion entre les ténèbres et cette infortune d'être un homme » (CLAUDEL, Paul, « Mallarmé. La catastrophe d'Igitur », *op. cit.*, p. 508).

<sup>649</sup> « Igitur », OC I, p. 478. On reproduit ici la graphie « hazard » à la place de « hasard ».

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>651</sup> *Ibidem*.

le passé, et qui pleine de hasard n'a vécu, alors que de son futur »<sup>652</sup>, race qui – étant morte – a déjà saisi l'absolu du Néant et qui n'a vécu qu'en projection de l'accomplissement de l'acte ; de la même façon, Mallarmé ressent le poids lourd du devoir que sa famille lui impose – être fonctionnaire – comme une fatalité absurde<sup>653</sup>. L'attente de l'accomplissement du futur forme, chez Igitur, « du temps pur, ou, de l'ennui, rendu instable par la maladie d'idéalité »<sup>654</sup> ; ce sont presque les mêmes mots que Sartre utilise pour décrire la sensation d'inutilité que Mallarmé perçoit lorsqu'il se rend compte que sa vie a déjà été décidée par avance : « reste qu'il faut bien vivre – c'est-à-dire *passer le temps*. Ce temps est pur, c'est-à-dire sans contenu [...]. Le goût fade de l'instant toujours vide, toujours pareil à soi, c'est *l'ennui* »<sup>655</sup>. On remarquera d'abord l'intertextualité subtile avec *Quand l'ombre menaça* : « L'espace à soi pareil qu'il s'accroisse ou se nie / Roule dans *cet ennui* des feux vils pour témoins »<sup>656</sup>, un sonnet que Richard a défini comme le plus « mallarméen », car « dans un langage d'une paix et d'une splendeur uniques, il nous fait assister au drame chez lui central, celui de la mort d'un être et de la résurrection d'une conscience »<sup>657</sup> : c'est le drame à la fois d'Igitur et de Mallarmé, la mort du sujet singulier et la résurrection sous forme d'absolu. On soulignera aussi la présence des mêmes thèmes : le *temps pur*, vide, inutile, qui chez Igitur est dû à la contiguïté monstrueuse du sujet et des choses présentes et chez Mallarmé est l'attente de la mort, car son destin semble avoir été déjà accompli ; l'ennui, l'impossibilité de sortir de cette stagnation perpétuelle. « Projeté dans l'Absolu par sa Race, Mallarmé a conçu la Poésie sous sa véritable forme qui est la négation »<sup>658</sup> : comme Igitur, qui sent peser sur soi le devoir de s'abolir et d'abolir le hasard pour instaurer une race absolue, Mallarmé crée son œuvre « par élimination », la destruction étant « [s]a Béatrice »<sup>659</sup>. À partir de ce constat, Sartre définit de façon exceptionnelle ce qu'il appelle le « génocide mallarméen » : le poète se sent Absolu, « il agit au point de vue Absolu »<sup>660</sup>, il sent qu'il tient le destin des hommes entre ses mains ; en revenant aux têtes coupées de Blanchot, Sartre lie la liberté spirituelle absolue dont

---

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 478. La substitution et la répétition de la « race » des pères demeurent deux thèmes qui influenceront profondément Sartre : du père Fleurier de « L'Enfance d'un chef », qui dit à son fils Lucien qu'il deviendra un chef, tout comme lui, parce que « c'est pour cela qu'[il l'a] fait » (*Le Mur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005, p. 165), à l'ainé d'Achille-Cléophas Flaubert, médecin comme le père de Gustave, la « malédiction d'Igitur » semble peser sur les personnages de l'univers sartrien.

<sup>653</sup> Teresa Lussone a remarqué fort justement que « le parcours d'autocréation tracé par Poulou et Mallarmé, qui passe par le refus de leur ascendance naturelle, renvoie tant à un principe de liberté qu'à l'assomption consciente d'une responsabilité » (LUSSONE, Teresa, « Le vice, l'épée, la plume. Sartre critique de Sartre », *Revue italienne d'études françaises*, n.8, 2018, <https://journals.openedition.org/rief/2041>. Dernière consultation : 29/03/2022). Lussone trace un lien entre l'enfance de Mallarmé et celle de Sartre, en soulignant l'importance du modèle mallarméen dans la réélaboration autobiographique des *Mots* et l'importance de la *responsabilité* dans la recréation de soi, thème qu'on verra être fondamental dans la lecture engagée que Sartre donnera de Mallarmé.

<sup>654</sup> « Igitur », OC I, p. 498.

<sup>655</sup> MLF, p. 106-7.

<sup>656</sup> « Quand l'ombre menaça », OC I, p. 36.

<sup>657</sup> RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 180.

<sup>658</sup> MLF, p. 141.

<sup>659</sup> Lettre du 27 mai 1867 à Eugène Lefébure, *Correspondance*, op. cit., p. 349-50

<sup>660</sup> « Igitur », OC I, p. 478.

Mallarmé est désormais capable avec la possibilité d'accomplir un massacre : s'il se suicide, Mallarmé, étant *tout*, étant Absolu, ne supprime pas que soi-même, mais tout le reste de l'existant aussi. Dans « L'Enfance d'un chef », on retrouve la même hésitation, la même volonté néfaste de se tuer afin de supprimer le reste de l'existant :

On ne pouvait pas compter sur un traité de philosophie pour persuader aux gens qu'ils n'existaient pas. Ce qu'il fallait c'était un acte, un acte vraiment désespéré qui dissipât les apparences et montrât en pleine lumière le néant du monde. Une détonation, un jeune corps saignant sur un tapis, quelques mots griffonnés sur une feuille : « Je me tue parce que je n'existe pas. Et vous aussi, mes frères, vous êtes néant ! » [...]. Lucien pensa que « martyr » en grec veut dire « témoin ». Il était trop sensible pour faire un chef mais non pour faire un martyr.<sup>661</sup>

Pourquoi accomplir un génocide ? Parce que l'abolition de soi et du monde – ce que Blanchot avait appelé « hécatombe », « déluge », des massacres perpétrés par les mots – demeure le seul acte capable de supprimer le Hasard pour toujours, en revenant à la pureté du Néant<sup>662</sup> ; le « je suis parfaitement mort » est donc la possibilité de mourir pour de vrai, de se soustraire au « reflet du Temps »<sup>663</sup>, tel qu'Igitur quand, après être sorti de la chambre et avoir descendu l'escalier qui le mène au tombeau où il devra accomplir son acte, il devient une « Ombre » – la disparition de la subjectivité –, dans une atmosphère où « le temps a cessé et ne le divise plus »<sup>664</sup>. Mais, en décidant de ne pas se tuer, Mallarmé fait de sa vie *une victoire*, une conquête, et non plus une conséquence de sa famille : « en ne se détruisant pas, Mallarmé se recrée »<sup>665</sup> comme *rapport volontaire* à la mort : le suicide demeurera toujours une possibilité, un choix intime présent ; en d'autres termes, il fait du suicide la « détermination permanente de son existence »<sup>666</sup>. À la différence des autres biographies, dans ce texte il n'y a pas une indication précise et explicite sur le choix originel de Mallarmé, mais on peut dire, après avoir suivi la logique sartrienne, et après avoir vu à quel point le philosophe intègre l'expérience du poète avec le récit d'Igitur, que le suicide – ou mieux, sa possibilité inexprimée – c'est bien le *choix singulier et originel* de Mallarmé, « une sorte de repère fixe et transcendant qui se

---

<sup>661</sup> SARTRE, Jean-Paul, « L'Enfance d'un chef », *op.cit.*, p. 178. Le jeune Lucien semble ici incarner le prototype de Philippe – l'adolescent du *Sursis*, qui confond martyre et action, tout comme le faisait le petit Poulou –, et du pseudo-surréaliste Paul Hilbert qui tire sur la foule pour manifester l'inanité du réel. Il y a, encore une fois, une contamination entre les thèmes du martyr et du détachement du monde, sublimés par l'exemple des surréalistes, dont l'engagement, on le verra tout de suite, est considéré par Sartre comme superficiel et inauthentique. Cela sera d'ailleurs confirmé à la fin du récit : du surréalisme maniériste, de l'engagement artistique auquel l'oblige le poète Bergère, Lucien passe aisément aux convictions politiques antisémites d'extrême droite.

<sup>662</sup> Barthes aussi a souligné que « Mallarmé, enfin, a couronné cette construction de la Littérature-Objet, par l'acte ultime de toutes les objectivations, le meurtre » (BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 9).

<sup>663</sup> Lettre du 14 mai 1867 à Henri Cazalis, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 342. Sartre cite ce passage dans *Saint Genet* (p. 615) pour évoquer la négativité absolue de la conscience de Mallarmé, découverte qui a donné aux poèmes du Maître du symbolisme le but de rendre le « monde inutile » (*ibidem*).

<sup>664</sup> « Igitur », OC I, p. 486.

<sup>665</sup> MLF, p. 142.

<sup>666</sup> *Ibidem*.

substitue à l'antique Absolu »<sup>667</sup>. L'annulation du Soi est ainsi, selon Sartre, la direction nouvelle que la vie de Mallarmé prend, une direction tout à fait cohérente et nécessaire, qui fait du poète un « être-pour-l'échec » : toutes les actions de Mallarmé mènent à un échec qui n'est pas, comme on le verra dans les cas de Baudelaire, de Genet et de Flaubert, une faillite sur le plan moral ou social, mais plutôt un échec existentiel complet, une véritable et honnête *destruction humaine* – physique et spirituelle. L'abolition de la personnalité demeure, chez Mallarmé, une prise de position totale qui s'approche de « l'être-pour-mourir » heideggérien, c'est-à-dire d'une condition inéluctable à laquelle l'homme doit se confronter pour être pleinement Homme : c'est dans son rapport à la fin, à la contingence, que le poète, en tant que représentant de l'humanité, se redécouvre Être – l'Être de l'homme –, plénitude, positivité dans le Néant, conscience de sa propre impossibilité. La vie, du présent vers le futur, « c'est perdre délibérément [son] temps à imaginer l'impossible et se faire dévorer par le rêve [...] pour provoquer le monde et [sa] propre personne à s'abolir ensemble »<sup>668</sup>.

Le texte *L'Engagement de Mallarmé* se termine brusquement sur l'ébauche d'un développement au sens hégélien du parcours du poète – du stoïcisme (le formalisme de la négation) au scepticisme (la vraie négation universelle) ; la suite se trouve dans *Mallarmé (1842-1898)*, écrit qu'on analysera brièvement et qui met en scène avec plus de précision le thème du silence et du suicide. La négation dont Mallarmé se fait promoteur n'est pas un acte violent – à la manière des anarchistes – mais une mise *entre parenthèses* du monde : Mallarmé « ne fera pas sauter le monde : il le mettra entre parenthèses. Il choisit le terrorisme de la politesse<sup>669</sup> ; avec les choses, avec les hommes, avec lui-même, il conserve toujours une imperceptible distance. C'est cette distance « qu'il veut exprimer d'abord dans ses vers »<sup>670</sup> ; cette distance, on peut aisément la qualifier d'*idéaliste* si on pense à la distance insurmontable entre Réalité et Absolu de la période baudelairienne, mais aussi à la transcendance matérialiste qui suit la révélation cannoise. Pour apporter effectivement cette distance spirituelle à l'intérieur du monde, le seul moyen est le suicide ; ce ne sera pas un suicide physique – l'acte doit demeurer à l'état de possibilité : « Igitur secoue *simplement* les dés »<sup>671</sup> – mais un suicide verbal, langagier. En écrivant que « puisque l'homme ne peut créer, mais qu'il lui reste la ressource de détruire, puisqu'il s'affirme par l'acte même qui l'anéantit, le poème sera donc un travail de destruction »<sup>672</sup>, Sartre se réfère très clairement au texte de *Crise de vers*, divagation tardive publiée

---

<sup>667</sup> *Ibid.*, p. 142-3.

<sup>668</sup> IDF, II, p. 1424.

<sup>669</sup> Dans le manuscrit, Sartre radicalise cette idée ; si dans le texte publié on lit « Il choisit le terrorisme de la politesse », dans le brouillon le philosophe avait écrit qu'« il fera *régner* le terrorisme de la politesse » (MS NAF 28405 (43), f.1. C'est moi qui souligne), en étendant à l'humanité abolie son choix existentiel.

<sup>670</sup> MLF, p. 151.

<sup>671</sup> « Igitur », OC I, p. 477.

<sup>672</sup> MLF, p. 157.

en 1895. Par rapport donc à l'*Engagement*, qui prenait en compte surtout les textes mallarméens des années 1860-67, *Mallarmé (1842-1898)* semble avoir plus d'ampleur critique, en enrichissant les considérations précédentes ; on soupçonne, en tout cas, que l'*Engagement* aurait dû se composer de réflexions ultérieures.

*Crise de vers* évoque en fait la « disparition élocutoire du poète » dont on a déjà beaucoup parlé, disparition qui pourrait se traduire dans le suicide de l'homme qui parle, qui prononce la locution, qui représente une subjectivité parlante ; cette même disparition provoque – ou est conséquence de – l'illumination des mots à travers des « reflets réciproques »<sup>673</sup>, c'est-à-dire à travers l'autosuffisance, l'indépendance formelle et les renvois intérieurs dont sont capables les briques du langage et qui « élimine[nt] le hasard »<sup>674</sup>. Cela implique que la *signification* du vers ne découle pas d'une subjectivité, d'un auteur dont on a prononcé l'épithète, d'un procédé humain d'attribution sémantique, mais du seul pouvoir des mots ; Sartre remarque d'ailleurs que la dispersion du sujet entraîne, sur le plan linguistique, une faible présence de *verbes*, qui auraient une force *affirmative* qu'on pourrait reconduire à la personnalité<sup>675</sup>. La disposition des mots ressemble donc à un acte qui, bien qu'à première vue hasardeux, est doté d'une force nécessaire et signifiante – « on fait rouler au hasard les cubes d'un alphabet et ils ont écrit : Constantinople »<sup>676</sup> – grâce à l'absence de l'homme du jeu de l'écriture. On remarquera d'ailleurs que Sartre ne s'attarde pas sur le *langage* de Mallarmé, mais plutôt sur les structures – conscientes ou pas – qui le permettent ; peut-on faire remonter ce silence à l'inachèvement des travaux ? On verra plus loin que c'est dans *Saint Genet* et dans *L'Idiot de la famille* que Sartre esquisse une explication de l'utilisation mallarméenne du langage, à la fois pour tracer des parallélismes avec les autres auteurs et pour éclaircir ce que, fort probablement, il n'avait pas eu le temps de décrire dans les essais sur Mallarmé.

Revenons à l'absence de l'homme du langage mallarméen ; après avoir commis le suicide-génocide, le poète perpète « l'holocauste des mots », qui « s'accompagnera de l'holocauste des choses »<sup>677</sup> : Sartre affirme que dans sa période stoïque, Mallarmé ne s'occupait point du monde, trop engagé dans sa négation personnelle et encore boudeuse ; après le déclenchement de l'impersonnalité spirituelle le poète, désormais *sceptique*, il comprend qu'il faut *parler* du monde pour le détruire, à travers le dégageant du sens – « le sens est un second silence au sein du silence »<sup>678</sup> –, au détriment de la

---

<sup>673</sup> « Crise de vers », OC II, p. 211.

<sup>674</sup> *Ibidem*.

<sup>675</sup> Si l'on accorde du crédit à cette hypothèse, on pourrait lire selon une lumière nouvelle la constatation stylistique de Mallarmé à propos de la composition d'*Hérodiade* : « J'en étais à une phrase de vingt-deux vers, *tournant sur un seul verbe, et encore très effacé* la seule fois qu'il se présente [...] ». Lettre du 24 avril 1866 à Catulle Mendès, *Correspondance, op. cit.*, p. 295. C'est moi qui souligne.

<sup>676</sup> MLF, p. 159. On remarquera le renvoi discret au « Constantinople » flaubertien dont on parlera plus loin.

<sup>677</sup> MLF, p. 160.

<sup>678</sup> *Ibidem*.

signification transparente, celle qui est ailleurs appelée la « fonction de numéraire facile et représentatif »<sup>679</sup>. Comme l'a écrit Louette, « la théorie sartrienne du langage assimile constamment sens et silence »<sup>680</sup>, et dans le cas de Mallarmé il faudrait ajouter que le silence est assimilé à la musique<sup>681</sup> – et cela nous convient : le sens incantatoire qui se dégage du langage imageant est étroitement lié au côté musical des mots. On dira d'abord que, chez Sartre, sens et signification n'ont pas la même valeur : le sens est une propriété de l'objet, du phénomène, et, en tant qu'élément propre de la chose et « vérité sensible »<sup>682</sup>, il ne renvoie qu'à la chose même ; la signification, au contraire, est extérieure au phénomène et doit être saisie par le côté intellectuel de la conscience. Dans une lettre à Simone de Beauvoir de 1937, Sartre avoue avoir été « contraint » par un ami à distinguer entre sens et signification ; toutefois, cela avait mené à une réflexion profonde sur le thème : « le sens c'est ce qu'on appréhende directement sur l'objet [...]. C'est également le thème d'unité fonctionnelle qui fait l'individualité de la chose. La signification est saisie et souvent construite par l'intelligence : c'est ce qui renvoie à autre chose – aux couches physiques, historiques et sociales »<sup>683</sup>. De la même façon, dans *Saint Genet*, Sartre explique longuement la différence entre sens et signification, qu'on pourrait résumer en disant que « par signification il faut entendre une certaine relation conventionnelle qui fait d'un objet présent le substitut d'un objet absent ; par sens, [...] la participation d'une réalité présente, dans son être, à l'être d'autres réalités, présentes ou absentes, visibles ou invisibles »<sup>684</sup>. Le sens est encore défini par Sartre comme un « parfum qui s'échappe d'un flacon vide et éventé »<sup>685</sup>, et le renvoi au flacon baudelairien, qui est « vieux »<sup>686</sup> et « débauché »<sup>687</sup>, est évident, notamment par le biais de l'interprétation sartrienne des poèmes de Baudelaire, qui, comme on le verra, se fonde sur une spiritualité du sens et de la mémoire – une autre abstraction qui substitue la signification réelle.

---

<sup>679</sup> « Crise de vers », OC II, p. 213. Dans *Le Retard de la conscience* (*op. cit.*), Daniel Giovannangeli a rapproché la lecture sartrienne de la source profondément hégélienne en citant directement le philosophe allemand : « comme le stoïcisme correspond au concept de la conscience indépendante, qui se manifesta dans la relation : domination et servitude, ainsi le scepticisme correspond à la réalisation de cette conscience, à l'attitude négative à l'égard de l'être-autre » (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. de HYPOLITE, Jean, Paris, Aubier, 1941).

<sup>680</sup> LOUETTE, Jean-François, « La Dialectique dans la biographie », *op. cit.*, p. 211.

<sup>681</sup> Le rapport entre Mallarmé et la musique a été l'objet de nombreuses publications, et on renvoie à elles pour une analyse ponctuelle ; on évoquera ici le récent *Mallarmé et la Musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix* (dir. de BONNET, Antoine et FRANGNE, Pierre-Henry, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016), le bel article de Bertrand Vibert « La Sœur et la Rivale. Sur Mallarmé, la Musique et les Lettres », (*Poétique*, n.123, 2000), ainsi que celui de Lucia Pasini, « Des Formes sonores en mouvement : le langage poétique de Stéphane Mallarmé », (*RIFL*, vol.14, n.1, 2020), où on peut lire que « la musique se trouve dans une position ambiguë par rapport à son présumé statut langagier, dans le sens où [...] cette signification est appréhendée [...] comme générale, n'ayant pas de référent spécifique » (p. 144-5). On verra tout de suite que le manque du référent est justement la raison pour laquelle la musique – et sa forme la plus pure, le silence – peut se considérer comme l'origine de toute signification.

<sup>682</sup> DE COOREBYTER, Vincent, « Sens/signification », *Dictionnaire Sartre, op. cit.*, p. 458.

<sup>683</sup> SARTRE, Jean-Paul, Lettre de mai 1937 à Simone de Beauvoir, *Lettres au Castor I, op. cit.*, p. 140.

<sup>684</sup> SG, p. 340.

<sup>685</sup> *Ibidem*.

<sup>686</sup> « Le Flacon », *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 47.

<sup>687</sup> « Spleen », *ibid.*, p. 73 ; « Le Chien et le Flacon », *ibid.*, p. 284.



C'est à partir de cette distinction essentielle que le sens peut s'assimiler au silence, car il ne renvoie à aucune expression réelle mais il persiste comme une qualité intrinsèque de l'objet. « Mystique, je tentai de dévoiler le silence de l'être par un bruissement contrarié de mots et, surtout, je confondis les choses avec leurs noms : c'est croire »<sup>688</sup> : Sartre avoue avoir cherché la raison du silence de l'existant à travers le bruissement du langage pendant son apprentissage littéraire marqué par le mysticisme ; quand les livres et les textes étaient des choses, des objets, leur seule manifestation se donnait à travers le sens, exprimé dans le mouvement vague du silence<sup>689</sup>. De la même façon, la croyance religieuse et le silence s'entremêlent dans *Sainte*, sonnet dans lequel Mallarmé présente la « musicienne du silence »<sup>690</sup>, sainte Cécile, qui se sert d'un jeu de vitres et de doigts pour créer une musique nouvelle et céleste, inouïe. Cette musique, qui relève du silence donc, de l'impossibilité de dire l'Absolu dont il est question, Absolu qui n'est pas forcément lié à la divinité, mais plutôt à la transcendance qui s'élève au-delà de toute fenêtre, est une « chiffuration mélodique tue »<sup>691</sup> – Verlaine écrivait : « l'inflexion des voix chères qui se sont tues »<sup>692</sup> – un ensemble de sons – *symphonie* – qui s'annule, lui aussi, pour laisser surgir l'Idée.

Le *silence de la musique* ; le silence de l'impossibilité d'évoquer avec un contour défini l'objet, et le silence de l'annihilation mélodique ; les mots s'abolissent, et ainsi fait la musique : « la Musique et les Lettres sont la face alternative [...] d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée »<sup>693</sup>. Dans *Crise de vers*, encore, Mallarmé évoque ce qui peut s'orner du nom de Musique : « ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique »<sup>694</sup> ; la Musique est l'expression du mysticisme universel qui se manifeste à travers la correspondance intime entre les éléments du monde et qui se compose de tout lien *intellectuel*, donc virtuel, donc fictif et anéanti dans le raffinement idéal des phénomènes. La « retrempe alternée en le sens et la sonorité »<sup>695</sup> est consubstantielle aux mots qui, en fin de compte, même si baignés de cette lumière sonore, ne font qu'« authentifier le silence »<sup>696</sup> émis par l'Absolu du Rien : un silence « précieux »<sup>697</sup>, riche, toujours évocatoire, qui garde en soi la possibilité blanche – la blancheur étant

---

<sup>688</sup> LM, p. 209.

<sup>689</sup> L'évolution du Sartre « enfant du silence » au Sartre de l'impératif de la parole a été étudiée par Teresa Lussone dans « Sartre e l'ossessione del silenzio. Dalla pragmatica all'ermeneutica, dal rifiuto alla necessità », *Il Silenzio e le Forme. Modelli e rappresentazioni nelle letterature europee moderne*, dir. de ARSILLO, Vincenzo et alii, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.

<sup>690</sup> « Sainte », OC I, p. 27.

<sup>691</sup> « La Musique et les Lettres », OC II, p. 68.

<sup>692</sup> VERLAINE, Paul, « Mon Rêve familial », *Poèmes saturniens*, op. cit., p. 63.

<sup>693</sup> « La Musique et les Lettres », OC II, p. 69.

<sup>694</sup> « Crise de vers », OC II, p. 212.

<sup>695</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>696</sup> « Le Mystère dans les lettres », OC II, p. 234.

<sup>697</sup> « Le Livre, instrument spirituel », OC II, p. 225.

l'espace vide où le Lieu a lieu, où les choses se succèdent dans leur virtualité – de tout dire et de tout nier à la fois. Comme l'a écrit Lamouchi, « évaporant la réalité en écrit, la poétique mallarméenne débouche nécessairement sur une herméneutique dans laquelle le sens doit être interprété comme un silence au second degré, [...] comme quelque chose d'indicible, renvoyant à la pure absence »<sup>698</sup>. On pourrait donc affirmer que la signification mallarméenne est le résultat du silence musical qui permet la création vertigineuse des objets idéaux : la musique, qui donne au langage son rôle le plus haut<sup>699</sup>, a l'objectif de vaporiser les phénomènes et de les réduire à l'état d'expansion virtuelle de la contingence, et cela mène à un premier sens ; mais la musique annihilée<sup>700</sup> – le silence – est l'expansion totale, l'Idée impossible – le Livre ? –, la blancheur, le « solitaire tacite concert »<sup>701</sup>, la symphonie qui s'est tue et qui pourrait avoir voulu signifier tout et rien ; dans les mots de Derrida – qu'on utilise ici car ils nous semblaient très pertinents –, celle de Mallarmé est « une écriture des voix sans instruments »<sup>702</sup>. Comme l'a souligné Luca Bevilacqua, le silence mallarméen devient ainsi la « cassa di risonanza del testo »<sup>703</sup>, capable de dégager le potentiel infini d'un langage réduit à son état le plus pur, à savoir celui de la blancheur. Dans une lettre à Edmund Gosse, Mallarmé écrit qu'« [il] fait de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi ; mais *l'au-delà magiquement produit* par certaines dispositions de la parole [...] »<sup>704</sup>, et cela nous confirme la virtualisation idéale opérée par la dispersion musicale ; toutefois, dans la même lettre, le poète ajoute que « cela se passe, en toute pureté, sans l'entremise de cordes à boyaux et de pistons comme à l'orchestre [...] ; mais c'est la même chose que l'orchestre, *sauf que littérairement ou silencieusement* »<sup>705</sup>. La musique se réduit au silence, annulée par la nécessité de se détacher de tout ce qui est contingent et qui pourrait entamer la pureté du Néant ; la volonté de « phrase[r] en compositeur, plutôt qu'en écrivain »<sup>706</sup> demeure une erreur, bien que naïve.

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification : aucun moyen mental exaltant la symphonie, ne manquera, raréfié et c'est tout — du fait de la pensée. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité.<sup>707</sup>

<sup>698</sup> LAMOUCI, Noureddine, « La poétique de Stéphane Mallarmé selon Jean-Paul Sartre », *La Poétique de Stéphane Mallarmé*, dir. de MARZOUKI, Samir, et GAHA, Kamel, Tunis, Alif, 2001, p. 239.

<sup>699</sup> « [...] vain, si le langage, *par la retrempe et l'essor purifiants du chant*, n'y confère un sens » (« La Musique et les Lettres », OC II, p. 69). C'est moi qui souligne.

<sup>700</sup> On pourrait adopter, comme l'a fait Jenny, le terme de « musicalité », c'est-à-dire un « *principe silencieux* qui régit aussi bien la musique que de la poésie » (JENNY, Laurent, « Mallarmé : musique, espace, pensée », *Po&sie*, 1998, n.85, p. 116). C'est moi qui souligne.

<sup>701</sup> « Le Livre, instrument spirituel », OC II, p. 226.

<sup>702</sup> DERRIDA, Jacques, *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987, p. 82.

<sup>703</sup> BEVILACQUA, Luca, « Comporre il silenzio. Mallarmé e il biancore del foglio », *Il Silenzio e le Forme. Modelli e rappresentazioni nelle letterature europee moderne, op.cit.*, p. 26 [caisse de résonance du texte].

<sup>704</sup> Lettre du 10 janvier 1893, OC I, p. 807. C'est moi qui souligne.

<sup>705</sup> *Ibidem*. C'est moi qui souligne.

<sup>706</sup> MALLARMÉ, Stéphane, *Propos sur la poésie*, éd. de MONDOR, Henri, Monaco, Éditions du Rocher, 1946, p. 121.

<sup>707</sup> « Le Livre, instrument spirituel », OC II, p. 226.

C'est à travers la *sonorité moindre*, et non pas la sonorité majeure, qu'on trouve la signification ; le silence *est la véritable signification* (« évoquer, dans une ombre exprès, *l'objet tu*, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à *du silence égal*, comporte tentative proche de créer »<sup>708</sup>), alors que le son, une fois exprimé, permet d'atteindre un premier niveau de *sens*, plus intuitif.

Si la théorie sartrienne assimile sens et silence, c'est parce que la parole doit être bien claire et transparente pour être chargée de signification ; le silence a à voir avec l'opacité, le mystère, l'intuition lourde et cloîtrée de la poésie. Chez Mallarmé, on n'assiste pas à un renversement de ce postulat, car « l'or de la trompette d'Été »<sup>709</sup> – la clarté et la Raison – n'a pas de place pour l'attribution du sens ou de la signification ; ce qui change est la valeur donnée au silence, qui n'est plus une négation tout court – stoïque – comme le sens musical aurait pu être, mais dégage une négation *positive* – sceptique – car, tout en l'annihilant pour toujours, il produit la seule signification possible : le Rien<sup>710</sup>.

Or, chez Mallarmé, le silence demeure une posture à la fois esthétique et sociale : le silence mallarméen est en fait celui du poète « en grève devant la société »<sup>711</sup>. Sartre connaît très bien ce passage et le cite deux fois : dans le troisième tome<sup>712</sup> de *L'Idiot de la famille* – et on remarque d'ailleurs que le tome III de *L'Idiot* est fortement marqué par la présence de Mallarmé en tant qu'exemple de l'attitude littéraire de son époque –, et, bien évidemment, dans *La Lucidité* :

Dignement le poète va se taire puisque nul ne le convie à parler : ou plutôt non, il écrira : mais ce sera pour annoncer publiquement qu'il se tait. Certains sujets lui sont défendus ? Parfait : il s'interdira tous les autres : de 1860 à 1900 la littérature fait la grève du silence. Je ne crois pas que le public s'en soit aperçu.<sup>713</sup>

Sartre semble nous dire ici que le silence, la couche sémantique indéfinie qui engendre toutes les autres parce que de toutes les autres est l'origine, qui, comme on vient de le voir, est une négation sceptique et consciente, est un acte de grève, de renonciation volontaire, même sacrificielle, encore un fois *martyr*, qui surgit dans le monde *pour demander tout en refusant*. Mallarmé, il demande à parler tout en se taisant. La grève n'est pas un acte de négation pure, c'est une revendication qui passe par la souffrance et par la conscience d'une possibilité plus heureuse. Ce n'est pas un hasard si Sartre a choisi ce mot, à la signification profondément déterminée en sens démocratique, pour décrire

---

<sup>708</sup> « Magie », OC II, p. 251. C'est moi qui souligne.

<sup>709</sup> « Prose », OC I, p. 29.

<sup>710</sup> « Le vers étaient un piège : il paraissait inerte, abandonné, c'était le langage sans les hommes [...] : on croyait que le vers ne *voulait* rien dire ; en fait, il *voulait* dire : *rien* », SG, p. 345. Ces lignes pourraient s'appliquer admirablement à Mallarmé.

<sup>711</sup> « Réponse à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire », OC II, p. 700

<sup>712</sup> P. 193-4.

<sup>713</sup> MLF, p. 30.

l'attitude de Mallarmé devant la société de son époque. Le silence mallarméen n'est pas juste un caprice esthétique, mais une véritable prise de position, un acte, une volonté différée. Tout comme le « Qui perd gagne », le silence est la mise en scène d'un renversement non plus au niveau de la seule littérature, mais d'une révolution politique et morale. On verra plus loin que le fait d'avoir compris que la négation peut être une positivité sociale – dans le sens d'action dotée de signification au cœur du monde – c'est ce que rendra Mallarmé un poète *engagé*, à la différence des autres auteurs de la négation. Il nous suffira ici de souligner que la grève mallarméenne est un acte *sur la Réalité* qui entraîne des conséquences, comme on l'a vu plus haut, *sur le plan du Langage*.

Cela nous mène à faire, avec Sartre, quelques considérations sur le *platonisme* de Mallarmé, attribution qu'on pourrait trouver sensée, le Réel mallarméen étant l'Idée ; toutefois, le « Rien qui est la Vérité »<sup>714</sup> implique une disparition de l'Idée classique aussi, en faveur plutôt de la virtualisation des phénomènes et de l'Idée même. Sartre, qui aurait pu se contenter de nous renvoyer à l'idéalité perdue du jeune Mallarmé, à l'Azur qui précédait la mort de la mère, en se coinçant dans un dualisme stérile entre Réalité et métaphysique ultérieure, écrit les lignes les plus claires et les plus savantes sur le sujet :

On a souvent parlé du platonisme de Mallarmé parce que l'*eidos* platonicienne, calme, immuable et absente, elle aussi, réalise l'unité de la diversité sensible. Mais Mallarmé, profondément matérialiste, ne songe pas à rejoindre les Idées, encore moins à les livrer à notre contemplation. Il sait bien qu'elles n'existent pas. Son travail est destiné à présenter leur inexistence comme une simple absence : elles sont absentes de l'Être [...]. Il ne s'agit donc pas de trouver les structures idéales et intelligibles du réel mais de *traiter* n'importe quoi avec une certaine technique qui videra l'objet choisi de sa matière et le fera fonctionner comme idée, c'est-à-dire comme unité synthétique et transcendante de la diversité.<sup>715</sup>

*L'absente de tous bouquets* n'est pas, comme il serait même plus évident de le croire, la fleur idéale, celle qui n'existe dans aucun bouquet contingent et réel mais qui fleurit dans les champs célestes des modèles : l'« absente » est *n'importe quelle fleur* soumise au procédé signifiant du silence. C'est bien le surgissement de l'absence signifiante, de l'idéalité contingente des phénomènes qui acquièrent les caractéristiques de l'abstraction, et dont Sartre nous donne l'exemple de *Victorieusement fui le suicide beau*. Le deuxième vers du sonnet, « tison de gloire, sang par écume, or, tempête ! », qui est intuitivement interprété comme un coucher de soleil dont les couleurs s'allument dans l'esprit du poète – chargé de leur remémoration à travers la chevelure de la femme, comme le montrent les tercets –, *est l'absence*<sup>716</sup>, le silence du coucher même, qui se virtualise dans l'idéalité d'une explosion solaire

---

<sup>714</sup> Lettre du 28 avril 1866 à Henri Cazalis, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 298.

<sup>715</sup> MLF, p. 161.

<sup>716</sup> Gardner Davies s'est servi du même exemple pour évoquer l'action mallarméenne de « synthèse du souvenir et de l'absence de l'objet » (DAVIES, Gardner, *Vers une Explication rationnelle*, *op. cit.*, p. 46) qui ne crée les phénomènes que sur le plan intellectuel : le sonnet présente un soleil couchant qui, au fil des vers, se transforme abstraitement,

– à la fois dans le sang, dans la tempête, dans le tison – qui n'existe pas car elle est fragmentée dans les éléments énumérés par le poète, et dans aucun d'eux, et dans l'articulation de cette présence *en absentia* qui est, au fond, la véritable esthétique mallarméenne. L'absence des choses et de l'homme, produite par le poème, a toutefois le mérite, dit Sartre, de restaurer un monde dépourvu de hasard ; privée de son élément contingent – la subjectivité humaine – la Poésie devient un outil de la pureté de l'Absolu. Cette « logique négative » issue du platonisme artificiel de Mallarmé décrète pourtant, contre toute attente, qu'une certaine *présence* se montre au lecteur : si tout thème mallarméen peut se résumer dans l'idée d'une Poésie impossible, la *détresse* du poète laisse la trace en filigrane d'un résidu d'existence subjective. Pourtant, la détresse mène à l'Impossible, qui à son tour mène au suicide-génocide de l'homme, qui, finalement, est le seul moyen pour abolir le Hasard ; au bout du texte, Sartre a annulé l'homme pour en faire après la cause et la garantie de l'élimination du chaos. C'est, d'ailleurs, le cas du *Coup de dés*, sur lequel on reviendra ; le Maître mallarméen est le héros symbolique d'une négativité recherchée et obtenue avec la volonté d'être au bord du gouffre : dans *La Reine Albemarle*, on lit à propos des maisons de Venise : « ces maisons sont des calices clairs, des Idées, et je les regarde avec une secrète perversité comme le Maître de Mallarmé, *heureux* d'être sur l'abîme »<sup>717</sup>. Le *Coup de dés* est un poème qui offre « la pure visibilité d'une chose »<sup>718</sup>, la spatialisation formelle ayant un rôle ontologique : la forme du poème n'est pas un simple expédient décoratif, mais elle demeure tout à fait nécessaire à l'apparition du thème du hasard ; s'il faut abolir le poète pour nier le hasard, il faut aussi abolir les mots en tant que véhicule du message de l'auteur et les faire devenir des purs objets : « un tel objectivisme de la création conduit à un immanentisme de la signification. La mort de l'auteur va de pair avec la mise à mort du langage en tant que signe »<sup>719</sup>. À côté du meurtre de l'auteur, qu'il accomplit personnellement, « plus et mieux que Nietzsche, [Mallarmé] a vécu la mort de Dieu ; bien avant Camus, il a senti que le suicide est la question originelle que l'homme doit se poser »<sup>720</sup> : Sartre résume ainsi toute sa démarche critique, en nous laissant en héritage un poète qui incarne douloureusement et *prophétiquement* la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les enjeux humains et esthétiques que celle-ci entraîne.

---

intellectuellement, dans la virtualité de l'absence, en le casque ceint de rose du dernier tercet. William Kels a souligné que ce sonnet représente d'ailleurs *la grande absence*, celle du poète ; dans sa contribution « La Science étymologique de Mallarmé : une lecture de *Victorieusement fui...* » (*Études Stéphane Mallarmé*, Classiques Garnier, n.4, 2016), l'auteur, en s'appuyant sur une logique étymologique extraordinaire – qui, dans le cas de Mallarmé, réserve toujours d'énormes surprises critiques –, démontre qu'« il manque bien un poète dans ce sonnet, et il manque deux fois : comme mot [...] ; comme sujet » (*ibid.*, p. 84).

<sup>717</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, *op. cit.*, p. 74. C'est moi qui souligne. Le rapprochement a été fait par Thierry Roger.

<sup>718</sup> ROGER, Thierry, *L'Archive du Coup de dés*, *op. cit.*, p. 417.

<sup>719</sup> *Ibidem.*

<sup>720</sup> MLF, p. 167.

À partir de cette argumentation, développement détaillé de la *prise de conscience*, de la part du poète, de la nécessité de se taire et de mettre le monde entre parenthèse, Sartre semble, plus ou moins implicitement, évoquer la possibilité de penser à Mallarmé comme à un auteur en situation, c'est-à-dire *conscient* de sa position historique et, surtout, des conséquences sur le plan esthétique que son époque implique. Paradoxalement, Mallarmé serait ainsi un artiste *engagé*, volontairement inséré dans la dynamique des actions et des réactions que les couches de l'Histoire et de la Littérature animent. Sartre écrit en effet que Mallarmé « fut tout entier poète, tout entier *engagé* dans la destruction critique de la Poésie par elle-même »<sup>721</sup> : ce n'est pas anodin de faire suivre à la désignation poétique (« [il] fut tout entier poète ») celle de l'engagement, même au niveau métaphorique, et on n'oubliera pas que le titre du premier texte est très explicite à ce sujet : « *L'Engagement* de Mallarmé ». Quelle forme prend-il, cet engagement ? *Qu'est-ce que la littérature ?* proposait une distinction nette entre prose et poésie et une séparation totale pour ce qui concerne l'utilisation *réelle* de l'écriture : la poésie n'est pas engageable car elle ne produit ses effets que sur le plan imaginaire, un niveau opposé au plan objectif et historique de l'engagement.

Dans l'ensemble de *La Lucidité*, l'engagement dont Mallarmé semble être capable ne résulte plus d'une action volontaire sur le monde, d'un acte extérieur à la formalité pure de la Poésie ; plutôt, il est une conséquence directe de la compréhension lucide de la nécessité d'abolir soi-même et le monde. En d'autres termes, dans une époque où l'Histoire empêche le surgissement du lien entre l'auteur et le public naturel, dans une époque où la vérité d'une génération est représentée par le refus, l'acte de création négative de Mallarmé demeure la *seule réponse cohérente* aux déterminations objectives ; la beauté comme fin absolue, comme finalité autosuffisante est « le libre appel qu'une liberté créatrice adresse à toutes les autres libertés »<sup>722</sup>. Cela demeure un engagement littéraire complet, qui se traduit, paradoxalement<sup>723</sup>, dans la mise à mort de l'action en faveur de l'impossibilité de l'emprise sur le Réel ; bien que, en apparence, elle semble en contradiction avec la théorie de *Qu'est-ce que la littérature ?*, la posture mallarméenne ne peut plus être considérée comme une bouderie solitaire et maniériste : elle comporte une véritable « révolution »<sup>724</sup>. À la différence de

---

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 167-8. C'est moi qui souligne.

<sup>722</sup> SG, p. 551. À la même page, Sartre écrit que « comme on ne peut rien créer pour de bon, sauf des ponts et des barrages, puisque, comme le dit Mallarmé, l'être a eu lieu, la création artistique est imaginaire ».

<sup>723</sup> Même si le sujet de son ouvrage critique est tout à fait différent, Michel Murat aussi a souligné le paradoxe d'envisager un Mallarmé *engagé* : « [...] la démarche des avant-gardes au côté desquelles Mallarmé s'engage (si incongru que puisse paraître le mot) » (MURAT, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 88) : on pourrait dire qu'il n'y a que Sartre, finalement, à reconnaître de façon inattendue la possibilité de l'engagement esthétique et humain du poète. On veut toutefois citer Léo Ferré : il a écrit, à propos des *Poèmes saturniens*, que « le malheur est un engagement » (Préface à VERLAINE, Paul, *Poèmes saturniens* suivi de *Fêtes galantes*, Paris, Librairie Générale Française, 1972, p. 14) : on peut appliquer le même principe au malheur mallarméen.

<sup>724</sup> Dans *Les Mots*, Sartre évoque la chronologie de son apprentissage mystique en le plaçant sous le signe de la révolution mallarméenne, qui a bien sûr quelque chose d'imaginaire, mais aussi de profondément réel et historique : « Entre la première révolution russe et le premier conflit mondial, quinze ans après la mort de Mallarmé [...], un homme du XIX

Baudelaire qui, comme l'a écrit Hamel, « a nié sa liberté en espérant sauver la poésie en un siècle où la littérature engagée devenait impossible, Mallarmé a osé nier la poésie elle-même pour exercer sa liberté *en situation* »<sup>725</sup>, la situation étant la coïncidence héritée du matérialisme athée, de la mort de la poésie classique et de ses garanties métaphysiques, et de la nostalgie aristocratique d'une génération de poètes qui ne se retrouvent plus dans les exemples que la tradition lui lègue. C'est un engagement, comme le dit Jude Stéfán, « non politique, mais poétique [...], un sacrifice sincère, à un moment donné de l'histoire, d'un individu à une communauté littéraire, le symbolisme, vécu comme effacement de l'objet et du sujet, et repris à son compte jusqu'en ses ultimes conséquences, le suicide »<sup>726</sup>. La *poésie engagée*, d'ailleurs, n'est pas une nouveauté, chez Sartre ; dans *Orphée noir*, le philosophe nous présente l'élaboration lyrique noire comme « la seule grande poésie révolutionnaire »<sup>727</sup> de l'époque, car « elle est *fonctionnelle* »<sup>728</sup> et elle n'a rien à voir avec les sentiments, avec l'expression d'une subjectivité individuelle, mais avec le besoin du contexte général, la manifestation de *l'âme noire*.

Or, dans ce texte, la présence de Mallarmé est ambiguë et tout à fait intéressante<sup>729</sup> ; d'un côté Sartre évoque l'obligation à laquelle les poètes noirs sont soumis, celle d'utiliser, pour écrire, le français, une langue qui n'est pas la leur et qui est vécue comme esthétiquement étrangère à l'univers dont ils font partie : « c'est dans cette langue à chair de poule, pâle et froide comme nos cioux et dont Mallarmé disait qu' "elle est la langue neutre par excellence... puisque le génie particulier d'ici exige une atténuation de toute couleur trop vive des bariolages" »<sup>730</sup> que Damas, Diop, Laleau, Rabéarivelo vont verser le feu de leurs ciels et de leurs cœurs »<sup>731</sup> ; la langue française serait ainsi l'outil trop *pâle et froid* que les colonisateurs ont imposé aux poètes chargés de transposer lyriquement le *feu* de leur existence, dans un système de répression qui n'a rien de *neutre* et dont Mallarmé serait le garant théorique. De l'autre côté, toutefois, Mallarmé représente la possibilité de détruire le système, de s'emparer du langage pour l'annuler de l'intérieur : « personne n'a mieux dit que la poésie est une tentative incantatoire pour suggérer l'Être dans et par la disparition vibratoire du mot [...]. De Mallarmé aux surréalistes, le but profond de la poésie française me paraît avoir été cette

---

siècle imposait à son petit-fils les idées en cours sous Louis-Philippe » (LM, p. 49) : la mort de Mallarmé est placée ainsi dans la lignée des bouleversements mondiaux et révolutionnaires.

<sup>725</sup> HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé*, op. cit., p. 99. C'est moi qui souligne.

<sup>726</sup> STÉFAN, Jude, « Sartre et Mallarmé », *La Nouvelle Revue française*, septembre 1979, n.320, p. 23.

<sup>727</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p. 299.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 303. C'est moi qui souligne.

<sup>729</sup> On dira en passant qu'Orphée est une figure majeure chez Mallarmé : on mentionnera plus tard l'explication « orphique » de la Terre – devoir et objectif du poète selon Mallarmé –, mais on peut penser aussi au « Maître » *du Sonnet en -yx*, personnage chez qui sont évidentes les marques d'Orphée ; pour un traitement synthétique du thème, on renvoie à AUSTIN, Lloyd James, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'AIEF*, n.22, 1970.

<sup>730</sup> *Les Mots Anglais*.

<sup>731</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », op. cit., p. 306.

autodestruction du langage »<sup>732</sup> – c’est ce que Kaufmann a appelé un « projet de révolution interne à la pratique de l’écriture »<sup>733</sup> – ; ainsi font les poètes noirs : ils écrivent en français pour détruire en cachette la langue des colonisateurs. Mallarmé est l’exemple poétique qui s’approche le plus de l’expérience de la lyrique noire, c’est-à-dire d’une soumission au langage – soumission douloureuse, héritée, étrangère – finalement renversée dans une appropriation nouvelle et suicidaire, qui fait du bourreau la victime tout en sacrifiant l’outil intermédiaire<sup>734</sup>. Si la poésie mallarméenne peut être considérée comme engagée *in toto*, répondant à une sollicitation historique précise – celle du XIX<sup>e</sup> siècle –, elle peut être aussi prise comme modèle d’utilisation du langage contre soi-même, dans une démarche de révolution collective et atemporelle. Cela sauverait Mallarmé d’une condamnation politique qui n’a rien à voir avec l’engagement : dans *La Lucidité*, la nécessité de reprocher le refus du public et de la littérature « pour les autres » émerge manifestement, impliquant une critique sociale et historique du cas Mallarmé qui dépasse le mérite de l’engagement ; toutefois, l’*universalité* de la leçon mallarméenne, mise en avant par *Orphée noir*, permet d’établir la présence d’un public différé, qui tire profit du refus, en faisant de la négation une destruction systématique de l’Être du colonisateur français. Le résultat de l’extension de la notion d’engagement à une révolution qui n’a rien de réel, mais qui justifie le renversement linguistique qu’elle opère sur une utilisation *néantisante* du langage et sur une transcendance négative – qui, bien que désormais transcendance « matérialiste », demeure un type d’idéalisme – élargit la portée de la pensée sartrienne, anticipant les conclusions auxquelles le philosophe parviendra avec *L’Idiot de la famille* : l’engagement n’est plus la simple traduction en actions d’une prise de position politique, mais il devient l’expression totale d’une singularité qui, au sein de son époque et de sa classe, répond librement et lucidement en fonction des *stimuli* qu’elle reçoit ; même le Néant peut être un résultat engagé, si le Néant est la réponse aux questions de l’Histoire. Dans *L’Idiot*, Sartre affirme que, dans cette perspective, le *hasard* même peut devenir un vecteur signifiant :

Le hasard lui-même est producteur de sens ; cela veut dire en général que l’existence assume la facticité sans parvenir à la fonder [...]. Le coup de dés n’abolira jamais le hasard [...] ; et pourtant le joueur fait un acte, il

---

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 308. C’est moi qui souligne.

<sup>733</sup> KAUFMANN, Vincent, *La Faute à Mallarmé. L’aventure de la théorie littéraire*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>734</sup> Mallarmé, dans ce texte, est présent à deux autres endroits, qu’on évoque par souci de complétude : Sartre en écrivant que la poésie noire est proche des dieux et qu’elle puise d’une fécondité mythique, affirme que : « comme le dit Mallarmé, "la parole crée les dieux" » (SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », *op. cit.*, p. 314 : c’est le thème des *Dieux Antiques*) ; après, en méditant autour d’un poème d’Étienne Lero, surréaliste noir : « nous reconnaissons au passage la préciosité et la gratuité de l’image surréaliste, l’éternel procédé qui consiste à jeter un pont entre les deux termes le plus éloignés en espérant sans trop y croire que ce "coup de dés" délivrera un aspect caché de l’Être » (*ibid.*, p. 316). Il est d’ailleurs intéressant de remarquer que Sartre assimile la possibilité surréaliste de dévoiler un Être caché – comme déjà évoqué dans *Saint Genet* – avec le *Coup de dés*, poème qui, au contraire, participe d’une poétique du Rien. Il est justifié de penser que le philosophe utilise le titre du poème comme le paradigme général du hasard, du geste dépourvu de logique.



lance ses dés d'une certaine manière [...] et tente, dans le moment qui suit, d'utiliser sa bonne ou sa mauvaise fortune ; c'est nier le hasard et, plus profondément, l'intégrer à la praxis comme sa marque indélébile<sup>735</sup>.

Cela est d'une importance capitale. Le chaos et la contingence, issus du Néant qui semble régir l'existence en dépit du besoin humain d'immuabilité, deviennent la conséquence naturelle du *poursuivi*, de la réaction de l'individu à la *facticité* ; le non-sens hasardeux qui surgit de l'Abîme où l'homme fait constamment naufrage est la circonstance temporelle qui permet la *praxis*, l'action, l'établissement du sens à l'intérieur du tourbillon. Le Hasard est alors non plus une entité négative et transcendante, mais la *positivité réelle*, historiquement déterminée, qui fonde la progression des actes – tels que les gestes, les mots, les événements lancés dans des circonstances incontrôlables – et, par conséquent, de l'humanité. Autrement dit, le Mallarmé de *La Lucidité* – tout comme le Flaubert de *l'Idiot* – représente la possibilité d'étendre l'engagement à tous les aspects de l'expérience humaine – même à ceux qui pouvaient paraître, au philosophe de *Qu'est-ce que la littérature ?* et des années quarante en général<sup>736</sup>, tellement figés dans l'immobilité de l'*en-soi* qu'ils étaient « non-engageables », et même aux conditions hasardeuses, instables, dépourvues de sens, on pourrait dire même aux *névroses* – de sorte que l'engagement, la « mise en situation », n'est plus le résultat des mérites des hommes bien disposés, mais une condition qui, par ses éléments de liberté et de conscience, rend l'homme *homme*. Comme l'a bien écrit Claude Abastado, Sartre, avec son *Mallarmé*, « veut prouver – et se prouver – que la littérature est toujours engagée (sinon, dit-il, elle ne vaudrait pas une heure de peine), que le "désengagement" des auteurs n'est qu'apparent, que même "l'art pour l'art" implique des choix politiques et des positions philosophiques »<sup>737</sup>.

Après cette lecture engagée de l'expérience poétique de Mallarmé, on fera ici quelques considérations tirées d'un des thèmes qui nous intéressent depuis le début, c'est-à-dire la possibilité d'interpréter Mallarmé comme le représentant d'une sorcellerie langagière qui éloignerait le sujet de l'action réelle.

---

<sup>735</sup> IDF, I, p. 58.

<sup>736</sup> Dans les notes des années 1947-1948, publiées en 1983 par Arlette Elkaïm-Sartre sous le titre de *Cahiers pour une morale*, Sartre écrit que la création mallarméenne se fonde sur l'impossibilité de connaître le monde et de le présenter « comme fondé totalement dans la liberté » (SARTRE, Jean-Paul, *Cahiers pour une morale*, op. cit., p. 462-3), alors que dans *La Lucidité* l'expérience de Mallarmé coïncide avec son libre choix. La forme inachevée des *Cahiers* montre d'ailleurs un caractère de *répétition* qui souligne ce que Sartre devait estimer fondamental chez Mallarmé : la « lacune » de la perception du poète (p. 511 ; p. 569) et l'absence de l'homme dans un monde parfaitement autosuffisant : Sartre cite l'affirmation « La Nature a lieu, on n'y ajoutera rien » (« La Musique et les lettres », OC II, p. 67) à deux endroits (p. 458 et p. 558). En expliquant la citation mallarméenne, Kumagai a écrit que « la nature apparaît sous une telle forme parfaite devant les yeux du poète qu'il ne saurait plus concevoir la présence divine derrière la grande nature comme les romantiques, pas plus que la remplacer par l'artifice comme les décadents » (KUMAGAI, Kensuke, « L'"anti-nature" mallarméenne ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2008/2, vol.108, p. 418). On dira donc que l'intérêt qui date de la fin des années Quarante se concentre sur la distance de la conscience du poète de la Réalité et sur la « simple » négation universelle que la mort de Dieu comporte ; quelques années après, l'*Engagement de Mallarmé* révélera la véritable complexité de la négativité mallarméenne.

<sup>737</sup> ABASTADO, Claude, « Portrait d'un nihiliste (Sartre, lecteur de Mallarmé) », *Obliques*, 1979, n.18-19, p. 195.

On verra ensuite que cette sorcellerie, finalement, n'est qu'un autre miroir, un écran qui cache la vraie nature – profondément réelle et ancrée dans la *praxis* – de l'expérience poétique mallarméenne.

Le poète est défini par Sartre « héros, prophète, *mage* et tragédien »<sup>738</sup> : si *héros* et *prophète* renvoient à l'exemplarité de la vie de Mallarmé et à sa capacité d'anticiper, en le totalisant, le destin de son époque, et si *tragédien* est le rôle qu'il se donne, l'« être-pour-l'échec » dont le *fatum* se révèle être le chant de l'impossibilité, du hasard qu'on ne peut pas nier – comme le savaient très bien les héros tragiques de la Grèce ancienne –, la désignation de *mage* demeure plus complexe.

On dira d'abord que la cavité que la vie a creusée dans l'esprit de Mallarmé joue un rôle fondamental dans l'établissement de la possibilité de se faire sorcier ; toutes les compositions qui dépassent la dichotomie baudelairienne de la Réalité et de l'Absolu, et qui s'appuient sur la conception de la disparition de l'Être en faveur du Néant – comme *Igitur*, comme le *Coup de dés*, comme le sonnet en -yx –, et qui mettent en avant le *mystère* d'un langage qui subsiste grâce à sa propre structure, en abolissant l'élément humain, découlent d'une adhésion impossible à une époque marquée par la mort de la transcendance. Cela relève d'un fait objectif, dont témoigne la correspondance – la révélation de Cannes – et d'une interprétation à la fois biographique et littéraire – la mort de la mère comme événement singulier qui exemplifie une totalité d'approches nostalgiques du Réel. En d'autres termes, l'explication par Sartre de l'enfance de Mallarmé et de ses années de deuil de la métaphysique traditionnelle peut éclairer la propension subjective à la réélaboration de la réalité sous forme d'ombre, d'image trompeuse, de Néant<sup>739</sup>. Sartre a vécu une telle expérience « resserrante »<sup>740</sup> à l'époque où la tentation antihumaniste était plus forte, c'est-à-dire quand la possibilité de se faire magicien de mots était une possibilité réelle et envisagée par l'enfant. Être poète, on l'a vu, c'est être sorcier ; « j'enrage de ne pas être poète », écrit Sartre : pourtant, les essais lyriques n'ont pas manqué. On s'attardera sur *Le Sursis* ; dans ce texte – qui pourtant est un récit marqué par un style journalistique, de reportage, qui se voudrait donc neutre – Sartre essaie toutefois de produire des *descriptions poétiques*, dont on donnera quelques exemples :

C'était une chaleur blanche et poussiéreuse, pompeuse, sceptique, surannée. (p.25)<sup>741</sup>

C'était la guerre qu'il aurait fallu lire dans le rougeolement du couchant. Si j'avais pu, dans les lueurs rousses qui doraienent la table et le parapet, soupçonner une promesse d'orage et de sang, elles m'appartiendraient au présent. (p.99)

---

<sup>738</sup> MLF, p. 167. C'est moi qui souligne.

<sup>739</sup> On ne reviendra plus sur les limites de cette approche ; si l'on devait se tenir à la pure objectivité, la critique littéraire se résumerait dans une longue énumération bibliographique.

<sup>740</sup> L'approche qui resserre la réalité, qui organise les perceptions en fonction d'une condensation de l'expérience phénoménique – mal comprise, aux contours imparfaits, illusoire –, est le propre, on le verra avec Genet, des poétiques *rétractiles*.

<sup>741</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Les Chemins de la liberté II - Le Sursis*, Paris, Gallimard, 1945.

[...] une vague immobilisée au moment où elle s'éparpille, le regard égaré, renvoyé sans fin d'une feuille à l'autre, se dissolvait dans ce fouillis végétal. (p.153)

Des étoffes rouges et roses et mauves, des robes mauves, des robes blanches, des gorges nues [...], l'odeur des pins, du sable chaud, l'odeur vanillée du grand large [...], les fleurs rouges et roses et blanches, les mains, les cuisses. (p.288-9)

Répétitions, allitérations, thèmes traditionnellement poétiques (les fleurs, le coucher du soleil) : l'effort vers un style lyrique est évident ; cela marque la volonté de *fixer*, dans un présent sans futur, l'atmosphère surréelle – la juxtaposition des histoires mineures qui fait résulter un Être nouveau – et dispersée, que tout le récit évoque ; la volonté, donc, de se faire poète. Mais être poète signifie être sorcier, et être sorcier signifie se rallier à Mallarmé<sup>742</sup> ; eh bien, oui.

En effet, *Le Sursis* pourrait être lu comme un hommage à Mallarmé<sup>743</sup>, dont la logique est exposée et résumée dans la démarche imaginaire et tout à fait mallarméenne de Daniel : « il pensa "éteindre". Le mot roula comme un tonnerre et se répercuta dans d'immenses salles vides. Chasser les mots, ils faisaient un pullulement de petits sursis, chacun lui donnait rendez-vous au bout de lui-même »<sup>744</sup>. Dans ce roman où Sartre essaie de se faire poète, à travers l'essai lyrique de la forme, Mallarmé ne peut pas être absent ; il est là, dans les pensées de Daniel – car les mots mallarméens sont des *tonnerres éteints*, paradoxe stylistique qui évoque à la fois la présence et l'absence des phénomènes que les mots désignent illusoirement<sup>745</sup> – ; il est là, dans les couchers du soleil, dans les fleurs ; surtout, il est là, dans le personnage de Philippe Grésigne. Ce personnage – un mélange de Baudelaire et de Mallarmé – est un jeune antimilitariste qui se veut poète, « en quête d'un sens pour son existence privilégiée mais terriblement vaine »<sup>746</sup> : il déteste son beau-père – un général qui renvoie manifestement à Aupick – et sa famille bourgeoise ; pendant le début de la crise de Munich, il fuit la maison. Comme Baudelaire, Philippe a une maîtresse noire, comme le poète de la rancune – et comme le Sartre qui lisait Silvio Pellico –, il est un *révolté* et un *martyr* : « un martyr, il leur faut un martyr, pensa Philippe »<sup>747</sup>, à propos de la guerre et de l'Histoire, quelqu'un qui s'immole pour un idéal plus

---

<sup>742</sup> Comme l'a fait remarquer Jean-Louis Cornille, *La Reine Albemarle* aussi fourmille de renvois évidents à Mallarmé (dans les thèmes et dans les mots) ; l'auteur, après avoir analysé et justifié les occurrences mallarméennes, affirme que « si Mallarmé est présent [dans *La Reine Albemarle*], ce n'est pas du tout de manière exclusive, mais concurrente ; son œuvre ne constitue jamais qu'une tentation momentanée, brièvement privilégiée » (CORNILLE, Jean-Louis, *Nauséographie de Sartre*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 71. On renvoie aux pages 65-72 pour l'analyse complète des *topoi* mallarméens). Si on assimile Mallarmé au mysticisme et à la sorcellerie, comme on l'a fait, alors on pourrait lire les lignes de Cornille ainsi : « la sorcellerie ne constitue jamais qu'une tentation momentanée ». C'est bien la *tentation* mystique, lyrique et antihumaniste qui a marqué Sartre et qui a été, selon Jenny, « maintenue en sourdine par le succès des dogmatismes sartriens » (JENNY, Laurent, « Nausée de Venise », *Littérature*, 139, 2005, p. 3)

<sup>743</sup> À la page 236 on retrouve l'incipit du *Tombeau d'Edgar Poe* (« Tel qu'en lui-même l'éternité le change ») à propos de l'homosexualité de Daniel.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>745</sup> On se souviendra encore du « tonnerre muet éparé au feuillage » de *Crise de vers*.

<sup>746</sup> BOULIANE, Claudia, « *Le Sursis* : un adolescent au seuil de la révolte », *Revue @nalyses*, vol.10, n.2, 2015, p. 102.

<sup>747</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Le Sursis*, op. cit., p. 293.

haut ; toutefois, son idéal est marqué par la mauvaise foi. La lettre écrite à sa mère pour justifier sa fuite – « cette sale petite écriture irrégulière, pointue, avec des ratures et des taches »<sup>748</sup> – affirme que, dans « le temps des assassins, moi, je choisis le martyr »<sup>749</sup> ; c'est bien la volonté de ne pas s'engager, d'être de l'autre côté du Réel, de choisir l'aventure imaginaire (commentaire de Sartre-Pitteaux<sup>750</sup> : « l'influence de Rimbaud a fait des ravages effrayants »<sup>751</sup>). Et encore : Philippe essaie de penser à un poème, et soudainement, « les mots tombèrent en poudre et il s'accrocha au marbre froid, le vent m'emporte, il y avait ce goût d'alcool poisseux dans sa gorge. LE MARTYR. Il se regarda dans la glace, il pensa qu'il regardait le martyr »<sup>752</sup>. Ces lignes placent Philippe au carrefour entre la victimisation boudeuse de Baudelaire et la destruction langagière mallarméenne : le jeune homme pense que son incapacité créative – l'impossibilité d'écrire et même de *penser* le poème – est due à son rôle de martyr, de bouc émissaire d'une réalité bourgeoise qui ne lui convient pas et qui entrave son élan ; en vérité, son impuissance est le résultat de son ascendance mallarméenne, du fait que les mots *tombent en poudre* et qu'il est enfermé dans la glace magique de la conscience confuse : on remarque le glissement du sujet IL - JE, comme emporté par le vent, qu'on a déjà vu parmi les éléments surréalistes et magiques de *La Nausée* et dans le récit d'Igitur ; digne héritier – ou précurseur – des surréalistes, Philippe se fait passer pour Isidore Ducasse. De plus, un surréaliste d'exception, maître de l'écriture automatique et du sommeil « prophétique », Robert Desnos, est présent dans le petit poème que Philippe essaie de composer : « Ataraxie. Niagara du temps. Niagara du jour. Dans les glaces opérées de la cataracte. Je m'en vais en taxi. A Gauburge, à Bribacte. Dont acte, dont acte ! Dont cataracte »<sup>753</sup> ; dans « Aumonyme » on peut lire : « Cataracte des flots cataracte des yeux / aux cheveux roux de roues »<sup>754</sup>. Il est évident que, dans le personnage créé par Sartre, les surréalistes et les poètes boudeurs se mélangent dans une condamnation de la posture de l'écrivain rancunier. Toutefois, on dirait que Philippe s'engage – dans les idées – contre la guerre ; le moment venu de prendre l'avenir en main, de partir pour de bon, d'*agir*, le garçon hésite, assis sur un banc de la gare. Il lance une pièce : « un coup de dés ! Ding, jamais, ding, ding, un coup, ding, de dés, ding, n'abo, ding, ding, lira, ding, ding, le hasard. Ding ! »<sup>755</sup>.

---

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>749</sup> *Ibidem.*

<sup>750</sup> Pitteaux est un journaliste, le dernier à avoir croisé Philippe avant sa fuite. De Philippe, Pitteaux avait reçu un billet portant écrit « Laetus et errabundus », mots qui renvoient au titre du poème verlainien *Laeti et errabundi*. Les poètes impliqués dans l'histoire et dans la personnalité de Philippe (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) désignent un personnage marqué par le refus de la réalité ; pour avoir une idée de son insincérité élitiste, on peut lire qu' : « il se sentait heureux parce qu'ils étaient tristes. C'étaient des prolétaires » (*ibid.*, p. 208).

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 163

<sup>752</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>753</sup> *Ibid.*, p. 310.

<sup>754</sup> DESNOS, Robert, « Aumonyme », *Corps et biens*, Paris, Gallimard, (1930) 2005, p. 80. Nous remercions M. Jean-François Louette de nous avoir signalé l'intertextualité cachée du poème de Desnos.

<sup>755</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 311.

Il ne partira pas ; la référence au *Coup de dés* – au-delà de l’hommage évident à Mallarmé – semble faire de Philippe un martyr du hasard, de l’Histoire, un émule du Maître noyé et d’Igitur ; les événements le dépassent et il ne peut que céder. Est-ce que l’intention de Sartre pouvait vraiment être celle de reléguer le *Coup de dés* à la place de poème-symbole de la renonciation de Philippe ? Le poème, on veut le croire, est ici pris comme exemple ironique, comme justification d’un jeune homme qui se veut révolutionnaire mais qui n’a pas le courage d’intervenir sur la Réalité ; le *Coup de dés* est la négation du Hasard, car l’acte hasardeux, même si pas prévisible, intègre la facticité et la contingence dans une praxis active. Philippe se désigne comme victime du chaos ; tout simplement, il n’agit pas ; il demeure « opaque comme un mort » et sa voix sonne « faux »<sup>756</sup> : la mauvaise foi qui le guide, le rôle qu’il incarne de l’artiste malchanceux, l’enferment dans l’*en-soi* des poètes qui n’ont pas su s’engager. On dira donc que la présence de Mallarmé dans *Le Sursis* est à la fois une référence majeure – une « éminence grise »<sup>757</sup> du travail sartrien, qui apparaît à travers les citations directes et indirectes – et un modèle à imiter avec prudence ; Sartre semble s’interroger sur la possibilité dangereuse de lire Mallarmé comme on lit l’expérience de Baudelaire, c’est-à-dire comme un « simple » et autotélique poète du refus. Philippe, qui représente Baudelaire et les poètes de la négation, utilise le *Coup de dés* de Mallarmé pour justifier son inaction et sa capitulation devant la grandeur insaisissable de l’Histoire hasardeuse ; toutefois, il se trompe : le *Coup* aurait pu marquer le passage à l’acte, l’engagement héroïque, la Négativité comme option existentielle et non comme fuite de la réalité. *Le Sursis* radicalise donc le côté engagé de Mallarmé, tout en se moquant de celui qui l’a pris comme un exemple de non-engagement.

Cela nous mène à nous poser à nouveau la question de la magie : est-ce que Mallarmé est vraiment *mage* ? Est-ce que son action – qui demeure irréaliste – n’est pas plutôt un essai de conciliation entre le Néant – imagination, sens poétique, silence – et l’Être de la praxis du hasard ? En dévalorisant le platonisme mallarméen, Sartre plaçait déjà le poète parmi les hommes, sur un plan tout à fait concret de la réalité – que Mallarmé, bien sûr, vaporise après ; en soulignant à plusieurs reprises son côté engagé, sa référence historique, son héritage parmi les damnés de la Terre, le philosophe lui donne une place réelle, sincère et factuelle. Ce qu’on propose, c’est de lire le Mallarmé sartrien comme une contradiction cohérente : il est sûrement le poète de l’échec et de l’Irréel, de la disparition de l’humain

---

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>757</sup> GOLDTHORPE, Rihannon, « Mallarmé : Sartre’s committed poet », *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New essays in honour of Lloyd Austin*, dir. de BOWIE, Malcolm et alii, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 223. À cet endroit, l’auteur écrit que Mallarmé serait, dans l’œuvre sartrienne, une éminence grise, « more than the surrealists » [plus que les surréalistes].

et de l'absence, mais son irréalité marque et fonde un Être possible, le hasard qui permet le surgissement de la possibilité pratique ; en d'autres termes : le *pour-soi*.

On est revenu au point de départ : la non-coïncidence de la conscience avec soi-même, l'action toujours différée, l'influence éloignée sur le sujet, devient à la fin le seul moyen pour établir la possibilité d'un Être qui ne soit pas figé, immobile, absolu – l'Absolu étant la destruction de tout mouvement hasardeux et l'établissement d'une altérité immuable. Le Hasard mallarméen est nécessaire, *il accomplit toujours sa propre idée* ; toutefois, c'est aussi le mouvement qui permet la casualité et la contingence ; le *Coup de dés* – tout comme l'hésitation d'Igitur – est l'acte qui renferme et ouvre, qui est la nécessité et le chaos, l'Absolu et la contingence, l'Être et le Non-Être. L'*acte-à-venir*. Le *Coup* est le silence et la pluralité : dans la « main crispée »<sup>758</sup> du Maître immobile devant la tempête, le fantôme du geste se prépare, anticipant l'action, soulignant la difficulté d'exercer sa propre liberté dans une situation où le hasard semble toujours être gagnant ; l'acte ne se donne pas, ne s'accomplit pas, *mais* ce qui est important n'est pas l'achèvement de l'évènement, mais la conscience que, même dans des circonstances où l'homme s'effondre dans les vagues, même si l'Histoire s'impose avec son absurdité étourdissante – *rien* n'aura eu lieu que le lieu : après les faits, rien ne demeure que les faits mêmes –, l'être humain peut décider de lancer les dés ou de se laisser abattre sans essayer.

Sartre a brossé le portrait d'un homme *creux* ; l'histoire personnelle de Mallarmé, ses drames intimes, ses passions fanées, et la condition générale d'une époque qui voyait son crépuscule approcher, ont forgé le vide qui l'a accompagné toute sa vie ; ce vide envahit l'œuvre, et à un moment donné il *devient* l'œuvre. L'imaginaire mallarméen est la conséquence logique et tout à fait cohérente – pour une critique littéraire marquée par la dépendance des œuvres de l'esprit à l'égard des conditions matérielles qui ont façonné cet esprit – d'une expérience humaine qui laisse la place à au Néant, au choix de l'échec, à la mort comme possibilité existentielle. Son esthétique est caractérisée par le sentiment de la *fin*, du naufrage historique, de l'impuissance lyrique et de l'impossibilité d'établir un dialogue avec l'Homme ; se réduire au silence, après avoir crié que tout cela aurait dû être beau : la Beauté comme dernière valeur avant le dernier soupir. Toutefois, on a vu que Mallarmé n'est pas *que* ça ; à travers une lecture plus ample et plus articulée des occurrences des thèmes mallarméens dans l'œuvre de Sartre, on a remarqué un renversement total de l'interprétation qui semblait manifeste. Mallarmé est le poète de la possibilité, du geste inaccompli qui permet le déploiement du *pour-soi* – au moins au niveau de l'idée –, d'un essai de conciliation entre Absolu et contingence dans l'hésitation devant l'Abîme et les vagues de l'Histoire. La sorcellerie mallarméenne, qui aurait pu

---

<sup>758</sup> « Un Coup de dés », OC I, p. 374.

nous duper, en nous invitant à ne considérer que la volonté de vivre dans l'*en-soi* poétique, dans l'inutile refus surréaliste, se révèle être, dans *Le Sursis*, seulement le danger de croire à la fixité du poète, comme l'a fait Philippe : dans le roman où Sartre met en scène la poésie – au niveau structural et thématique –, Mallarmé est ironiquement présent, à veiller sur le « bon usage » de son expérience esthétique, à remarquer que le *Coup de dés* n'est pas la soumission aux événements, mais la *praxis* qui abolit le Hasard et qui permet l'expression libre de la conscience.

Pour conclure cette section, on dira donc que les textes recueillis dans *La Lucidité* ne peuvent pas être considérés comme une application mécanique et stérile des règles interprétatives exposées dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Mallarmé incarnant la contradiction de la liberté qui choisit de s'anéantir pour laisser la place au silence de la communication.

« Tout le théâtre de Sartre et ses biographies d'écrivains s'imposent comme comblement du problème de la réflexion pure »<sup>759</sup> : lors d'un problème théorique, d'une contradiction sur le plan de la possibilité, Sartre *met en scène*, à travers les vies des auteurs, leur résolution, tout en démontrant que la réalité est bien plus complexe que la spéculation abstraite. Dans le vide humain décrit par Sartre, la complexité du dépassement du hasard à travers la *praxis* est *in nuce*, cachée ; il est là, quand même, et peut-être qu'il ne l'a pas assez souligné ; il en a tracé les contours, tout en laissant présager la possibilité de pénétrer ce vide intérieur, de l'exploiter et d'en faire surgir toute la non-coïncidence à soi qui fonde la progression de l'être humain ; c'est ce que Derrida s'est acharné à faire.

## II.II. *Mal l'arché*

« En s'inscrivant dans une lignée nietzschéenne et mallarméenne [...], l'écriture derridienne assume un rôle subversif dans la tradition philosophique occidentale dont elle s'écarte pour se rapprocher de l'écriture poétique »<sup>760</sup> : ainsi Francesca Manzari a récemment défini le « fonctionnement » de l'écriture de Jacques Derrida, qui se sert de l'exemple du langage métaphorique et opaque de Nietzsche et de Mallarmé pour rendre visibles et évidentes les apories de l'unicité du sens. Il est clair que l'exemple mallarméen n'est pas seulement un modèle à suivre, mais un véritable archétype, un intertexte nécessaire à prendre en considération lorsque le thème général de l'écriture est abordé : Geoffrey Benington a justement écrit que Mallarmé, dans le texte derridien,

---

<sup>759</sup> VERSTRAETEN, Pierre, « Sartre et Mallarmé », *Revue d'esthétique*, n.2, 1981, p. 36.

<sup>760</sup> MANZARI, Francesca, « Lire les poètes avec Derrida », *Jacques Derrida, La dissémination à l'œuvre*, dir. de GUINDANI, Sara, et NUSELOVICI, Alexis, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021, p. 166.

will, on one hand, be presented as exemplary in the sense that he would be the *best* example, or at least a shining example, to that extent more than *just* un example but a sort of paragon ; and on the other as really no more than a *sample*, exemplifying the disruption of *mimesis* just as any text (including Plato's) might be taken to exemplify it, an example more or less randomly picked from a whole range of possibilities.<sup>761</sup>

Il n'est pas simple de s'approcher de la question mallarméenne à l'intérieur de l'organisme textuel de Derrida, d'abord parce qu'on risque de tomber dans le piège de la systématisation, et ensuite parce qu'on se rend coupable de ce qui est expressément condamné par Derrida : le *thématisme*. Peut-on vraiment écrire de l'expérience poétique mallarméenne comme Derrida l'a lue si l'on adhère aux mêmes conduites qui ont tenté d'enfermer la puissance sémantique des textes du poète ?

L'exégèse qu'on essaiera de donner sera, toutefois, comme celle qu'on fera relativement à *Glas*, une explication<sup>762</sup> qui se veut à la fois éclairante et cohérente avec la mise en scène derridienne de l'acte non-représentatif de Mallarmé ; d'un côté, donc, on retrouvera les occurrences mallarméennes qui parcourent les textes du philosophe – références nombreuses, explicites souvent, parfois implicitement suggérées – ; de l'autre côté, on tâchera de ne pas faire tomber – et donc de tuer (tombe / tombe) – la pluralité de l'écriture du poète, en la reléguant au statut de catégorie ou de particularité esthétique.

On a déjà évoqué le contexte qui a permis le surgissement d'une critique « désincarnée » ; comme l'a fait remarquer Robert Greer Cohn, « Derrida et bien autres se sont trompés, non seulement dans le domaine des études mallarméennes, mais aussi en ce qui concerne beaucoup d'autres choses de notre époque : ils sont obsédés par une dimension unique [...], par la chaîne monotone, monolinéaire de la déconstruction »<sup>763</sup>. S'il est vrai que l'approche déconstructionniste a, comme toute approche philosophique, réduit la complexité d'un auteur à une pluralité de « dogmes », il est toutefois indéniable que la vision derridienne a pu éclairer le « fonctionnement » du texte de Mallarmé, en creusant la page jusqu'à l'abîme que Mallarmé même avait frôlé.

En effet, la recherche linguistique, l'excès de la syntaxe sur le sens, les jeux sémantiques qui semblent ne pas avoir de fin, sont des éléments que l'on retrouve à la fois chez le poète et le philosophe : peut-on envisager la possibilité d'éclairer l'obscurité mallarméenne par la complexité derridienne ? Peut-on mettre en lumière le mystère à travers un énigme ?

---

<sup>761</sup> BENNINGTON, Geoffrey, « Derrida's Mallarmé », *Meetings with Mallarmé*, *op. cit.*, p. 127 [sera, d'une part, présenté comme exemplaire au sens où il serait le meilleur exemple, ou du moins un exemple éclatant, en ce sens qu'il serait plus qu'un exemple mais une sorte de parangon ; et d'autre part, comme n'étant en réalité qu'un échantillon, illustrant la perturbation de la mimesis comme n'importe quel texte (y compris celui de Platon) pourrait être considéré comme l'illustrant, un exemple plus ou moins pris au hasard parmi toute une gamme de possibilités].

<sup>762</sup> Les difficultés lexicales commencent : l'explication est, littéralement, l'ouverture et le lissage du *pli* qui rend la compréhension problématique. Mais on sait, désormais, que le pli demeure un élément fondamental dans l'établissement du système non systématique de la différance. On se contentera d'utiliser le mot « explication » tout en sachant qu'il pose de problèmes critiques.

<sup>763</sup> COHN, Robert Greer, *Vues sur Mallarmé*, *op. cit.*, 279.



Quoi qu'il en soit, lire Derrida signifie comprendre « comment » – et non « ce que » – Mallarmé a écrit.

Les textes derridiens où la leçon de Mallarmé apparaît avec force évidente sont « La double séance » – transcription de la conférence donnée en deux séances, le 26 février et le 5 mars 1969, parue d'abord dans *Tel Quel* aux éditions de Seuil (n.41 et 42) en 1970 et finalement recueillie dans la première édition de *La Dissémination* – et le texte « Mallarmé (par Jacques Derrida) », article consacré au poète faisant partie de *Tableau de la Littérature française III* (1974). Pourtant, Mallarmé est présent partout dans l'ensemble global des travaux de Derrida, une sorte de fantôme bénin qui garantit, à travers son expérience critique précédente, si proche de celle de Derrida, les théories du philosophe.

Avant d'entamer la description de la présence mallarméenne chez Derrida, on voudrait faire le point : *quel* Mallarmé est lu par Derrida ?

On dira tout de suite que la seule œuvre mallarméenne présente dans la bibliothèque de Derrida conservée à Princeton est une édition du 1952 d'*Un Coup de dés* ; cela peut nous frapper : Mallarmé, qu'on a défini « archétypal » pour ce qui concerne le style derridien, est-il absent, ou seulement *partiellement* présent ? Au-delà des explications pratiques, on peut penser que la maigre présence de Mallarmé dans les rayons de la bibliothèque personnelle du philosophe ne soit qu'un symptôme de l'intention de Derrida en tant que lecteur : résumer l'expérience poétique de Mallarmé à son apogée intellectuel, à l'œuvre qui reprend et sublime tous les thèmes et qui les éparpille pour les consacrer à la postmodernité littéraire. En effet, si Sartre s'était cristallisé sur la première période du poète, celle qui était influencée par Baudelaire, Derrida généralise les sommets théoriques atteints à travers l'élaboration du *Coup de dés* et de tous les ouvrages qui lui sont thématiquement annexes, comme le *Livre*, ou *Crise de Vers*. Le Mallarmé derridien est donc celui qui surgit de l'anonymat spirituel et de la dispersion langagière du *Coup de dés*, qu'il faudra, ici, essayer d'éclaircir. Ce poème, paru pour la première fois en 1896 (deux ans avant la mort du poète) dans la revue *Cosmopolis*, s'impose comme l'œuvre la plus identificatrice de l'esthétique sibylline de Mallarmé, tout en étant jugé par Valéry, son premier lecteur étonné, comme un texte qui « élèv[e] enfin une page à la puissance du ciel étoilé »<sup>764</sup>. En effet, ce qui frappe immédiatement, c'est la composition stellaire, disséminée comme une constellation tutélaire ; la disposition des mots sur la page ressemble à une partition musicale, à une formule à lire selon des pauses et des reprises bien calibrées. Toutefois, dans la préface qui précède le texte, Mallarmé écrit que la réunion du vers libre et du poème en prose « s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs

---

<sup>764</sup> VALÉRY, Paul, « Le *Coup de dés*. Lettre au directeur des *Marges* », *Variétés*, *Œuvres I*, op. cit., p. 626.

moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends »<sup>765</sup> : l'espace artificiel et narratif du poème fait partie plutôt du domaine de la littérature, la Poésie étant « l'unique source »<sup>766</sup> du récit hypothétique. Les vers deviennent étoiles, pures lumières clignotantes de matière, présents dans toute leur massive splendeur ; la physionomie des mots qui devait faire accéder à « une origine commune immémoriale »<sup>767</sup> devient la règle de la lecture<sup>768</sup> : le sens devient accessoire, et la forme demeure la première grande signification du texte, s'agissant, dans ce cas, d'« une ponctuation qui disposée sur le papier blanc, déjà y signifie »<sup>769</sup>. Le message pourtant s'instaure, volatile et dispersé, conjugué selon des motifs différents : il y a la prépondérance de la phrase capitale, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard »<sup>770</sup> (dogme qui surgit du fond des pages, éparpillé) ; et les subordonnées secondaires et adjointes (Quand bien même lancé dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage / Soit le Maître ... / Comme si ... / Comme si ... <sup>771</sup>), jusqu'à terminer dans l'axiome « Rien n'aura lieu que le lieu ... / Excepté peut-être une constellation ... »<sup>772</sup>.

Les interprétations du texte se sont stratifiées au fil des années ; pour l'instant, on ne jettera qu'une petite lumière sur l'ombre massive du texte. Le *Coup de dés* est la représentation désincarnée et clairsemée d'une « idée »<sup>773</sup>, du langage – à moitié cri, à moitié alarme blanc et muet – épris dans le vertige de l'espace sans garantie ; chaque action est un pari perdu d'avance, chaque acte de conscience est un jeu dangereux : « toute pensée émet un coup de dés » : l'esprit qui essaie de reconstituer la transcendance abolie – à la place des Idées immortelles et divines, le poète intronise le langage autonome – se trouve constamment devant le hasard et la contingence<sup>774</sup>. « Si seule une transcendance, comme Mallarmé en a la conviction, peut fonder la vérité du langage, la mort de Dieu a plongé le monde, pour le poète, dans un délire de représentations qui n'est que le tourbillon d'un langage autonome où le sens, figé par l'usage courant, vacille et glisse perpétuellement »<sup>775</sup>, et tout ce qui n'est plus éclairé par la transcendance demeure incompréhensiblement insaisissable.

---

<sup>765</sup> « Observation relative au poème *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* par Stéphane Mallarmé », OC I, p. 392.

<sup>766</sup> *Ibidem*.

<sup>767</sup> « Les Mots anglais », OC II, p. 969.

<sup>768</sup> Sur la lisibilité du *Coup de dés*, et sur l'expérience du lecteur devant l'alternance de blancheur et de mots, une intéressante contribution a été donnée par Muriel Pic dans « Constellation de la lettre. Le concept de lisibilité (Lesbarkeit) en France et en Allemagne », *Poésie*, 2011, n.137-138.

<sup>769</sup> « La Musique et les Lettres », OC II, p. 75.

<sup>770</sup> « Un Coup de dés », OC I, p. 367-383.

<sup>771</sup> *Ibid.*, p. 369-377.

<sup>772</sup> *Ibid.*, p. 385-87.

<sup>773</sup> Le poème « prend pour son objet non pas une aventure et les passions qui s'y rattachent [...], mais une idée, celle qu'il formule de la façon la plus nue dans son titre » (WEINBERG, Bernard, « Les Limites de l'hermétisme ou hermétisme et intelligibilité », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n.15, 1963, p. 159).

<sup>774</sup> Une pensée qui, comme l'a défini Paul Audi, est caractérisée par « l'essentielle incomplétude de son auto-conception » (AUDI, Paul, *La Tentative de Mallarmé*, Paris, PUF, 1998, p. 31), donc pas capable de se poser pour soi-même sans intervention extérieure.

<sup>775</sup> MARCHAL, Bertrand, *Lecture*, op. cit., p. 287.

Le récit porte sur l'hésitation d'un héros – un vieil homme, indiqué comme « le Maître » – qui essaie de s'orienter pendant une tempête ; devant les vagues, les dés en main, le Maître tempore : faut-il, ou pas, lancer les dés ? Est-ce que le geste marquera, encore une fois, l'abolition du Hasard (tout en sachant que, pour lancer les dés, il est nécessaire d'être devenu pur esprit) ? En d'autres termes, est-ce que la volonté de l'homme, représentée par le coup de dés qui se voudrait absolu et volontaire, peut donner un sens aux vagues de la vie, au chaos de la contingence, au destin hasardeux qui nous entoure ? Cette prétention demeure, dans les mots de Mallarmé, « une folie », comme l'inanité de l'acte d'Igitur ; aucun coup de dés ne pourra permettre d'atteindre la notion pure ; comme l'a fait remarquer Davies, « le mot N'ABOLIRA intervient ici dans le texte, comme pour rappeler la proposition fondamentale dont toute cette action hypothétique n'est qu'une illusion »<sup>776</sup>. L'incertitude du héros a deux issues : accomplir le geste – essayant de donner un sens à son propre destin – ou tomber dans les vagues, cédant à la force de la contingence ; ce qui demeure fondamental est le moment éternel de l'hésitation, le « fantôme du geste »<sup>777</sup>, la possibilité d'agir ou de se laisser emporter par le naufrage. Même si le Maître s'approche de la Notion pure – pour finalement l'atteindre –, la folie de l'œuvre en acte se manifeste : même si le Nombre qui peut abolir le Hasard existait, il ne signifierait, encore une fois, que la présence du Hasard même, car le geste ne ferait que répéter la volonté du Chaos. « Rien de la mémorable crise [...] n'aura eu lieu [...] que le lieu »<sup>778</sup> : le drame disparaît, en laissant subsister seulement le cadre de la tragédie existentielle ; même si l'événement avait été accompli, cela aurait été sans valeur pour l'humanité. Et pourtant, une constellation – qu'on peut aisément identifier avec la Grande Ourse « froide d'oubli et de désuétude »<sup>779</sup>, le « septuor » de *Ses purs ongles* – apparaît, insouciant de l'hésitation du héros et de l'absence du geste ; les étoiles transcrivent sur la surface céleste le numéro sept – le numéro « sacré » : la *possibilité* du geste est inscrite dans les étoiles, en éternisant l'acte *en puissance*. Le Héros disparaît dans les vagues, oui, mais le doute de son geste fait scintiller le *coup de dés* idéal dans le ciel immuable, comme pour signifier que n'importe quel homme pourra reprendre l'épopée folle et nécessaire du Maître, en essayant, coup après coup, de donner une signification aux choses gratuites. Agamben, dans tout autre contexte – la relation entre pouvoir constituant et pouvoir constitué – affirme qu'« afin que la puissance [du *nomos*] ne s'évanouisse pas chaque fois immédiatement dans l'acte mais ait une consistance propre, il faut également qu'elle puisse ne pas passer à l'acte, qu'elle soit constitutivement puissance de ne pas (faire ou être) »<sup>780</sup> ; c'est selon cette approche

---

<sup>776</sup> DAVIES, Gardner, *Vers une Explication rationnelle du « Coup de dés »*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>777</sup> « Un Coup de dés », OC II, p. 347.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 384-5.

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>780</sup> AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer I*, *op. cit.*, p. 54.

aristotélicienne qu'on pourrait lire le *Coup* mallarméen : possibilité de ne pas s'exprimer afin de garder l'inscription dans la page céleste de la puissance virtuelle. Si le Livre, comme on le verra dans quelques pages, se voulait porteur d'un message absolu<sup>781</sup>, étant une sorte de dévoilement de l'essence primitive de l'être, « une métaphysique et une physique de la pensée »<sup>782</sup>, le *Coup de dés* a poussé son message au naufrage : la métaphysique s'est éteinte dans la tempête qui engloutit l'intellect (le Maître, vieillard dont les manœuvres sont inutiles contre la force de la mer : on n'impose plus de règles supérieures aux phénomènes), et la physique s'est fragmentée dans une dissipation discontinue. « Croire que l'on a réalisé, arrêté, un absolu, revient à nier la vie qui engendre, comprend et transcende tout »<sup>783</sup> : le hasard vainqueur ne se surmonte pas, car tout acte sera une représentation du même chaos ; le message final du poème – « Toute pensée émet un coup de dés » – renvoie exactement à cela : tout acte d'esprit remet en scène le drame du Maître, étant le coup de dés fils de la logique du pari, et n'importe quel résultat sera un choix des circonstances (éternelles ou pas). Qu'est-ce qui reste ? Un lieu – l'espace « à soi pareil » –, évidence du pli de la réalité sur sa propre structure lorsque le Logos extérieur a disparu ; et la constellation scintillante, interdite à l'esprit, car « 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 »<sup>784</sup>.

Ce que Derrida apprécie, on en est sûr, dans ce poème, est la dissémination constitutive des mots et du thème : l'acte du Maître se prépare mais fait naufrage, existant et n'existant pas à la fois, mettant en scène le drame de la présence qui s'abolit. Ce qu'on appelle ici « le drame de la présence », ou encore *la tragédie de la mimésis*, la représentation de la non-représentabilité qui est issue directement d'une lecture du *Coup de dés* – comment décrire le moment où l'humanité mise sur sa propre disparition, pariant contre l'univers en tempête un seul acte dépourvu de hasard ? –, est le véritable sujet de l'analyse derridienne de l'expérience de Mallarmé qui, à la différence de l'étude sartrienne, demeure une réécriture – on l'a vu – et un renouvellement de l'opération littéraire. On a dit que le travail sur les textes est, chez Derrida, une application fondamentale de la dissolution de la signification transcendantale, de la structure immanente qui voudrait être porteuse d'un sens archétypal ; la réécriture derridienne, en étant une modulation bifide, en se faisant messagère de l'ambiguïté génétique du langage, démantèle et déconstruit le Logos extratextuel qui garantirait l'unité de la signification. Aucune écriture, pour ces raisons, n'est plus proche des idées derridiennes

---

<sup>781</sup> Le Livre était, dans les intentions de Mallarmé, une œuvre « pure », un système de feuilles qui pouvait se suffire de lui-même, lu, à l'occasion, par un « prêtre », un interprète qui, toutefois, n'était pas l'auteur mais seulement un « officiant » de lecture.

<sup>782</sup> HYPOLITE, Jean, « Le Coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message », *Les Études philosophiques*, Nouvelle série, 13e Année, n.4 (octobre-décembre 1958), p. 463.

<sup>783</sup> THIBAUDET, Albert, *La Poésie*, op. cit., p. 389.

<sup>784</sup> « L'Action restreinte », OC II, p. 215.

que celle de Mallarmé : on ne peut pas reconduire l'Être à une seule et univoque interprétation et, si elle pouvait exister, elle serait établie à travers un coup de dés, à travers l'adhésion à une possibilité qui, toutefois, n'épuise pas, sinon de façon superficielle, la coexistence du hasard et de la nécessité. Doute méthodologique : si la dissémination n'était rien d'autre, elle aussi, que le résultat d'un coup de dés, d'une imposition extratextuelle ? C'est le climax de la négation, l'annihilation de la philosophie ; mais n'est-ce pas, du reste, le calque de l'approche mallarméenne, de la négation de l'essence de la poésie ? Le doute universel ne se résout pas dans la certitude de la pensée, car la pensée émet à son tour le coup de dés, le hasard qui domine tout geste philosophique et toute prétention de purifier, en le rendant universel et abstraitement parfait, l'esprit.

Stefano Agosti, dans sa préface à *Éperons*, écrit très explicitement et de façon très mallarméenne que

le « coup » joue [...] sur les deux faces de cette opération globale qui est l'écriture : sur sa face matérielle, car l'expression [...] se relie à toute la série des coups précédents, disséminés dans les autres textes, produisant cet effet de vertige dû à la mise en question du concept par le jeu instable et itératif des formes [...]. Mais le « coup » joue aussi sur la face abstraite, extérieure du texte [...]. Le coup relève du niveau notionnel et méta-opérationnel à la fois. Il est le point de repère d'un programme et d'un projet. Il en est aussi la « pointe » – ce qui nous renvoie, dans un parcours, une ellipse qui tourne sans cesse sur son tracé, à l'autre face de l'opération, la face matérielle.<sup>785</sup>

C'est pour cela qu'on peut dire que Derrida devient l'écho de Mallarmé au vingtième siècle : par une convergence extraordinaire de méthode et idée, d'écriture et de questionnement, et, comme l'a dit Manzari, le poète pratique et incarne ainsi « la même tension stratégique propre à la déconstruction »<sup>786</sup>. Dans *Les Styles de Derrida*, Rudy Steinmetz a essayé de démontrer que la crise de la poésie décrite par Mallarmé dans *Crise de vers* – crise qui, comme l'avait déjà souligné Sartre, est provoquée par la mort de Hugo, et qui permet à la poésie, libérée de tout côté référentiel, de réfléchir sur sa propre structure : « il appartient maintenant à l'écriture poétique de s'écrire, d'écrire ce qu'elle est et ce qu'elle sera »<sup>787</sup> – trouve une héritière tragique dans la *crise de la philosophie* mise en avant par Derrida : comme la poésie cherchait la référence à travers les mots, la pensée philosophique a toujours essayé de représenter un sens par le biais du langage ; désormais, en temps de crise, la marginalisation du langage en faveur des concepts doit s'effacer pour laisser la place à l'autonomie de la langue. « La littérature [...] », tout comme la philosophie, « subit une exquise crise, fondamentale »<sup>788</sup>, fondamentale dans son rôle d'agent révolutionnaire des paradigmes jusque-là dominants ; ce qui résultera de la contamination derridienne sera une écriture qui traverse les limites

---

<sup>785</sup> AGOSTI, Stefano, « Coup sur coup », préface à DERRIDA, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978, p. 10-11.

<sup>786</sup> MANZARI, Francesca, *Écriture derridienne*, op. cit., p. 227.

<sup>787</sup> STEINMETZ, Rudy, *Les Styles de Derrida*, op. cit., p. 123.

<sup>788</sup> « Crise de vers », OC II, p. 204.

de la littérature et de la philosophie, en s'appuyant sur la porosité que les deux domaines partagent une fois réduits en cendres par la crise fondamentale qui les a frappés.

Mais il est temps, maintenant, d'aborder les textes qui ont fait de Mallarmé le mythe critique de la déconstruction.

On commencera par « La double séance » ; d'abord, on dira que le recueil d'essais dont elle fait partie – *La Dissémination* – a pour nom un terme typiquement mallarméen, et on retrouve, en effet, le verbe « disséminer » à plusieurs reprises chez le poète : on le retrouve dans *Le Mystère dans les lettres*, quand il est question de *Lire* : « 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 »<sup>789</sup> ; et encore, dans *Planches et feuillets*, sous-partie de *Crayonné au théâtre*, quand il est question d'*Écrire* : « Le vers, où sera-t-il ? [...] Ce tissu transformable et ondoyant pour que, sur tel point, afflue le luxe essentiel à la versification où, par places, il s'espace et il se *dissémine*, précieusement convient à l'expression verbale en scène »<sup>790</sup>. La dissémination est l'état naturel de la versification – et de sa réception –, qui, par essence, renvoie à la désintégration de la réalité phénoménale en faveur du surgissement de la virtualisation des choses : « [...] la phrase (où celle-ci *se dissémine* en l'ombre et le vague) »<sup>791</sup> ; le Néant consubstantiel à la poésie est donc fragmenté, disséminé, justement, et, comme le dit le poète à Villiers, subsumé dans une virtualité vide à partir des éclats des objets : « 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 »<sup>792</sup>. On ne s'étonnera pas, donc, de voir qu'un terme spécifiquement mallarméen devienne le titre – c'est-à-dire le résumé thématique ou idéologique – de l'œuvre de Derrida : la dissémination, la dispersion des postulats, la brisure dans l'ensemble, est la règle qui régit *La Dissémination*, et Mallarmé est son maître spirituel. En effet, on a déjà vu que *La Dissémination* se compose de plusieurs textes, tous centrés sur le sujet disloqué de la non-présence et de la non-identité de l'expérience et du langage ; « La double séance », avec son adjectif « double » qui renvoie certainement au caractère pluriel des séances en présence, mais aussi à la « duplicité », à l'ambiguïté constitutive de l'écriture, porte exactement sur cela, sur l'impossibilité d'établir une hiérarchie entre réalité et langage, entre dehors et dedans, entre essence et supplément. Ce texte se compose d'une

---

<sup>789</sup> « Le Mystère dans les lettres », OC II, p. 234. C'est moi qui souligne.

<sup>790</sup> « Crayonné au théâtre », OC II, p. 194. C'est moi qui souligne.

<sup>791</sup> « Préface à Beckford, "Vathek" », OC II, p. 20.

<sup>792</sup> Lettre du 24 sept 1867 à Villiers de l'Isle-Adam, *Correspondance 1854-1898*, éd. de MARCHAL, Bertrand, Paris, Gallimard, 2019, p. 198. C'est moi qui souligne.

pluralité de « sous-textes », de fragments d'œuvres qui s'entrelacent et communiquent à l'intérieur de l'espace neutre de la page : on retrouve, au début de « La double séance », sur la partie gauche de la page, un extrait du dialogue platonicien *Philèbe* ; sur la partie droite, on lit le texte « Mimique », brève divagation mallarméenne qui fait partie de « Crayonné au théâtre » ; l'argumentation derridienne permettra de dire, au fil du commentaire : « entre Platon et Mallarmé une histoire a eu lieu. Cette histoire fut aussi une histoire de la littérature »<sup>793</sup>.

Le *Philèbe* porte, en général, sur les considérations de Socrate et de Protarque au sujet du Bien et des façons pour l'atteindre ; dans le passage qu'on retrouve dans « La double séance », Derrida a choisi une page consacrée au thème de la mémoire – comme dans « La Pharmacie de Platon » –, et, surtout, de la *représentation mimétique* qui suit la formation de la pensée, opérée par une fonction de l'esprit qui agit comme « un peintre, qui vient après l'écrivain et dessine dans l'âme les images correspondantes aux paroles »<sup>794</sup>. « Mimique », à son tour, est un texte d'une nature assez complexe, étant le commentaire d'un livret de pantomime – *Pierrot Assassin de sa femme* – mis en scène par Paul Margueritte, cousin de Mallarmé, et publié chez Calmann-Lévy en 1886<sup>795</sup>. Mais ce n'est pas si simple ; lisons la façon dont Derrida reconstruit l'histoire éditoriale de « Mimique » et de l'œuvre que le texte commente (et on veut ici souligner la profonde et rigoureuse connaissance, de la part de Derrida, de l'œuvre mallarméenne : dans les notes, le philosophe s'attarde à expliquer la présence des variantes, des différentes éditions et destinations de « Mimique », tout en justifiant le choix de son *corpus*) :

Voyons, puisqu'il faut voir, ce livret [*Pierrot Assassin de sa femme*]. Ce que Mallarmé a entre les mains, c'est une deuxième édition, postérieure de quatre ans à la première, de cinq ans au spectacle lui-même. La Notice de l'auteur a remplacé la Préface d'un certain Fernand Beissier. Celui-ci y décrivait ce qu'il avait vu [...]. Beissier décrit la réaction du public et se demande comment serait accueilli à Paris ce « Pierrot bizarre, tourmenté, maigre, comme atteint de névrose » [...]. Le lendemain, nous dit-il, il rencontre le Mime « redevenu homme du monde » : c'est Paul Margueritte, frère de Victor Margueritte, fils du général et cousin de Mallarmé. Il lui demande d'écrire une Préface pour le livret de *Pierrot Assassin de sa femme* qu'il projette, lui, Paul Margueritte, d'écrire et de publier<sup>796</sup>.

Un texte, donc, qui passe de main en main, de la scène au livret au commentaire, jusqu'à devenir, chez Derrida, une partie d'une plus grande structure verbale : on en verra tout de suite les enjeux. « Mimique » porte donc sur un spectacle, sur les actes fictionnels d'un Pierrot névrosé qui a tué sa femme Colombine à cause de la tromperie de celle-ci ; devant un public horrifié, Pierrot mime le chatouillement affreux qu'il avait perpétré sur les pieds de la femme, liée au lit, jusqu'à la faire mourir

---

<sup>793</sup> DERRIDA, Jacques, *La Dissémination*, op. cit., p. 225. Désormais LD.

<sup>794</sup> PLATON, *Philèbe*, cité dans *La Dissémination*, op. cit., p. 201.

<sup>795</sup> Après une première édition parue chez Paul Schmidt en 1882.

<sup>796</sup> LD, p. 225-6.

à travers les éclats « de rire atroce »<sup>797</sup>. Si « Mimique » présente une méditation sur la possibilité de la représentation qui ne représente rien – le spectacle étant un « soliloque muet que, tout du long à son âme tient et du visage et des gestes le fantôme blanc comme une page pas encore écrite »<sup>798</sup> – c'est-à-dire sur l'expérience de l'écriture qui raconte une autre écriture sans référence, la scène présentant la virtualité des phénomènes et des gestes de Pierrot, le passage du *Philèbe* que Derrida en rapproche est, au contraire, un texte qui dénonce la représentation en tant que moyen pour atteindre un deuxième degré d'impression, ou, en d'autres termes, un deuxième niveau d'éloignement de la réalité. Si notre âme – dit Platon à travers Socrate –, qui a déjà « subi » la transcription des impressions qui viennent de l'observation du monde, se laisse envahir par l'activité du « peintre », c'est-à-dire de la représentation mimétique, la distance avec le monde ne fera qu'augmenter.

Or, à travers la lecture du *Philèbe*, Derrida dénonce une certaine approche platonicienne qui voudrait la *mimesis* comme résultat d'une adhérence plus ou moins fidèle à une réalité extérieure et en quelque sorte indépendante par rapport à ses représentations ; « Mimique » soutient l'impossibilité de définir une extériorité transcendante qui garantirait l'existence de l'écriture. Ce qu'on peut tirer de la lecture du dialogue platonicien est que, dans la métaphore de l'âme comme livre dans lequel on transcrit et on peint les impressions, « la valeur du livre ne lui est pas intrinsèque »<sup>799</sup> – celle-ci dépendant de l'extériorité : « la vérité ou la fausseté ne surviennent qu'au moment où l'écrivain transcrit une parole rentrée, quand il copie dans le livre un discours qui a déjà eu lieu et qui se tient dans un certain rapport de vérité (de ressemblance) ou de fausseté (dissemblance) aux choses mêmes »<sup>800</sup>. Le livre, chez Platon, n'est pas une structure autonome, mais un outil qui se porte comme résultat de l'action de la pensée, qui reproduit les sensations et les impressions du monde ; ce n'est pas un dialogue, mais un monologue qui ressemble à celui d'Husserl, une voix qui s'auto-transcrit dans l'espace vide de l'âme, en le remplissant d'une écriture qui n'est rien d'autre que la conséquence directe de la parole ; le « scribe » dont Platon parle devient ainsi une sorte de *medium* entre la réalité et le livre de l'âme, et la valeur des écritures spirituelles dépend directement de son travail de transcripteur.

Ainsi, l'écriture littéraire proclame la soumission du signe à la vérité extérieure, en réduisant le signifiant à simple expédient de transmission d'une réalité transcendantale. C'est à Mallarmé d'agir comme altérité positive par rapport à cette vision assez réductrice du livre comme objet-supplément de la réalité, en proposant un *Livre-suppléant* la réalité. Dans la célèbre *Autobiographie* – la longue lettre à Paul Verlaine écrite en 1885 qui résume vie et œuvre poétique –, Mallarmé déclare que « l'explication orphique de la Terre [...] est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence :

---

<sup>797</sup> *Ibidem*.

<sup>798</sup> « Mimique », OC II, p. 178.

<sup>799</sup> LD, p. 211.

<sup>800</sup> *Ibidem*.



car le rythme même du *livre*, alors impersonnel et vivant, jusque dans sa pagination, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode »<sup>801</sup> : l'Œuvre totale que le poète a songé à réaliser est le *Livre* irénique et universel, qui se façonnerait selon la règle de l'anonymat de l'intellect créateur, et qui avait comme objectif celui de produire une nouvelle formulation du Réel réfléchissant l'autonomie du langage : « au fond [...] le monde est fait pour aboutir à un beau livre »<sup>802</sup>. Le rapport monde-écriture aurait été ainsi inversé : l'écriture n'aurait plus reproduit les phénomènes, mais les phénomènes auraient dû se virtualiser dans le système du Livre. Cet ouvrage utopique, qui aurait dû raconter le profond mystère du monde, n'a jamais vu le jour, sinon à l'état de feuillets et brouillons ; pourtant, la seule possibilité du Livre demeure son plus grand accomplissement : fiction élevée à sa forme la plus pure, ce qui reste du projet mallarméen est à la fois présence et absence, réalité et imagination, blancheur et écriture, puissance et acte.

C'est Jacques Scherer<sup>803</sup> qui a déchiffré et publié les 202 feuillets mallarméens et qui a essayé, comme le dirait Davies, de donner une exégèse raisonnée des intentions du poète : au-delà de tout programme universel, de toute volonté de concevoir et réaliser l'œuvre totale, le Livre est un instrument qui demande des compétences pratiques, manuelles, et qui relève d'un pragmatisme inattendu. Le *Livre* est l'outil qui dépasse la contingence ; même si la vie de Mallarmé a été marquée par les circonstances et par les occasions, par la vie de société équilibrée, le poète, on l'a vu, a tôt compris « que la personnalité est un obstacle sur le chemin de la littérature qu'il rêve »<sup>804</sup>, ainsi que tout ce qui ne se conforme pas à l'absolu immanent et à l'anonymat spirituel, seule forme que l'œuvre orphique peut avoir. L'annonciation du projet est faite dès la jeunesse du poète maintes fois dans les lettres à ses correspondants<sup>805</sup>, mais « Mallarmé reste sur le seuil, travaille et approfondit le commencement, avec une sorte d'hésitation à aller plus avant »<sup>806</sup> ; les références à la « poétique d'un Rêveur »<sup>807</sup>, au fil des ans, se font plus rares, la conception formelle de l'entreprise change, l'Œuvre devient une « Somptuosité du Néant »<sup>808</sup> avec des caractéristiques de la scène théâtrale. L'essence profondément dramatique du *Livre* s'affirme lorsque Mallarmé conçoit la composition fictionnelle de l'Univers

---

<sup>801</sup> Lettre du 16 novembre 1885 à Paul Verlaine, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 586. C'est moi qui souligne.

<sup>802</sup> « Enquête sur l'évolution littéraire », OC II, p. 702.

<sup>803</sup> SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977 (1957).

<sup>804</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>805</sup> « Tel est le plan de mon volume lyrique, et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du Mensonge*, ou *Le Glorieux Mensonge* », lettre du 28 avril 1866 à Henri Cazalis, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 298 ; « J'ai jeté les fondements d'une œuvre magnifique. Tout homme a un Secret en lui, et beaucoup meurent sans l'avoir trouvé, et ne le trouveront pas parce que morts, il n'existera plus ni eux. Je suis mort, et ressuscité avec la clef de pierreries de ma dernière cassette spirituelle », lettre du 16 juillet 1866 à Théodore Aubanel, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 312 ; « [...] je venais de jeter le plan de mon œuvre entier, après avoir trouvé la clef de moi-même [...] », lettre du 28 juillet à Théodore Aubanel, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 315.

<sup>806</sup> BENOIT, Éric, *Mallarmé et le Mystère du « Livre »*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 16.

<sup>807</sup> Lettre du 8 août à Théodore Aubanel, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 318.

<sup>808</sup> Lettre du 3 avril 1870 à Henri Cazalis, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 470.

comme une expérience musicale, la Musique, on l'a vu, étant la propagation et l'exaltation de l'équilibre parfait entre les éléments du monde : à la scène classique, tirée d'un sujet particulier, devra se substituer l'*Ode*, l'union sacrée de toutes les histoires individuelles, le dépassement des personnalités, l'amplification sonore et religieuse des destins isolés en faveur d'un seul, universel, théâtre de l'Homme. Cela, Mallarmé l'avait bien exposé dans *Richard Wagner. Rêverie d'un poète français*, divagation autour du compositeur allemand :

Si l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi : il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à toute Légende. Voyez-le des jours abolis ne garder aucune anecdote énorme et fruste, comme par une prescience de ce qu'elle apporterait d'anachronisme dans une représentation théâtrale, Sacre d'un des actes de la Civilisation. À moins que cette Fable, vierge de tout, lieu, temps et personne sus, ne se dévoile empruntée au sens latent de la présence d'un peuple, celle inscrite sur la page des Cieux et dont l'Histoire même n'est que l'interprétation, vaine, c'est-à-dire un Poème, l'Ode. Quoi ! le siècle, ou notre pays qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, ce serait pour en refaire ! Le Théâtre les appelle, non ! pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un être dégagé de personnalité, car il figure notre aspect multiple : que, de prestiges correspondant au fonctionnement de l'existence nationale, évoque l'Art, pour le mirer en tous. Type sans dénomination préalable, pour qu'en émane la surprise, son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffra l'antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre. Lui, quelqu'un ! ni cette scène, quelque part (l'erreur connexe, décor stable et acteur réel, du Théâtre manquant de la Musique) : est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite un lieu, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule !<sup>809</sup>

L'Ode – le Poème par excellence – est un Théâtre dont les mythes ne sont pas *fixes, séculaires* ou *notoires* : au contraire, ce que la scène universelle doit émettre est un *être dégagé de personnalité*, un *type sans dénomination préalable* : pour obtenir la chimère du drame spirituel, l'élément musical est essentiel, car lui seul permet la dissociation des traits contingents et circonstanciels du monde qui aboutit à la *vision* – la capacité de tirer des symboles à partir d'un sujet terrestre<sup>810</sup>. Selon la critique de Mallarmé, la grande erreur de Wagner, qui pourtant s'est approché du mythe absolu de l'Ode, est d'avoir retrempé ses œuvres « au ruisseau primitif, pas jusqu'à la source »<sup>811</sup> : le compositeur s'est arrêté devant le mur des légendes allemandes, en créant ses sujets à partir des mythologies nationales, alors que la seule façon pour se détacher de la scène traditionnelle est d'aller jusqu'à la *source* du mythe même, l'Homme universel et son culte originel. Les personnages du drame mallarméen seront ainsi des types et les scènes deviendront notions : Théâtre, Drame, Mystère, Hymne, Héros, Parade, Idée, Symbole... qui s'entremêleront pour créer une fiction abstraite, absolue et universelle, toujours reproductible et jouable.

---

<sup>809</sup> « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », OC II, p. 157.

<sup>810</sup> « [...] dans une île que l'air charge / De vue et non de visions », (« Prose (pour des Esseintes) », OC I, p. 29) : la *vision* (l'opération de voir sans détecter la spiritualité souterraine des phénomènes) s'oppose à la *vue*, le pouvoir de s'apercevoir de la nature idéale des objets.

<sup>811</sup> « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », OC II, p. 157.

Voici un exemple :

le Dr est en le mystère de l'équation suivante	faite d'une double identité équation ou idée
que th est	si ceci est cela cela est ceci
le développement du héros	ou héros à tort scindées en deux
le résumé du th Comme Idée	est hymne <sup>812</sup>

Aux feuillets plus proprement poétiques, des brouillons exégétiques et pratiques s'ajoutent : chiffres, indications d'exécution, prévisions de ventes, prix... Mallarmé conçoit son Œuvre comme un instrument à délivrer à la lecture d'un large public : si dans l'écrit de jeunesse *l'Art pour tous* le poète avait méprisé la foule<sup>813</sup>, l'homme que Mallarmé devient à partir des années 1870 voit dans l'ouverture à une plus vaste masse d'utilisateurs un moyen pour partager le sens ultime de son travail. Comment aurait dû fonctionner, dans l'idée originelle de Mallarmé, le *Livre* ? Œuvre monumentale sans être immobile, il aurait dû se composer de plusieurs feuilles mobiles sans numérotation imposée : l'ordre de la lecture n'aurait pas été n'importe quel ordre, mais une pluralité, toujours signifiante, de lectures. Le *Livre* aurait dû être un hymne à la personnalité effacée de l'auteur, l'accomplissement de l'anonymat spirituel entamé lors de la longue et douloureuse conception d'*Hérodiade* ; un hiéroglyphe, donc, un signe sans paternité. Mallarmé aurait eu l'honneur d'être un *opérateur* du *Livre*, moderne prêtre du texte sacré qui, comme la Bible, n'a pas d'auteur mais vit juste de la pure signification plurielle. L'opérateur aurait dû lire – ou mieux, réciter, dramatiser la lecture – les pages selon la mystique imposée par le *Livre* même, devant un public à l'écoute avec une attention solennelle ; ce genre de séance aurait reposé sur un principe musical polyphonique, selon le modèle orchestral wagnérien, de communion entre scène théâtrale-religieuse, musique et mots. Dans ce chœur qui semble être dominé par le hasard d'une lecture aléatoire, où les combinaisons se multiplient, comment assurer une structure dotée de sens ?

---

<sup>812</sup> Feuillet n.5 (A), SCHERER, Jacques, *Le « Livre »*, *op. cit.* On n'a reproduit ici que la première moitié de la page.

<sup>813</sup> La traditionnelle interprétation d'un Mallarmé obscur et élitiste provient entre autres de l'écrit juvénile publié le 15 septembre 1862 dans la revue *L'Artiste* qu'on a déjà cité : le poète, âgé de vingt ans, affirme dans ce texte que tout ce qui est *poésie* doit demeurer sacré et inviolé, sans être enseigné à tout le monde et sans être ainsi abaissé au rang de *science* : « Ô fermoirs d'or des vieux missels ! Ô hiéroglyphes inviolés des rouleaux de papyrus ! Qu'advient-il de cette absence de mystère ? Comme tout ce qui est absolument beau, la poésie force l'admiration ; mais cette admiration sera lointaine, vague, – bête elle sort de la foule » (« L'Art pour tous », OC II, p. 361).

L'opérateur aurait dû procéder avec des « preuves », en proposant une lecture par plusieurs et différentes conjonctions d'opérations, afin d'obtenir le même résultat et de dépasser l'élément subjectif du système : « Le Livre est réel dans toute la mesure où il est superposable à lui-même »<sup>814</sup>, il doit trouver dans ses propres conjonctions internes son autosubsistance et la lettre devient ainsi le seul dispositif du savoir, la seule clé d'interprétation.

Stefano Agosti aussi parle de la suffisance interne que l'œuvre doit assurer, par exemple avec la preuve de la rime – preuve formelle –, ou de la métaphore et des grappes de mots dont la signification est la même [ongles – onyx ; hasard – dés] – preuve sémantique – : « il en résulte [...] que le volume (le poème) renferme en soi son propre protocole de lecture. Ce qui condamne à l'échec, une fois le volume plongé dans l'espace étranger du monde, toutes tentatives d'interprétation »<sup>815</sup>. On comprend donc pourquoi Derrida pense au Livre mallarméen comme au Livre qui le plus répond aux attentes de la déconstruction : l'œuvre de Mallarmé, tout comme l'œuvre envisagée par le philosophe, subsiste d'elle-même, se dérobe à la prétention de l'auteur et survit dans un contexte clos, fermé, autosuffisant, tout en mettant en jeu le pouvoir radicalement autonome de la parole. Si le Livre spirituel de Platon était soumis aux ingérences extérieures – « la *mimesis* est ordonnée à la vérité »<sup>816</sup> –, le Livre de Mallarmé, en fonctionnant à travers un système de lois qui nient la présence d'un auteur et même, peut-être, d'un lecteur *physique* – l'acte de la lecture étant souhaité afin de mettre en mouvement le rite cérémonieux de la verbalisation à haute voix du Livre, mais n'étant pas nécessaire dans l'économie de l'existence même de l'œuvre –, refuse toute ingérence phénoménale, en devenant ce qu'on appelle, à partir de Barthes, le *Texte*. « Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction »<sup>817</sup> : le Texte doit tirer de la lettre – c'est-à-dire de son élément essentiel, de l'atome signifiant et irréductible dont il se compose – les procédés internes qui instituent la fiction, thème dont on a déjà tracé les contours, la seule vérité qui reste au monde au moment où toutes les illusions transcendantales se dissipent.

On a vu dans le chapitre précédent à quel point il est difficile, pour Derrida, de définir le terme de « littérature » ou de fonction « littéraire » ; on pourrait dire ici que ce qu'on désigne comme littérature est la matérialité – le Livre, ou le Texte, étant des instruments athées – du jeu de la fiction, dont l'ambiguïté et la perte d'un sens donné par avance, tracent un périmètre flou et hasardeux : « le sens

---

<sup>814</sup> SCHERER, Jacques, *Le « Livre »*, *op. cit.*, p. 94.

<sup>815</sup> AGOSTI, Stefano, *Lecture de « Prose pour des Esseintes » et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Chambéry, Éditions Comp'Act, 1998, p. 19.

<sup>816</sup> LD, p. 212.

<sup>817</sup> « Le Livre, instrument spirituel », OC II, p. 226.

trop précis rature / ta vague littérature »<sup>818</sup>. Le jeu littéraire, si un sens trop précis, net, tranchant, s'impose, est perdu d'avance.

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. Ce jeu ne s'appellera encore littérature ou livre qu'en exhibant la face négative et athée (phase insuffisante mais indispensable du renversement), la clause finale du même projet qui se tient désormais sur la tranche du livre fermée, accomplissement rêvé et conflagration accomplie. Telles les notes programmatiques en vue du Livre de Mallarmé.<sup>819</sup>

On comprend ici pourquoi le *Coup de dés* devient, pour Derrida, non pas un modèle – cela signifierait nécessairement instituer à nouveau une hiérarchie et un rapport imité-imitant – mais un écho, un précédent fondamental : le geste liminaire qui *ouvre* le texte se donne à travers le hasard réglé de l'œuvre, en permettant au jeu de l'écriture de se déployer tout en demeurant, en quelque sorte, accompli, fermé. C'est bien l'acte du Maître au bord de l'océan : l'hésitation dramatique et suprême, la tentation de renfermer la pluralité dans un coup de dés ne peut pas aboutir à l'*improvisation*, au tourbillon sans sens ; la nécessité rigoureuse du Hasard : une contradiction ? Non, ni pour Derrida, ni pour Mallarmé : pour jouer le jeu de la littéarité, il faut écrire de façon *absolument* ouverte à la dissémination ; on sera disséminé, ou on ne sera rien. Il faut être absolument mallarméen.

Deleuze avait écrit, une dizaine d'années plus tôt : « 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" »<sup>820</sup> ; c'est la nécessité du Hasard pour *tenter*, au moins, le coup de dés, pour l'inscrire sur la page étoilée de la virtualité<sup>821</sup>. Encore : « le supplément de lecture ou d'écriture doit être *rigoureusement* prescrit mais par la *nécessité d'un jeu* »<sup>822</sup> : ce que Derrida appelle « supplément de lecture ou d'écriture » est l'activité critique même, l'interstice entre lecture et réélaboration, le supplément de la lecture – le critique étant un lecteur qui ne s'arrête pas à l'intériorisation des concepts – et de l'écriture – l'écriture critique se plaçant aux marges, à la « tranche » de l'opération d'écrire, étant *une écriture sur l'écriture* ; à son tour, la critique doit respecter la rigueur de la méthode déconstructionniste, afin de pouvoir se perdre dans le hasard constitutif de ses résultats.

---

<sup>818</sup> « Toute l'âme résumée », OC I, p. 60.

<sup>819</sup> « Hors Livre », LD, p. 62.

<sup>820</sup> DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 36.

<sup>821</sup> Deleuze, à cet endroit, compare le coup de dés de Mallarmé et de Nietzsche, qui, à la différence du poète dont « la nécessité poétique s'oppose au hasard » (CHOKKEEPERMAL, Kendy, « Mallarmé lu par Deleuze » *Études Stéphane Mallarmé*, 2017, n.5, p. 31), voit dans le hasard et dans la nécessité deux parties d'un même mouvement cyclique.

<sup>822</sup> LD, p. 72. C'est moi qui souligne.

Le projet de Derrida est clair : la « mise en jeu sans prélude, de ce qui reste à préparer d'un coup »<sup>823</sup> ; en d'autres termes, moins derridiens – ou moins mallarméens : accomplir le geste hésitant du Maître, ce qui signifie, finalement : réaliser le Livre de Mallarmé, sans tomber dans la modélisation : « le Modèle du Livre, le Livre Modèle, n'est-ce pas l'adéquation absolue de la présence et de la représentation, la vérité [...] de la chose et de la pensée de la chose, telle qu'elle se produit d'abord dans la création divine [...] ? »<sup>824</sup> ; prendre un modèle, on le répète avec Derrida, signifie renvoyer toujours à la loi de la *mimesis* hiérarchisante. Comment peut-il perpétuer l'entreprise mallarméenne si prendre le Livre comme un modèle à « rééditer » est impossible ? Si le Livre même fait partie du projet de la fiction – au sens mallarméen –, si le Livre participe de la composition du monde vaporisé – en abolissant tout élément contingent et en atteignant l'absolu de la virtualité –, l'œuvre derridienne devra se placer dans le sillage du *Non-Livre* ; mieux encore : de l'*Hors-Livre* : « ce que Mallarmé projetait encore sous le vieux nom de Livre, eût été, "existât-il", tout autre. Hors-livre »<sup>825</sup>. Ainsi, le *Hors-Livre* – si semblable, même au niveau phonique, au *Horla* : le doute de l'existence, la hantise de l'absence... – n'est pas seulement le titre-non-titre de la préface-non-préface de *La Dissémination*, mais le projet d'écriture critique de Derrida aussi ; un Livre qui se produit aux marges, dans les espacements et les blancs de la page et de l'idée.

Dans « Force et signification », Derrida écrit que « le livre pur est naturellement tourné vers l'orient de cette absence qui est, par-delà ou en deçà de la génialité de toute richesse, son contenu propre et premier »<sup>826</sup> ; le *non-lieu* du Livre, l'orient du seul sens possible, l'absence de l'orient, est le contenu du Livre : cela signifie que la perte des repères logocentriques et que la « clôture de la transcendance » – l'absence de l'origine – sont les thèmes mêmes de l'Œuvre, en devenant ses constituants premiers. Dans sa méditation autour d'Edmond Jabès, Derrida aborde longuement le concept du Livre, le « juif » étant une figure, un rôle qui renvoie nécessairement à l'Écriture et à la sacralité du Texte ; en se limitant à notre thème, on dira que le « lieu impossible » des juifs, la Terre promise à travers l'avenir, rappelle à la fois que « rien n'aura eu lieu que le lieu » – l'espace vidé de signification comme moyen signifiant – et que, si le lieu ne se donne que dans la virtualité, « tout (se) passe dans le livre. Tout devra habiter le livre. Les livres aussi. C'est pourquoi le livre n'est jamais fini. Il reste toujours en souffrance et en veilleuse »<sup>827</sup>. C'est un écho, encore une fois, mallarméen : dans les « Notes en vue du Livre », comme les a appelées Marchal dans son édition des *Œuvres* mallarméennes, dénomination plus sincère, peut-être, que la prétention de Schérer d'éditer

---

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>826</sup> DERRIDA, Jacques, « Force et signification », *op. cit.*, p. 17.

<sup>827</sup> DERRIDA, Jacques, « Edmond Jabès et la question du Livre », *L'Écriture et la Différence*, *op. cit.*, p. 113.

directement le « Livre », on peut lire : « un livre ne commence ni ne finit ; tout au plus fait-il semblant »<sup>828</sup>. *Le Livre n'est jamais fini* ; enfermer le jeu de la dissémination dans des limites et dans un cadre ordonné est, on l'a compris, un délit envers la pluralité de la trace – la dissémination étant elle-même la limite des catégories qui se vouent à l'enfermement : « si la dissémination est sans préface [...], c'est parce qu'elle marque les limites essentielles et communes de la rhétorique, du formalisme et du thématisme, comme du système de leur échange »<sup>829</sup> – ; c'est pour cela que Mallarmé n'a pas pu assister à l'accomplissement de son travail chimérique : parce que *par essence* le Livre ne se donne pas ; bien sûr, la mort aussi a empêché que le poète y pût travailler, mais constitutivement, dans sa propre réalisation théorique, le Livre ne pouvait pas voir le jour. Même les brouillons de Mallarmé témoignent d'une structure constamment *in fieri*, d'une mobilité sans espace et sans temps prédéfinis, d'une recherche de la virtualité qui substitue à la page présente la page qui viendra, de la prédilection pour la combinaison future et pour la lecture qu'on pourrait faire dans l'avenir.

Thierry Laus a très bien synthétisé l'élan du Livre vers le futur en écrivant que l'œuvre rêvée de Mallarmé est un « "Livre" entre guillemets, métaphore, transfert du "Livre" à d'autres livres, de la "nature" aux sciences et des sciences à la "nature", en un théâtre dont nous n'avons pas fini de voir les feux, les cendres, les pitreries, les éclats, les terreurs, les ordres et les désordres [...] »<sup>830</sup>. C'est bien une intention encyclopédique qui toutefois récuse le concept de « circulation », de finitude et d'accomplissement, afin d'établir, plutôt, une universalité fictionnelle, une illusion totale – la « Gloire du Mensonge » que Mallarmé évoquait dans la lettre à Cazalis –, qui ne laisserait à l'homme que la mise en scène de ses chimères (il est d'ailleurs intéressant de remarquer que Laus, même si dans son article il ne parle que de Mallarmé et de Blanchot, utilise les termes de « feu » et « cendre », qui renvoient immédiatement à *Feu la cendre* de Derrida...). Le projet derridien doit forcément tenir compte du caractère fictionnel et non-fini du Livre idéal qui, avec son statut de *veille*, manifeste le jeu de l'absence réglementée ; ce qui surgit, de ce projet qu'on a compris être à son tour impossible, est le Hors-Livre, l'Autre-Livre, celui qui se dresse aux marges du Livre de Mallarmé, à jamais clôturé dans son silence ; Richard Rorty a écrit que chez Derrida « le besoin de dépasser "le livre" justifie la pratique qui consiste à utiliser tout texte pour interpréter n'importe quel autre texte »<sup>831</sup>, en faisant du Livre un *spectre*, un refoulement qui ne peut s'explicitier que dans l'intertextualité propre à une philosophie « de l'ailleurs », de l'autre, de l'Autre-Livre. *La Dissémination* sera ainsi une tentative de réalisation et de manifestation de la Fiction, en la mettant en scène notamment à travers

---

<sup>828</sup> Feuillet n.180 (A), SCHERER, Jacques, *Le « Livre »*, *op. cit.*, p. 612.

<sup>829</sup> LD, p. 42.

<sup>830</sup> LAUS, Thierry, « Le Livre au tombeau, apparaissant », *Maurice Blanchot et la philosophie*, dir. de HOPPENOT, Éric et MILON, Alain, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010, p. 114.

<sup>831</sup> RORTY, Richard, *Conséquences du pragmatisme*, trad. de COMETTI, Jean-Pierre, Paris, Seuil, 1993 (Minnesota Press, 1982), p. 202.

l'expérimentation de « La double séance » qui, on le verra tout de suite, porte sur la virtualité comme seule vérité, comme notion qui remplace définitivement l'élément mimétique qui, depuis Platon, domine la réflexion esthétique.

Revenons donc à notre « Double séance » ; la question de la *mimesis* est, on l'a vu, une question de vérité, ou mieux, d'adéquation de la représentation à la vérité ; pour Platon, la *mimesis* est vraie ou fausse si les impressions qu'elle représente sont vraies ou fausses. Qu'est-ce qui se passe quand ces catégories de vérité ne sont pas suffisantes à décrire une opération – celle de la littérature derridienne – qui congédie l'ontologie ? En d'autres termes, qu'est-ce qui se passe quand la réalité – que Derrida appelle la *référence* de la *mimesis* – « est discrètement mais absolument déplacée dans l'opération d'une certaine syntaxe, quand une écriture marque et redouble la marque d'un trait indécidable »<sup>832</sup> ? Daniel Giovannangeli a longuement traité la question dans son article « Derrida et la décision philosophique »<sup>833</sup>, en faisant remonter l'intérêt de Derrida pour « l'indécidabilité » à l'impossibilité de séparer logiquement raison et folie, en les intégrant dans un discours où les oppositions coexistent<sup>834</sup>. En effet, on a vu dans le premier chapitre qu'un des thèmes fondamentaux de la théorie derridienne est celui de l'ambiguïté sémantique du langage, c'est-à-dire du caractère, justement, *indécidable* de la parole : un mot, un terme, un syntagme, n'a pas de signification définie par avance par une autorité extratextuelle mais prend, au coup par coup, le sens que le contexte interne lui impose, tout en gardant son incertitude constitutive ou l'amphibologie propre de l'écriture. Silvano Petrosino a écrit que l'indécidabilité est aussi la marque de la pluralité de la différence, celle-ci se donnant toujours « comme différences, et sa multiplicité impliqu[ant] celle des discours qui se prononcent sur elle comme, en définitive, elle implique la multiplicité des indécidables »<sup>835</sup>.

Or, l'« indécidabilité » infinie du langage découle, comme on l'a vu dans les chapitres précédents, d'un refus de toute identité fixée, d'une rupture radicale avec la philosophie hégélienne – elle aussi envisageant l'unité de l'esprit et de la matière dans une synthèse sans brèches – qui avait conditionné la pensée philosophique des années quarante (on peut penser à Wahl, à Hyppolite), et d'une dislocation définitive du concept du « sujet ». La manifestation du langage « disséminé » sera le surgissement textuel du *pharmakon* platonicien, ce sera le cas de l'*éponge* pongienne aussi, de la *fleur* et de la *tombe* genettienne... et ce sera le cas de l'*hymen* mallarméen. « De ce redoublement de la

---

<sup>832</sup> LD, p. 220.

<sup>833</sup> GIOVANNANGELI, Daniel, « Derrida et la décision philosophique », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, X, 11, 2014 (Actes 7), p. 3-18.

<sup>834</sup> On verra plus tard comment Derrida lit Foucault et sa tentative de réintégrer le discours fou à l'intérieur du périmètre de la Raison.

<sup>835</sup> PETROSINO, Silvano, *Jacques Derrida et la loi du possible*, trad. de ROLLAND, Jacques, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994 (Guida editoria, 1983), p. 144.



marque [ce qu'on vient de décrire comme « l'amphibologie de l'écriture »] [...] *le texte de Mallarmé, et singulièrement, la "feuille" que vous avez sous les yeux, seraient exemplaires* »<sup>836</sup> : pourquoi l'œuvre mallarméenne, et plus précisément « Mimique » – qui, parmi les textes du poète, n'est même pas un des plus connus –, serait-elle l'exemple de la nécessité, pour l'écriture, de manifester l'existence de la marque qui se double, du signe qui oppose, au *logos*, son ambiguïté indécidable ? Derrida relit la phrase centrale du texte :

"La scène n'illustre que l'idée, par une action effective, dans un hymen (d'où procède le Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son souvenir : ici avançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fautive de présent. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle, sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction"<sup>837</sup>.

Marchal écrit : « malgré les guillemets, cette formule est tout entière de Mallarmé. Au-delà de la pantomime de Paul Margueritte, on peut y reconnaître la formule par excellence de la fiction mallarméenne, et notamment de *L'Après-midi d'un Faune* »<sup>838</sup>. Effectivement, les lignes qu'on vient de citer pourraient s'appliquer parfaitement à l'expérience du *Faune* mallarméen, dont on donnera quelques repères thématiques. Pendant les exténuants travaux d'*Hérodiade*, Mallarmé consacre une partie de son temps à la réalisation d'une œuvre tout à fait différente de celle de la princesse vierge et farouche, un authentique baume contre la froideur du poème impossible.

J'ai laissé Hérodiade pour les cruels hivers [...], dans l'intervalle, je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune. Ce poème renferme une très haute et très belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non *possible au théâtre*, mais *exigeant le théâtre*. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes œuvres lyriques, mon vers même, que j'adapte au drame.<sup>839</sup>

Un « vrai travail aestival »<sup>840</sup> qui soulage Mallarmé des terribles nuits passées sur les brouillons d'*Hérodiade* ; une « flûte nouvelle »<sup>841</sup> qui commence la mélodie d'une fertilité inédite et sereine.

Ces nymphes, je les veux perpétuer.  
Si clair
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air  
Assoupi de sommeils touffus.  
Aimai-je un rêve ?<sup>842</sup>

<sup>836</sup> LD, p. 220. C'est Derrida qui souligne. « La double séance » étant conçue comme une exposition à haute voix, les participants avaient les textes de Mallarmé et de Platon sous les yeux.

<sup>837</sup> *Ibidem* ; « Mimique », OC II, p. 178.

<sup>838</sup> MARCHAL, Bertrand, note à « Mimique » OC II, p. 1632.

<sup>839</sup> Lettre du 15 ou 22 juin 1865 à Henri Cazalis, *Correspondance, op. cit.*, p. 253.

<sup>840</sup> Lettre du 28 avril 1866 à Henri Cazalis, *Correspondance, op. cit.*, p. 298.

<sup>841</sup> MARCHAL, Bertrand, Note à « L'Après-midi d'un Faune », OC I, p. 1166.

<sup>842</sup> « L'Après-midi d'un Faune », OC I, p. 22.

Le drame du Faune repose dans cette question : *aimai-je un rêve* ? Son après-midi languissant se déroule autour du doute inné qui concerne l'existence même de la réalité : est-ce que les nymphes dont il a rêvé (une chaste, aux yeux bleus et froids, l'autre « comme brise du jour chaude »<sup>843</sup>) persistent au-delà de la dimension onirique ? Tout, près du Faune, semble appartenir au monde illusoire, apparent et visionnaire, du déraisonnement ; « Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève / En maint rameau subtil [...] »<sup>844</sup> ; « [...] seul je m'offrais / Pour triomphe la faute idéale de roses »<sup>845</sup> ; le rêve s'allonge tout au long d'une nuit torride, où se mêlent désirs et évocations, où les traits réels se fondent avec les fantasmes, et où la nature luxuriante de la Sicile édénique prend les contours des caprices érotiques de la bête. Les deux nymphes ont-elles été produites par la chaleur estivale, perceptions troublées, ou ont-elles caressé la toison du Faune, rendant la rencontre un moment de pleine présence, de comblement total ?

« Tout brûle dans l'heure fauve »<sup>846</sup>, et les souvenirs du Faune deviennent regrets d'un temps masculin, où il pouvait saccager les *bords siciliens* du marécage, pour faire des *creux roseaux* les *pipeaux*, sans être victime des nymphes, violant les plantes et l'eau, jouant la musique de l'insouciance ; l'inertie du paysage cache maintenant les secrets de la présence douteuse de ces filles équivoques – « trop d'hymen »<sup>847</sup> : trop de féminité fugitive ou trop d'ambiguïté sur l'état de l'existence ? – et le Faune se compare désormais aux *Lys*, fleurs virginales, intactes dans leur pureté naïve.

Mais, bast ! arcane tel élut pour confident  
 Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue :  
 Qui, détournant à soi le trouble de la joue,  
 Rêve, dans un solo long, que nous amusions  
 La beauté d'alentour par des confusions  
 Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;  
 Et de faire aussi haut que l'amour se module  
 Évanouir du songe ordinaire de dos  
 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,  
 Une sonore, vaine et monotone ligne.<sup>848</sup>

Accablé par l'énigme bivalente de l'existence, le Faune se lasse de l'interrogation (*Mais bast !*) : ce sera au *jonc vaste et jumeau* de prendre le relais, en perpétuant la recherche, non plus dans le domaine

---

<sup>843</sup> *Ibid*, p. 23.

<sup>844</sup> *Ibid*.

<sup>845</sup> *Ibid*.

<sup>846</sup> *Ibid*.

<sup>847</sup> *Ibid*.

<sup>848</sup> *Ibid*.

de la réalité, mais dans celui de la fiction. La nature de musicien du Faune, qui est intrinsèquement voué à la représentation de la réalité par l'instrument, se révèle ici : *la beauté d'alentour* (le Réel) s'amuse dans les confusions (qui sont *fausses* : la représentation mallarméenne n'est jamais pure inspiration non-réfléchie) que le personnage établit entre *elle-même* et le chant, doublure esthétique (la musique – poésie). Et du souvenir *ordinaire* des corps des nymphes, dont le Faune suit mentalement le *dos*, ou le *flanc*, *une sonore, vaine, monotone ligne* s'élève, musique qui anéantit la réalité (même dans la forme de la remémoration), son flûté qui fait *évanouir*, miracle de l'absence, afin de faire surgir.

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,  
Pour bannir un regret pour ma feinte écarté,  
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide  
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide  
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.<sup>849</sup>

Impossible d'évoquer avec plus de beauté le procédé de l'invention fictionnelle : le Faune, qu'on a compris être le double du poète, déçu par une réalité qui ne se montre que par des ombres, suce l'essence de ce monde insaisissable, *la clarté*, pour la sublimer en miroir, en reflet, en écran (les *peaux lumineuses* des raisins qui se laissent percer par le regard du poète). La réalité est liquéfiée ; la transposition des phénomènes vers le haut de la fiction se fait grâce aux souffles mélodiques d'un « instrument des fuites »<sup>850</sup>, la *Syrinx*, qui éloigne, dissipe le monde pour n'en garder que les perceptions. La poésie est l'enveloppe inconsistante du monde dont on a enlevé la substance phénoménale, *grappe vide* vivifiée par le langage musical pendant l'*ivresse* mystique du poète-dieu. Le réel, inconsistant, ambigu, se mêle aux souvenirs-rêves ; le monologue du Faune oscille entre la reprise de l'hallucination et la description de son état actuel. Les nymphes reviennent, et la lutte charnelle a lieu dans l'esprit du Faune ; son souffle dans la substance vide – la création de la fiction – continue ; l'enlèvement des deux filles, les débats, la fuite ; et l'hybris d'avoir « divisé la touffe échevelée / de baisers que les dieux gardent si bien mêlée »<sup>851</sup>. Comme l'a souligné Noulet, la disparition des nymphes permet la tentative de les reproduire via la création artistique, dans la situation d'une « absence plus féconde que la double et fragile présence des nymphes enamourées »<sup>852</sup> : si l'action amoureuse se termine dans un échec – imaginaire ou réel –, ce qui demeure indéniable est la possibilité de chanter l'action, justement grâce à l'indétermination

---

<sup>849</sup> *Ibid.*

<sup>850</sup> *Ibid.*

<sup>851</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>852</sup> NOULET, Émilie, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1974, p. 222.

ontologique des déesses. Leur *mal d'être deux*, leur passion divisée et hasardeuse (selon les mots du Faune, qui s'introduit dans le couple sans s'attarder sur un choix), seule la flûte peut le soigner, « dans la continuité heureuse d'un souffle dont la mélodie ne se réduit pas au discontinu du langage »<sup>853</sup> : si la langue du hasard, de la *tribu* oublieuse de la nécessité du verbe, vit dans sa contingence bagarreuse, la poésie, au contraire, ressemble les pièces d'un langage qui devient absolu. L'unité des nymphes – et de la langue – est garantie, encore une fois, par la musique qui efface les différences phénoménales, en vertu d'un accord idéal. Toutes les obsessions du Faune – érotiques, artistiques, de violence – sont transfusées en rêverie musicale ; encore une fois, le sujet apparent est un prétexte, comme dans *Hérodiade*, et le véritable thème du poème est la littérature, horizon impossible dont on aperçoit, au moins, la possibilité fragile. Le thème de l'écriture est inséré dans une scène qui semble relever seulement de la musique, afin que les deux se mélangent, et « s'il est vrai que la poésie est pour Mallarmé l'art par excellence, c'est bien parce qu'en plus de la puissance d'incantation qu'elle partage avec la musique, elle possède la vertu suprême de signification »<sup>854</sup>.

Revenons à « Mimique » ; effectivement, comme le dit Marchal, la phrase centrale du texte semble être une allusion à l'expérience du Faune : la scène dont Pierrot et le Faune sont protagonistes est un cadre qui *n'illustre que l'idée*, la possibilité, la virtualisation de l'acte – d'un côté, le meurtre de Colombine, de l'autre l'étreinte amoureuse –, toute réalité étant expulsée ; l'expérience des deux personnages se place dans le pli entre *passé* (le souvenir illusoire du Faune ; le geste déjà accompli de Pierrot), *futur* (le Faune qui, dans son délire érotique, songe déjà aux nouvelles maîtresses, notamment à Venus ; Pierrot qui se dit que « personne ne saurait jamais rien de son crime ») et *apparence fausse du présent* : la remémoration déplace l'expérience du plan du présent au plan du passé, en différant constamment la direction du temps et en gardant le personnage dans une situation irréaliste et presque chimérique. Le présent est ainsi *faux* car il est toujours décalé dans l'espace du souvenir, tout geste sur scène n'étant qu'une reprise d'un acte déjà accompli dans le passé<sup>855</sup>. En ce sens, l'expérience de Pierrot est tout à fait derridienne : rien n'existe sinon la transposition de ce qui apparaît manifeste dans une dimension différée et *autre* ; l'ordre du temps n'est qu'une illusion – les plans se confondant dans la mémoire et dans les gestes – et ce qui s'installe est le « milieu pur de la

---

<sup>853</sup> BECDELIEVRE, Laure, *Nietzsche et Mallarmé. Rémunérer le « mal d'être deux »*, op. cit., p. 13.

<sup>854</sup> MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, op. cit., p. 72.

<sup>855</sup> Dans le film de Leos Carax *Annette*, présenté au Festival de Cannes 2021, le protagoniste – le comédien de stand-up Henry McHenry (Adam Driver) – joue sur scène un drame tragicomique qui reprend les mêmes éléments de *Pierrot assassin de sa femme* : McHenry évoque la mort – cette fois fictive – de sa femme Ann (Marion Cotillard), tuée par le comédien à travers un chatouillement « de damné » aux pieds. Ce qui demeure intéressant – au-delà de la citation savante du réalisateur – est que, dans le cas du film aussi, la mort se place dans l'espace de l'imagination et du souvenir, en différant les mots du comédien dans un temps illusoire et dans un présent virtualisé.

fiction », c'est-à-dire l'idéalité de la désarticulation du phénomène dans une virtualité qui remplace la présence.

Derrida nous met en garde contre la tentation de connoter de façon idéaliste le spectacle de Pierrot ; en effet, l'« idée » que Mallarmé décrit pourrait être lue comme une « représentation pensée de la chose », le texte de « Mimique » devenant un « brillant idéalisme littéraire »<sup>856</sup>. Toutefois, et ici réside la différence majeure avec le *Philèbe* et l'intérêt de Derrida dans la juxtaposition des deux textes, dans le cas du Mime, « il n'y a pas d'imitation [...]. Il n'y a rien avant l'écriture de ses gestes. Rien ne lui est prescrit. Aucun présent n'aura précédé ni surveillé le tracement de son écriture »<sup>857</sup>.

Si Platon renvoyait les sources de l'« écriture » représentative – celle du « livre de l'âme » – aux impressions extérieures, présentes, *vraies*, les gestes du Mime de Mallarmé n'imitent rien car le concept même de « présence extérieure à la représentation » est remis en question : il n'y a pas d'imitation car il n'y a pas de modèle, et il n'y a pas de modèle car tout ce qui *est*, c'est l'écriture, la représentation, le « supplément ». Dans *Psyché*, Derrida écrit que « le mot "Idée", dans le contexte mallarméen [...], mime l'Idée platonico-hégélienne en la vidant de son contenu métaphysique ou dialectique, en l'exténuant jusqu'à la sublimité négative du Livre mallarméen »<sup>858</sup>. De plus, Mallarmé écrit que le spectacle se « compos[e] et rédige[e] par soi-même »<sup>859</sup> : il n'y a pas de *logos* préalable qui instaure une loi de composition ; c'est le signe même – le geste – qui impose sa vérité différée ; dans *Ballets*, Mallarmé, en parlant de l'écriture « corporelle » de la danseuse – écriture propre au Mime aussi, faite de gestes, de voltiges, de soupçons d'actes : « la danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène »<sup>860</sup> –, écrit que celle-là entraîne le « poème dégagé de tout appareil de scribe »<sup>861</sup>. Cela nous fait penser exactement au scribe évoqué par Platon, mais aussi au scribe égyptien, au Dieu Thot – le dieu de l'écriture, inférieur au Dieu-roi Thamous – mentionné à la fois dans le *Phèdre* et dans « La Pharmacie de Platon » : l'idée d'un sujet-autre qui transcrit la vérité est éliminée par Mallarmé, qui, au contraire, voit dans l'écriture gestuelle la possibilité d'un poème qui se libère de l'autorité extérieure du *logos* et de ses « scribes ». La prescription du livret que Mallarmé a pu lire est justement celle de ne rien prescrire, de ne rien ordonner : une contradiction toute derridienne.

Ce livret qui est passé par les mains du poète communiquait des informations par rapport à la scène et aux actes du Mime (a-t-il, Mallarmé, vu le spectacle ? C'est probable, mais aussi indifférent à l'organisation de l'argumentation de Derrida : la lecture *seule* peut rendre compte de la complexité

---

<sup>856</sup> LD, p. 221.

<sup>857</sup> *Ibidem*.

<sup>858</sup> DERRIDA, Jacques, *Psyché*, *op. cit.*, p. 319.

<sup>859</sup> « Mimique », OC II, p. 178.

<sup>860</sup> « Le Genre ou des modernes », OC II, p. 182.

<sup>861</sup> « Ballets », OC II, p. 171.

de l'expérience, et dans le livre *seul un monde se déploie*). Pierrot, après une première hésitation, décide de tuer Colombine à travers le chatouillement ; pour mimer sur scène le meurtre, il incarne à la fois son personnage et celui de la femme, jouant l'assassinée et l'assassin, les larmes et le rire, la jouissance comique et la jouissance mortelle ; ce qui se présente est donc un « suicide masturbatoire »<sup>862</sup>.

On a ainsi un aperçu de la complexité « interne » de *Pierrot assassin de sa femme*, et de la complexité nécessaire qui s'instaure entre le livret de Paul Margueritte et le commentaire de Mallarmé ; Derrida insiste longuement sur la centralité de l'écriture de « Mimique », à la fois écriture fermée sur elle-même – le récit mallarméen se passant de tout pré-texte – et écriture constamment renvoyée et différée à une autre écriture – celle de Paul Margueritte –, qui à son tour ne représente qu'une action nulle. Ajoutons de la difficulté : Margueritte, dans la notice de son texte, cite deux lignes de Théophile Gautier, qui évoquent un troisième Pierrot qui chatouille sa femme à mort : « L'histoire du Pierrot qui chatouille sa femme / Et la fit de la sorte, en riant, rendre l'âme ». Mais le *Pierrot posthume* de Gauthier n'est pas la fin de la chaîne intertextuelle ; Derrida, avec un esprit bizarrement bibliophile, note toutes les occurrences qui renvoient ce dernier texte à la *Commedia dell'arte*, aux Arlequins et aux Colombines qui ont erré sur les scènes européennes, en rendant impossible de trouver une source textuelle originaire. Le déplacement constant de l'origine, de l'*arché* du modèle, rend l'imitation du Mime mallarméen une imitation du rien, imitation du blanc, *mimesis* acéphale dont ce qui reste est la représentation pure qui prend la place de l'Être et de l'Idée. « Mallarmé maintient ainsi la structure différentielle de la mimique ou de la *mimesis*, mais sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique qui implique que quelque part l'être d'un étant soit imité »<sup>863</sup>. Derrida désigne ce déplacement comme un mouvement « mallarméen » : c'est Mallarmé qui veille sur le renversement du platonisme, c'est Mallarmé qui est pris comme l'exemple majeur de la vérité qui (se) diffère, c'est Mallarmé qui, avant Derrida, a reconnu et imposé le système de la *différance*, devenant le précurseur du démantèlement de la métaphysique platonico-hégélienne. En se référant au terme mallarméen avec lequel on a commencé notre analyse – *disséminer* –, Zima a écrit que « pour Derrida, il s'agit de délivrer le mot clé "disséminer" du joug hégélien, de le soustraire à l'emprise de la métaphysique de la totalité et d'en faire un (non-) concept de la déconstruction »<sup>864</sup>. Après avoir éclairci la façon dont le texte mallarméen se fait exemple et messenger de la déconstruction en tant que pratique qui a le but d'anéantir les hiérarchies entre vérité et représentation, le philosophe introduit, en s'appuyant encore une fois sur « Mimique », le concept – qu'on verra tout de suite ne pas être « conceptualisable » –

---

<sup>862</sup> LD, p. 229.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>864</sup> ZIMA, Pierre V., *La Déconstruction. Une critique*, op. cit., p. 57.

d'*hymen*. « La scène n'illustre que l'idée [...], dans un *hymen* [...] vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et le souvenir »<sup>865</sup> ; ce terme est la clé de voûte du discours derridien sur Mallarmé, résumant les caractéristiques de l'anti-platonisme mallarméen.

Revenons au *Faune* : désespéré devant l'ambiguïté de son rêve, le faune évoque un « trop d'hymen » qui aurait maintenu l'oscillation entre imagination et réalité ; l'hymen, dans *L'Après-midi*, est la frontière infranchissable entre l'illusion et la vérité, entre l'érotisme regretté et la remémoration actuelle ; pour le dire avec les mots de « Mimique », entre « la perpétration et le souvenir ». Chez Mallarmé, l'hymen est donc une limite trouble ; c'est à partir de cette « confusion » que Derrida s'approprie le terme, en faisant de sa capacité de représenter à la fois le réel et le non-réel (« le désir et l'accomplissement »), l'acte et son idée, une catégorie et son envers, un pilier de l'activité déconstructive. L'hymen marque la différence – qui est plutôt une *différance* – entre ce qui est sacré et ce qui est vicieux, les deux en même temps ; n'est-il pas, du reste, la « continuité et confusion du coït, mariage » et un « écran protecteur, écrin de la virginité, paroi vaginale »<sup>866</sup> aussi ? La nature même de l'hymen se veut ambiguë et double ; membrane – hymen comme *repli membraneux* – et dieu (le dieu latin du mariage, *Hymen*, d'où *hymenaeus* : chant de noces, dont, plus largement « hymne », qui d'hymen est l'anagramme). Son existence représente la virginité, l'hymen intact, et l'acte qui met fin à la pureté, l'hymen déchiré ; la rupture renvoie à l'amour et au meurtre (Éros et Thanatos, le couple indissociable) ; le même terme désigne la chair et la divinité, le désir et la chasteté. Brèche entre avant et après de l'acte sexuel, entre dedans et dehors de la femme, l'hymen appartient à la famille du *pharmakon*, à ces entités sans origine et sans histoire qui se présentent pour remettre en question la présence ; l'hymen n'existe que si les domaines qu'il délimitent n'existent pas : si un de deux se manifeste, la limite a disparu ; il n'est que seuil, que frontière, que membrane poreuse et osmotique. La préservation de l'hymen permet, au contraire, l'existence de l'amalgame sémantique qui, au niveau des mots, préserve la possibilité de la plurisignification : le langage est marqué nécessairement par un hymen linguistique, et sa suspension, son être-intervalle, demeure un élément fondamental pour l'établissement d'un milieu « fictif », non évident, « pur ».

Dans le *Coup de dés*, l'hésitation du Maître donne lieu aux « fiançailles » de l'union entre homme et océan, donc à un stade préliminaire, encore indécis, marqué par le « fantôme d'un geste », qui est le « voile »<sup>867</sup> dont la chute marquera le mariage spirituel. Le voile des fiançailles est, encore une fois, l'hymen qui représente tout ce qui demeure virginal et « préliminaire » ; en même temps, il est la possibilité que le voile tombe, en se déchirant dans la pénétration du *sens* ; en effet, la blancheur de

---

<sup>865</sup> « Mimique », *op. cit.*, p. 178. C'est moi qui souligne.

<sup>866</sup> LD, p. 241.

<sup>867</sup> « Un Coup de dés », OC I, p. 374.

la virginité représentée par le voile de l'hymen renvoie à la blancheur de la page qui, dans sa candeur, renferme la possibilité de donner un sens pluriel au texte. Cité dans *La Grammatologie*, Rousseau avait écrit que « le supplément rend fou parce qu'il n'est ni la présence ni l'absence et qu'il entame dès lors et notre plaisir et notre virginité »<sup>868</sup> : le supplément, tout ce qui s'ajoute sans être forcément là, l'élément qui existe à l'exception de tout le reste, est bien l'hymen, et il rend fou – on verra que la folie est le signe d'une non-adhésion aux marques métaphysiques traditionnelles – parce qu'il ne peut pas être encadré dans un périmètre rationnel. La pénétration du *logos* – père, mari, dieu – déchire la page, noircit le blanc, impose une signification ultime à ce qui est, par nature, « entre » : « entre » deux catégories – ce qu'on avait précédemment appelé *syncatégorie* –, « entre » deux états ; mais aussi, dit Derrida en jouant avec le son qui avait déjà impliqué la création du mot « différAnce », « antre » : un gouffre sans fond, un abîme où le sens se perd et se disperse. L'*entre* de Mallarmé est l'*antre* de Mallarmé : en d'autres mots, l'hymen est *limen* et profondeur, cratère sémantique d'où il est impossible de sortir sans réduire la portée des mots. L'*entre/antre* se substitue ainsi au concept fixe d'*être* : à la place de la présence, le glissement ; « On pourrait étudier [...] la langue de Mallarmé et, en elle, la raréfaction de "être" et "est" »<sup>869</sup>. À travers la manifestation et la suspension de l'hymen, on a accès au *pli* ; le pli, d'ailleurs, « est » déjà l'hymen (on désigne le verbe *être* entre guillemets parce que, en suivant l'argumentation derridienne, on ne peut pas indiquer le concept de seuil comme « existant » : il n'existe que dans l'absence de tout ce qu'il délimite et il ne se présente que dans l'ambiguïté de la préservation des oppositions) : la réalité se replie sur soi-même, en creusant un trou sémantique qui n'a pas de fond. L'hymen se plie, comme toute membrane charnelle, comme le tympan de *Marges* : « on sait que la membrane du tympan, cloison mince et transparente [...] est tendue obliquement [...]. Un des effets de cette obliquité, c'est d'augmenter la surface d'impression et donc la capacité de vibration »<sup>870</sup> ; cela revient à dire : la capacité du mot de se plier sur soi-même, obliquement par rapport au sens apparent du texte, enfonce la signification dans l'*antre*, *entre* les catégories. Ainsi, « la littérature, au lieu d'avoir une vraie essence à elle, un état dans l'être, semble ne pouvoir se caractériser que par sa structure de parenthèse »<sup>871</sup>, ou, en termes mallarméens, par sa structure d'hymen, de saut sémantique qui suspend « systématiquement » l'ontologie. Le résultat est une majeure « surface d'impression », une possibilité de signification augmentée, la capacité de traverser les maillots rigides du sens du texte pour atteindre la plurisignification virtuelle. Quand Michel Haar se demande si « le renversement de la métaphysique qu'opère Derrida ne reste- [...] pas

<sup>868</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, op. cit., p. 222.

<sup>869</sup> DERRIDA, Jacques, « Le Supplément de copule », *Marges*, op. cit., p. 239 en note.

<sup>870</sup> DERRIDA, Jacques, « Tympan », op. cit., p. VII.

<sup>871</sup> GASCHÉ, Rodolphe, *Le Tain du miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion*, trad. de FROMENT-MEURICE, Marc, Paris, Galilée, 1995 (Harvard University Press, 1986), p. 245.



prisonnier des oppositions renversées »<sup>872</sup>, en faisant allusion à la possibilité, pour le procédé de la déconstruction, de faire déployer une sorte de métaphysique renversée à l'intérieur du nouveau milieu pur – le Texte –, selon une logique qui s'apparente à celle du platonisme, on pourrait répondre : non, car l'hymen annule, justement, la logique oppositive tout en la maintenant en suspension. Si le « texte » remplaçait simplement l'Idée platonicienne on n'aurait pas besoin du pli, de la marge, du tympan qui évoque la possibilité de démanteler le concept même de « concept », d'unité et d'identité. Le pli membraneux a deux mérites théoriques qui se font écho ; d'un côté, il préserve la virginité de la page, qui résiste à la pénétration du *logos* : l'hymen étant un système de renvois sans fin, le pli étant un symptôme de l'indécidabilité de la parole, le *logos* ne peut pas s'imposer en tant que primauté hiérarchique – le *Coup de dés*, à ce propos, est exemplaire : ce que le poème nous apprend est que la norme ne peut pas s'imposer, « ne serait-ce que par la nécessité de sauter la ligne, avec des retraits qui montrent l'inscription de la marge en laquelle on entend un autre souffle et d'autres voix »<sup>873</sup> : le sens linéaire serait ainsi contesté à travers la présence d'une pluralité de voix et de *logoi* ; de l'autre côté, l'hymen, différant constamment la signification, ne permet plus une écriture de type révélateur ou mimétique, articulant à l'infini les possibilités de modèle, sans jamais « briser la glace » qui demeure la frontière infranchissable entre un modèle et l'autre.

Analysant la fonction du texte poétique, Julia Kristeva, qui partage avec Derrida l'idée d'une autosuffisance graphique de la signification, a écrit que

La pulsion, investie dans la différentielle signifiante, la fait se déplacer vers d'autres différentielles signifiantes voisines du point de vue de leur articulation (donc aussi de leur ressemblance phonique) [...]. Dans le langage poétique, ce mécanisme de déplacement par contiguïté fonctionne sans tenir compte de la limite de l'unité dénotée ou dénotative (morphème, lexème, phrase), mais en déployant les répétitions et les applications en deçà ou au-delà de cette limite.<sup>874</sup>

La différentielle signifiante, la différence derridienne interne au poème – et, si l'on suit Derrida, interne à tout type d'écriture –, est une pulsion, telle une pulsion sexuelle, qui se différencie toutefois de la pulsion patriarcale du *logos* traditionnel, et qui ne garde que le jet spermatique de la trace, touchant l'hymen sans le déchirer. On n'arrête pas le processus de signification devant les limites morphologiques, mais, grâce à une continuité phonique et pulsionnelle (inconsciente), le champ sémiotique est étendu en profondeur. Ainsi, selon Derrida, « Mimique » est le texte qui exemplifie avec un degré extrême de clarté la mise en abîme de la signification : le Mime incarne le pli, étant la membrane de chair qui opère comme un seuil entre le passé, le présent et l'avenir – les trois à la fois, invisibles et présents –, entre l'homme et la femme qui se substituent sans cesse sur la scène à travers

---

<sup>872</sup> HAAR, Michel, *La Philosophie française entre phénoménologie et métaphysique*, Paris, Puf, 1999, p. 8.

<sup>873</sup> MARTIN, Jean-Clet, *Un Démantèlement de l'Occident*, Paris, Max Milo, 2013, p. 159.

<sup>874</sup> KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, op. cit., p. 231.

le geste androgyne du mime, entre la mort et la vie, l'amour et la torture, le désir et le souvenir. De plus, l'imitation de Rien<sup>875</sup> épaissit l'hymen ; traverser le pli entre réalité et fiction est, dans le cas de « Mimique », impossible, et le lecteur demeure coincé dans la suspension de toute ontologie et de toute hiérarchie esthétique.

Analysons, pour vérifier l'adéquation de la théorie derridienne à la production de Mallarmé, quelques occurrences de « hymen » à l'intérieur des textes du poète.

Avant de commencer, il est nécessaire de mentionner ce que Robert Greer Cohn, dans *Vues sur Mallarmé*, a remarqué : chez Mallarmé, le sens de « membrane » d'hymen n'est jamais évoqué, sauf dans *Après-midi d'un faune*, où il y a un contexte explicitement sexuel ; dans les autres occurrences, « hymen » veut simplement signifier « mariage », à partir du susmentionné sens étymologique. Nous croyons que l'erreur de Cohn est de considérer les deux sens singulièrement : le but de Derrida n'est pas nier la présence d'une ou de l'autre signification, en instituant une hiérarchie sémantique, mais montrer comment, chez Mallarmé, le mot peut se plier en deux – ou en trois, en quatre... – sans se déchirer. « Immédiatement le ballet résulte allégorique [...]. À déduire le point philosophique auquel est située l'impersonnalité de la danseuse et l'objet mimé, pour quel *hymen* »<sup>876</sup> ; « Lui fit ceci. [...] le drame personnel et la musique idéale, il effectua l'*hymen* »<sup>877</sup> : Mallarmé utilise le terme « hymen » comme le fait Derrida, en soulignant le rôle de passage indéchirable entre deux états, qui toutefois les maintient dans une opposition en sursis. La danseuse représente le pli même, son geste étant un acte impersonnel qui renvoie, bien sûr, à la réalité extérieure, mais son acte se plaçant aussi dans un espace de pure fiction, de pure virtualité anonyme<sup>878</sup> ; si les phénomènes s'annulent une fois qu'ils ont été contaminés par l'impersonnalité en mouvement de la danseuse, ils persistent dans l'Idée : c'est le ballet qui met en scène l'hymen entre « objet mimé » et *mimesis* dansante. Le climax de la différence transforme l'hymen en *hymne* : « vous concevez l'hymne de danse final et triomphal où diminue jusqu'à la source de leur joie ivre l'espace mis entre les fiancés »<sup>879</sup> ; l'espace où les oppositions résident diminue et s'annule grâce à la force conciliante de l'hymen, qui, changé en chant triomphal,

---

<sup>875</sup> Puisque le Mime n'imité que l'Idée disséminée dans une intertextualité sans fin : Rancière a écrit que « Mallarmé congédie l'art de la représentation et l'idée-modèle, mais il maintient pour le poème un statut mimétique : le poème n'imité aucun modèle, mais il trace sensiblement le mouvement de l'idée, l'idée comme mouvement de son propre jaillissement », RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé. La Politique de la sirène*, Paris, Fayard, 2012, p. 95.

<sup>876</sup> « Crayonné au théâtre », OC II, p. 163. C'est moi qui souligne.

<sup>877</sup> « Richard Wagner. Rêverie d'un poète français », OC II, p. 155. C'est moi qui souligne.

<sup>878</sup> On remarque ici un point de contact tout à fait intéressant entre la conception mallarméenne-derridienne du ballet et celle de Rousseau, exprimée par Saint-Preux : dans une lettre à Madame d'Orbe, qui lui demandait des renseignements sur l'Opéra de Paris, le précepteur rousseauien déclare : « Dans ces prétendus Ballets l'action se passe toujours en chant, la danse interrompt toujours l'action ou ne s'y trouve que par occasion et *n'imité rien* » (ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), Paris, Flammarion, 2018, p. 348. C'est moi qui souligne). On retrouve les mots employés par Derrida à propos du mime : « le mime n'imité rien », tout comme la danseuse rousseauienne.

<sup>879</sup> « Ballets », OC II, p. 172

représente la « joie ivre » des fiancés – deux pigeons, dans le cas décrit par Mallarmé – qui, encore une fois, se dissémine entre la tendresse chaste et le mariage déchirant. L’hymne devient ainsi la manifestation des fiançailles éternelles, un chant nuptial en puissance qui n’a pas encore atteint le stade de l’acte ; ce sont bien les fiançailles sans mariage de Saint-Jean et d’Hérodiade – « [...] hésitation entre la chair et l’astre / [...] Hymen froid [...] »<sup>880</sup> –, amour qui tombe, telle la tête du Saint, dans la spirale de la mort.

« Toucher à l’idéal (pour le féconder), c’est mourir »<sup>881</sup> a écrit Jean-François Marquet par rapport au désir de Saint Jean envers la virginité « rêvée » et idéale d’Hérodiade : imposer un seul sens à la lettre, à la page, c’est condamner la dissémination. Hérodiade, du reste, *est* l’hymen : « Hérodiade n’atteint ni à la dévirginisation par un hymen réel ni à la maternité pleine – qui toutes deux la combleraient de chair – mais à une virginité féconde ; elle parvient ainsi à préserver sa virginité *et* à assumer la fonction maternelle que lui signifie la tâche des règles »<sup>882</sup> – les règles étant représentées par le « sang farouche et radieux »<sup>883</sup> propre de la Rose-Hérodiade de *Les Fleurs* – ; c’est bien l’abstraction réelle de la princesse, qui se place comme pli humain entre la chair et le rêve, miroir gelé d’une perfection impossible, entre l’élan de vie que Saint Jean porterait à ses membres et le destin de mort qui lui est consubstantiel. Virginité d’Hérodiade comme virginité de la page blanche devant la lecture : « 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* »<sup>884</sup> ; le voile de la page se divise, se dissémine – comme Mallarmé le dit quelques lignes plus haut – en fragments sémantiques, tout en conservant l’élément des fiançailles – « preuves nuptiales » – entre la lecture idéale et celle qui voudrait « jeter les dés », transpercer la feuille, donner un sens univoque et masculin à l’interprétation. Peut-on lire ce désir, tout comme le désir du Faune de toucher aux Nymphes – qui, d’ailleurs, sont aussi les petites lèvres qui se *replient* sur la vulve –, comme la volonté de pénétrer la virginité blanche de la page et de perpétrer le crime contre la virtualité pure du texte ? À son tour, Richard Wagner a essayé de concilier la personnalité du drame – marqué, comme on le disait plus haut, par la présence forte et incontournable des personnages – et l’anonymat spirituel et universel de l’Ode, la « musique idéale » ; son hymen est ainsi un « harmonieux compromis »<sup>885</sup> entre deux instances opposées. On retrouve le terme « hymen » dans un des nombreux billets que Mallarmé envoyait régulièrement à ses amis : « il ne faut pas serrer les nœuds de ton hymen / Avant d’avoir

---

<sup>880</sup> « Dossier d’*Hérodiade*. Finale », OC I, p. 151

<sup>881</sup> MARQUET, Jean-François, *Miroirs de l’identité. La Littérature hantée par la Philosophie*, Paris, Les éditions du Cerf, 2009 (Hermann, 1996), p. 175.

<sup>882</sup> ROBILLARD, Monic, « De l’œuvre à l’œuvre : les Noces d’Hérodiade », *Études littéraires*, 22(1), 1989, p. 59.

<sup>883</sup> « Les Fleurs » OC I, p. 10.

<sup>884</sup> « Le Mystère dans les lettres », OC II, p. 234. C’est moi qui souligne.

<sup>885</sup> « Richard Wagner. Rêverie d’un poète français », OC II, p. 155.

passé le sinistre examen »<sup>886</sup> ; selon Bertrand Marchal, qui a publié le billet, les circonstances et les destinataires de ces mots sont inconnus. Faute d'une exégèse précise, on peut seulement évoquer ce que ces deux lignes et leur disposition nous suggèrent ; ce billet se place dans un ensemble de vers de circonstance qui ont comme dédicataire connu une ou plusieurs femmes : on peut donc imaginer que la personne qui doit passer le « sinistre examen » est, encore une fois, une femme. Cette dame mystérieuse ne doit pas « serrer les nœuds » de l'hymen avant de se soumettre à l'épreuve ; de quoi parle-t-il, Mallarmé ? D'une expérience physique et romantique ? L'ironie mallarméenne envers les affaires « scabreuses » est connue et mise en valeur, notamment, par la nouvelle édition de la *Correspondance*, qui corrige et éclaire des lettres dont le contenu avait paru scandaleux aux précédents éditeurs. Dans la lettre du 22 ou 23 août 1862, Mallarmé écrit à Des Essarts : « Comment vas-tu ? Si tu n'étais pas mieux, tu devrais faire le léger sacrifice d'aller consulter Ricord. Outre qu'il est expert, il est avenant. Ne néglige rien. Sois prudent [...]. Es-tu encore enflammé ? Ou n'est-tu plus que torrentiel ? Cela est important »<sup>887</sup>. Ce paragraphe, comme le signale Marchal en note, avait été censuré ; la raison du scandale réside dans l'expertise du docteur Philippe Ricord dans les affectations vénériennes et dans l'évocation des symptômes « liquides » des douleurs, en laissant deviner que Des Essarts souffrait d'une maladie d'origine sexuelle. Après la restauration et le déchiffrement du texte par l'éditeur, il est désormais possible de relever l'ironie du poète envers le malheur de son ami, traité de « chère fontaine »<sup>888</sup> à laquelle il souhaite des « intermittences »<sup>889</sup>, et non pas du cœur... En raison de l'ironie mallarméenne dans le cadre des sujets « obscènes »<sup>890</sup>, peut-on lire le billet comme une invitation à se détendre avant une première rencontre sexuelle ? À « desserrer » la virginité devant l'examen physique, qui est « sinistre » pour sa violence ou, si l'on accorde du crédit à la science étymologique, pour sa proximité au *sinus*, au pli (encore une fois !) de la veste où les Romains enfonçaient leur main gauche ? On ne saura jamais. Mallarmé, en tout cas, invite la femme à ne pas serrer les nœuds ; si on persévère dans l'interprétation derridienne, on

---

<sup>886</sup> « Vers de circonstance. Dédicaces, autographes, envois divers », OC I, p. 334.

<sup>887</sup> Lettre du 22 ou 23 août 1862 à Emmanuel des Essarts, *Correspondance 1854-1898, op. cit.*, p. 45.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>889</sup> *Ibidem*.

<sup>890</sup> À propos de l'obscénité chez Mallarmé, on évoquera ici un cas assez frappant, qui se heurte à l'idée du poète algide d'*Hérodias* ou du poète à l'érotisme suggéré du *Faune*. En 1864, Mallarmé écrit à Cazalis : « J'ai eu déjà une interruption, la présence de notre amie (envers qui, même, *le démon de la perversité* m'a poussé à être très amer – j'ignore pourquoi). Puis il a fait de ces jours tristes et gris, où *Le poète noyé rêve des vers obscènes* » (Lettre du 30 octobre 1864 à Henri Cazalis, *Correspondance 1854-1898, op. cit.*, p. 112). Quelques mois après : « Demande à Armand Renaud des vers que je lui ai griffonnés, et dont il a parfaitement senti la cruauté, malgré que la description soit toute plastique et extérieure : j'avais essayé d'arriver à cela. Je les destine [...] au Parnasse Satyrique de Malassis, sous le nom de *Tableaux obscènes* » (Lettre du 15 janvier à Henri Cazalis, *Ibid.*, p. 120). Le poème obscène dont il est question est « Une Nègresse par le démon secouée » (OC I, p. 55) texte marqué par un érotisme explicite, traitant le rapport sexuel déséquilibré et cruel entre une femme et une petite fille. La particularité du poème réside dans l'évocation des détails physiques qui se mêlent à un exotisme exaspéré : les poils comme du « crin », le vagin comme un « coquillage marin », la nudité « de gazelle » ou de « fol éléphant » ...

pourrait penser à un hymen qui ne doit pas distinguer de façon « serrée », catégorique, définitive, les champs sémantiques qu'il délimite. Pour empêcher la pénétration du *logos* sur la Page – le sinistre examen, la violente investigation du Père – l'hymen ne doit pas se resserrer, se fermer, définir les oppositions ; il doit, plutôt, laisser les nœuds sémantiques bien lâches, flexibles, traversables. Derrida n'évoque pas explicitement ces vers lorsqu'il s'attaque à une définition du champ d'action de l'hymen<sup>891</sup> ; toutefois, on vient de voir que les occurrences mallarméennes du mot pourraient s'insérer parfaitement dans la logique du pli derridien. « Pli selon pli »<sup>892</sup> : pli après pli, pli en raison du pli ; le *sinus* sémantique fait écho à la forme de l'éventail, thème cher à Mallarmé, qui dans le va-et-vient de l'objet voit la dispersion de la signification : l'éventail est « l'unanime pli »<sup>893</sup>, l'unité décomposée en une multitude cohérente de plis, qui n'a comme langage « rien qu'un battement aux cieux »<sup>894</sup>. Comme l'éventail bouge au rythme de la main qui le tient, se pliant et se redressant, cachant et exposant le visage, dans un cycle sans fin de secret et de manifestation, le pli – qui de l'éventail est la structure élémentaire – maintient les oppositions dans la possibilité de se montrer ou de se retirer selon le regard qui les survole. L'éventail, en soi, ne communique qu'à travers un battement aveugle, qui pourtant « recule / l'horizon délicatement »<sup>895</sup>, en brouillant la limite entre ciel et terre, et en suspendant, pour un instant, le périmètre qui coince le langage aux choses terrestres, en les transposant dans un espace infini ; le Texte est donc semblable à l'éventail qui enrichit le monde des prérogatives universelles, en ajoutant l'infini au fini, l'indécidable au déterminé.

La première partie de « La double séance » se termine avec cette méditation sur l'hymen et sur le rôle que ce concept non-conceptualisable joue sur la scène de « Mimique » : le Mime incarne l'hymen – tout comme Hérodiade l'incarnait aussi : personnages à la limite, entre absolu et contingence, entre vagues et constellations, qui jouent avec la virginité et le sexe, la blancheur de la page et le noir de la nuit, la vie et la mort... –, en reproduisant une écriture non référentielle à l'intérieur d'une autre écriture non référentielle (le texte de Mallarmé). En abolissant la possibilité d'une synthèse, d'un *Aufhebung*, d'une résolution du travail du négatif dans la sphère de la communion des oppositions, Derrida se sert ainsi de Mallarmé pour proposer un nouveau modèle de présence – ou mieux, de « fausse présence ». C'est à partir de cela que Derrida introduit la critique du thématisme, sujet de la deuxième partie de la séance : la théorie thématique, bien que consciente de la pluralité des thèmes

---

<sup>891</sup> Le philosophe fait mention de *L'Après-midi d'un Faune* (et de les *Offrandes à divers du Faune* : « Le Faune rêverait hymen et chaste anneau »), de la composition juvénile *Cantate pour la Première Communion* (« Dans cet hymen mystérieux / De la force et de la faiblesse) et de *Richard Wagner*.

<sup>892</sup> « Remémoration d'amis belges », OC I, p. 32.

<sup>893</sup> « Autre Éventail (de Mademoiselle Mallarmé) », OC I, p. 31.

<sup>894</sup> « Éventail (de Madame Mallarmé) », OC I, p. 30.

<sup>895</sup> « Autre Éventail », OC I, p. 31.

chez un auteur, aurait fait coexister les catégories en arrêtant, à chaque fois, « le jeu ou l'indécision sur un de ces termes »<sup>896</sup>, soumettant encore une fois le pli au mouvement hégélien – moment du positif, moment du négatif, moment de la synthèse – et en empêchant au jeu de la différence, à la fois fermeture du texte sur soi-même et redoublement, au sens du pli, de celui-ci. On veut juste préciser, avant de continuer, que « l'anti-hégélianisme » de Mallarmé, s'il existe au niveau du « fonctionnement » du texte, est presque impossible à détecter sur le plan de la méditation personnelle de l'auteur ; dans le très beau chapitre « Mallarmé, la mise en scène de l'Idée » de son livre *Miroirs de l'identité*, Jean-François Marquet relève comme toute une partie de la poétique mallarméenne pourrait s'expliquer à partir de l'intuition de l'auto-conscience de l'Idée, c'est-à-dire du mouvement final de la dialectique hégélienne : le Je spirituel qui se plie sur soi-même ne serait que l'Idée élevée à connaissance de soi qui s'incarne dans la race humaine. Derrida semble remettre en question la possibilité d'un hégélianisme « thématique » : pour le philosophe, en effet, l'Idée dont Mallarmé rêve – « j'ai commis le péché de voir le Rêve dans sa nudité idéale »<sup>897</sup>, écrit le poète à Coppée – n'est pas une synthèse d'absolu et contingence, mais la virtualité même, le procédé de décomposition des phénomènes dans la possibilité de se déconstruire ; contrairement à l'Idée platonicienne – modèle des choses – ou à l'Idée hégélienne – auto-conscience des choses –, l'Idée mallarméenne est, selon Derrida, le « rien », l'abîme, l'antre-entre d'où peuvent jaillir *toutes* les choses, absolues ou pas. Pour revenir au sujet du débat, la critique thématique a le mérite d'avoir individué une structure, une organisation de domaines thématiques – le thème, justement, « un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixes, autour duquel aurait tendance à se constituer et à se déployer un monde »<sup>898</sup> – qui façonne l'imaginaire d'un individu ; si cette approche peut être valide en psychologie ou en sociologie, dit Derrida, elle n'est pas applicable à l'art : la critique thématique retrouve des oppositions, des antithèses, des catégories qui ont leur résolution positive dans l'architecture poétique (dans ce cas, de Mallarmé), tout en s'insérant, encore une fois, dans le cadre d'une dialectique hégélienne et tout en pratiquant « l'opération spirituelle que Mallarmé nommera plus tard *scission*, c'est-à-dire la division de l'unité inconsciente en deux *mêmes* distincts et antagonistes, destinés à s'abolir et à se réunir dans une synthèse ultérieure »<sup>899</sup>. Toutefois, il y a des structures – comme l'hymen – qui ne peuvent pas être réduites à un mouvement dialectique, à une étape vers la synthèse, mais qui demeurent essentielles dans la suspension des thèses opposées dans un équilibre plein et discordant à la fois. En effet, la façon dont Jean-Pierre Richard – qu'on vient de citer et qui représente un des plus grands critiques thématiques – médite autour du *pli* semble vouloir

---

<sup>896</sup> LD, p. 261.

<sup>897</sup> Lettre du 20 avril 1868 à François Coppée, *Correspondance 1854-1898*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>898</sup> RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 175.

enfermer la pluralité que celui-ci représente dans une des nombreuses et hiérarchisées « catégories mallarméennes », sans l'élever à « médiateur et seuil universel des catégories ». Dans les pages consacrées à « La Réflexivité » – *L'Univers imaginaire de Mallarmé* s'articulant selon des chapitres thématiques –, Richard affirme que la crise de Tournon, qui a suivi et donné une signification biographique à la composition d'*Hérodiade*, réalise une « conversion optique, un retour oculaire à soi-même »<sup>900</sup> : le regard de Mallarmé, qui a toujours subi le charme du renfermement, de l'exclusion, de l'intimité, se ferme définitivement sur soi-même, en s'appropriant les caractéristiques de la princesse vierge et farouche qui s'observe dans un miroir pour se saisir de l'extérieur tout en demeurant identique et inviolée.

« Grâce [au miroir], je vais me posséder loin de moi, me saisir à distance, et pourtant je ne me serai pas quitté »<sup>901</sup> : tout comme Hérodiade<sup>902</sup>, le Mallarmé qui sort de la révolution cannoise est un esprit qui s'abolit mais qui a besoin d'une preuve extérieure pour témoigner de son abolition ; le miroir de la conscience, qui se replie sur soi-même comme si elle se regardait dans un miroir, fournit à l'œil intérieur cette possibilité d'autosaisie à la fois intérieure et extérieure à son propre regard.

« Le moi utilise en somme son reflet comme médiation qui lui permettra de se fonder lui-même »<sup>903</sup> : si la subjectivité ne peut plus être fondée à partir du rapport entre le moi et l'altérité – « la saisie réflexive [...] demeure pour Mallarmé intimement liée à l'anéantissement du monde et à la mort de l'être azuréen »<sup>904</sup> –, l'autoréflexivité devient une sorte de nouveau *cogito* : je me vois à travers mon propre regard, donc j'existe. De même, Marquet, qui se rapproche de l'interprétation richardienne : « si l'absolu, en tant qu'Idée est [...] la singularité même, si être singularité même implique conscience de soi et si l'homme est le lieu de toute conscience, il en résulte que c'est dans la conscience humaine que l'absolu [...] prend conscience de soi et accède à lui-même »<sup>905</sup> ; le regard humain est nécessaire et suffisant pour que la conscience devienne la résidence de l'absolu : ce n'est qu'à travers le reflet du moi sur soi que l'Idée – en tant que « singulier-universel », en tant que « singularité même » grâce à son autonomie résultant du mouvement dialectique – peut s'hypostasier et se connaître *dans* la conscience humaine.

---

<sup>900</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>902</sup> Richard écrit de façon très convaincante que Mallarmé « rattrap[e] son héroïne » (*ibid.*, p. 173) : Mallarmé avait commencé la composition d'*Hérodiade* en 1864, alors que la crise qui fondera l'impersonnalité anonyme du poète et qui reprend « biographiquement » les thèmes du poème date du 1866. Deleuze écrira quelque chose de très proche de l'idée richardienne : le personnage conceptuel – posture de la pensée qui « incarne » une des formes du plan philosophique propre à un penseur – « tantôt [...] semble précéder le plan, et tantôt le suivre » (DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op. cit.*, p. 73). Hérodiade est-elle le « personnage conceptuel » de Mallarmé, tout comme Igitur peut l'être ?

<sup>903</sup> RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire*, *op. cit.*, p. 175.

<sup>904</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>905</sup> MARQUET, Jean-François, *Miroirs de l'identité*, *op. cit.*, p. 170

Pour Richard ce mouvement d'autosaisie est représenté par le *pli* (et pour Marquet aussi : « cet enfouissement [de la conscience], il arrive que Mallarmé l'appelle aussi repliement »<sup>906</sup>) ; dans l'univers de Mallarmé, le pli est la structure qui permet le renfermement de la subjectivité sur soi-même, renfermement amoureux et pudique qui, en suivant le réseau imaginaire du poète que le critique décrit minutieusement, prend la forme du livre, d'un pliage végétal, d'une aile, de la touffe... Cela revient à dire que le pli, dans toutes ses manifestations, est la preuve fondatrice de l'adhérence du soi avec soi-même et de l'intuition de la subjectivité ; c'est en ce sens que le critique relit les images « repliée » de Mallarmé, comme le cygne de *Le Vierge, le vivace* : « le Cygne nous apparaîtra ainsi comme le symbole d'une intériorité prise à son propre piège »<sup>907</sup>. Derrida l'admet : la critique moderne a reconnu le « pli » – tout comme « le blanc » – comme une catégorie, un thème mallarméen ; mais « si nous entrevoyons que le "blanc" et le "pli" ne peuvent être maîtrisés comme thèmes ou comme sens, si c'est dans le pli et le blanc d'un certain hymen que se remarque la textualité du texte, nous aurons dessiné les limites mêmes de la critique thématique »<sup>908</sup>. Ailleurs, le philosophe, en critiquant l'approche polysémique, avait affirmé qu'elle s'organise toujours en vue d'un horizon synthétique, d'une dialectique : « Richard parle d'une dialectique dans sa lecture thématique de Mallarmé »<sup>909</sup>. Le problème a deux facettes : d'un côté, le pli mallarméen ne représente, pour Richard, que le renfermement de la subjectivité, en passant sous silence tout ce que le pli pourrait, en puissance, signifier ; de l'autre côté, le pli comme « catégorie », comme thème, même si Richard essaie de lui donner la possibilité de s'ouvrir à la plurisignification – « l'éventail [...] nous fournira l'exemple d'un pli heureux, réussi parce que mobile et souple »<sup>910</sup>, exemple issu de la loi critique exposée dans l'Introduction : « un thème n'est rien d'autre que la somme [...] de ses diverses modulations »<sup>911</sup>, ce qui revient à dire qu'un thème représente la somme de toutes les figures qui lui sont liées : pli, livre, aile, blanc... un éventail « heureux » d'images –, « la sommation est impossible sans être pourtant excédée par la richesse infinie d'un contenu de sens ou de vouloir-dire »<sup>912</sup>. En d'autres mots, l'entassement des significations n'a rien à voir avec la pluralité constitutive qui excède les limites du signe : même si on peut énumérer les significations que le poète donne à un thème, celui-ci pourra toujours s'ouvrir à un sens nouveau, sans éliminer, dans l'ensemble des désignations, tous les autres, qui cohabitent en même temps à l'intérieur du langage. Gérard Genette avait déjà remarqué, quelques

---

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>907</sup> RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire, op. cit.*, p. 179.

<sup>908</sup> LD, p. 276. Derrida avait écrit quelque chose de semblable dans *Hors Livre* : « Si la dissémination est sans préface [...], c'est parce qu'elle marque les limites essentielles et communes de la rhétorique, du formalisme et du thématisme, comme du système de leur échange », (« Hors Livre », *ibid.*, p. 42).

<sup>909</sup> DERRIDA, Jacques, « Positions. Entretien avec Guy Scarpetta et Jean Louis Houdebine », *op. cit.*, p. 62.

<sup>910</sup> RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire, op. cit.*, p. 179.

<sup>911</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>912</sup> LD, p. 282.



années avant Derrida, que la méthode richardienne laissait entrevoir des failles structurelles qui oublièrent des éléments fondamentaux de l'esthétique de Mallarmé : « cette valorisation systématique du sensible et du vécu<sup>913</sup> détermine chez Richard une vision très particulière de l'univers mallarméen. Plus rien chez lui de cette volonté d'absence et du mutisme, de cette exploitation, poussée jusqu'à ses ultimes limites, du pouvoir destructeur du langage »<sup>914</sup>. Pour résumer la critique de Derrida à Richard, on dira que le pli n'est pas un thème parmi les thèmes, une des catégories richardiennes à énumérer, un *leitmotiv* qu'on peut lire comme la conscience qui se fonde pour se voir : au contraire, l'hymen est le *non-thème*, l'impossibilité d'un inventaire et la possibilité du redoublement de l'écriture ; au renfermement de la subjectivité, Derrida oppose l'ouverture extrême du langage. Toutes les « non-présences » signifiantes que l'on retrouve dans l'œuvre mallarméenne – le pli, le Livre, l'hymen, l'Idée... – fondent l'impossibilité de décrire ces mêmes thèmes, car ils représentent bien quelque chose et, en même temps, ils nient la possibilité de la représentation et de la rétention d'un sens complet ; le blanc, par exemple, « ce non-sens ou non-thème de l'espacement qui met les sens en rapport les uns avec les autres [...], les empêchant aussi de se rejoindre jamais, aucune description ne peut en rendre compte »<sup>915</sup> ; *aucune description ne peut en rendre compte* : le « non-thème » de la blancheur dépasse toute phénoménologie car il incarne, justement, l'impossibilité de la présence – condition nécessaire à l'étude des phénomènes, textuels aussi. Le blanc marque ainsi un nombre pluriel de signifiés – la virginité, la disparition, la neige, le cygne, le papier –, mais le blanc empêche aussi la possibilité de tracer une sérialité, une contiguïté, une hiérarchie des significations, comme Richard le fait. Encore : « le thématisme laisse nécessairement hors de son champ les affinités formelles, phoniques ou graphiques, qui n'ont pas la taille du mot, l'unité calme d'un signe verbal »<sup>916</sup> ; la critique thématique ne peut pas *décrire* la contingence et le glissement des assonances, des graphismes, les éléments phoniques qui débordent les limites de l'unité grammaticale ; c'est ce que montre la *différance* : le langage est par essence truqué, car il met en abîme la signification, en la faisant déraiper au-delà des mailles du réseau orthographique. Ce que propose Derrida, c'est donc de substituer à la polysémie richardienne – l'énumération de plusieurs concepts renfermés en un seul mot ou un seul champ sémantique –, la dissémination, le « fil arachnéen »<sup>917</sup> – dont Derrida avait déjà évoqué la puissance autonome dans le texte sur Valéry qu'on a cité dans le chapitre précédent, *Qual*

---

<sup>913</sup> Genette se réfère ici à la plasticité sensible des images décrites dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*.

<sup>914</sup> GENETTE, Gérard, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 95. On ne se dupera pas : Genette n'est pas un partisan de l'approche derridienne non plus ; quelques lignes plus tard, il écrit qu'une des limites de Richard a à voir avec le fait « qu'il existe entre la rêverie d'un poète et son œuvre quelque parenté, quelque relation profonde, c'est plausible ; que cette relation s'établisse dans une continuité sans faille qui autorise à glisser sans heurt de l'une à l'autre, c'est peut-être là l'utopie de la critique thématique » (*ibid.*, p. 97) : le glissement, c'est ce que Derrida opérera systématiquement, alors que Richard se limite à énumérer les relations.

<sup>915</sup> LD, p. 284.

<sup>916</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>917</sup> *Ibid.*, p. 301.

*Quelle* – qui n’a pas d’origine ni d’unité, qui ne structure pas les significations sur la base d’une hiérarchie ou d’un classement pre-ordonné. Le *Coup de dés* agit comme l’anti-divinité tutélaire du contre-thématisme, en apparaissant dès le début de la dernière partie de *La Dissémination* – celle consacrée à *Nombres* de Philippe Sollers –, où l’« énumér[ation] »<sup>918</sup> est définie par Derrida comme une opération essentiellement impossible, puisque le nombre des coups, des lectures, des appels au lecteur demeure indéchiffrable.

« Le pli (se) plie : son sens s’espace d’une double marque, au creux de laquelle un blanc se plie. Le pli est à la fois la virginité, ce qui la viole, et le pli qui n’étant ni l’un ni l’autre et les deux à la fois, indécidable, reste comme texte, irréductible à aucun de ses deux sens »<sup>919</sup> ; la littérature s’est pliée sur soi-même une fois que rien n’a eu lieu (que la littérature/lieu). La lecture derridienne de Mallarmé semble vouloir nous suggérer que la crise de l’esthétique a mené à la seule possibilité de *pouvoir dire* quelque chose, au-delà de ce que la voix désincarnée nous communique effectivement ; personne ne sait, devant la page ouverte comme un gouffre marin, si le lecteur – qui se veut Maître, mais qui se noiera dans son impuissance – donnera un sens ou un autre au pli qui gouverne le texte. Rien n’est décidé d’avance, ou mieux : rien n’est décidé tout court ; l’hymen, si pénétré, se reformera ailleurs, sous la forme d’une voyelle trouble, d’un verbe sans sujet, d’une syllabe qui apparaît à plusieurs reprises. Reste la possibilité : « plume solitaire éperdue »<sup>920</sup>, l’indécision sur l’abîme du texte peut trouver sa forme pure dans la constellation qui garantit sa présence virtuelle.

En 1974, Derrida participe à l’ouvrage collectif *Tableau de la littérature française*, publication très intéressante qui recueille de petites analyses d’auteurs rédigées par d’autres écrivains ou critiques ; on ne sera pas étonnés de lire Derrida commenter Mallarmé, à travers une exégèse qui n’a rien de biographique et qui se fonde sur la suggestion linguistique que la syllabe OR opère sur le lecteur.

Derrida avait déjà dit quelque chose à propos d’OR dans « La double séance » : dans une longue note qui s’étend sur trois pages<sup>921</sup>, le philosophe avait dressé une explication « irrationnelle » de la présence de la syllabe chez Mallarmé, ainsi que de son pouvoir disséminant. Le même procédé est mis en scène dans « Mallarmé, par Jacques Derrida » – que l’on retrouve justement dans le *Tableau* –, et qu’on essaiera ici de lire. Dans la page qui terminait l’analyse de « La double séance », Derrida fait preuve d’une volonté « éparpillante » : une partie d’une divagation mallarméenne, « Magie », est juxtaposée à la *Pierre philosophale*, une « œuvre pour la scène » d’Antonin Artaud.

*Magie* est coupée, de sorte que le texte commence avec :

---

<sup>918</sup> « Un Coup de dés », OC I, p. 387.

<sup>919</sup> LD, p. 291.

<sup>920</sup> « Un Coup de dés », OC I, p. 378.

<sup>921</sup> LD, p. 295-7.

phale : mais elle annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de monnaie ! Avec quel désordre se cherche cela, autour de nous et que peu compris ! Il me gêne presque de proférer ces vérités impliquant de nets, prodigieux transferts de songe, ainsi, cursivement à perte<sup>922</sup>.

Ce « phale », on le retrouve chez Artaud, qui indique quels sont les mots avec lesquels le personnage, Harlequin, s'introduit, tout en donnant après des indications d'interprétations : « JE VIENS POUR FAIRE TIRER DE MOI LA PIERRE PHILOSOPHALE. En augmentant les silences après chaque phrase... Un temps bref après : je viens – long après : de moi – encore plus long et indiqué par une suspension des gestes sur : *phale* »<sup>923</sup>. Phale, phalliques ; les obsessions de Derrida se fixent et reviennent sans crier gare ; cela est une transition intéressante vers le texte dont on va dire quelques mots : dans « Mallarmé, par Jacques Derrida », en effet, l'on retrouvera le thème de l'or et de la verge (lors d'une méditation autour du pli : « on pourrait montrer que *aile* appartient à une chaîne de significations plutôt masculines [phalliques, associées à la forme de la plume], alors même que *elle* se propage à travers des significations plutôt féminines »<sup>924</sup>). Ce que Derrida fait dans le bref texte de *Tableau* est justement une reprise des procédés déjà mis en scène dans « La double séance », c'est-à-dire la mise en évidence du glissement des significations à travers le réseau du langage ; dans l'exemple susmentionné, l'« aile » renvoie à une signification connotée en sens masculin à partir de la forme phallique de la plume, alors que le presque homonyme « elle » se place à l'intérieur d'un contexte nettement féminin ; la lecture d'« aile », nous dit Derrida, ne peut pas faire abstraction de la face cachée de sa signification, et elle porte avec soi à la fois la masculinité et la féminité, les ailes et les « elles ». Ce qui nous intéresse ici est pourtant le cas de « OR » ; chez Mallarmé, la Divagation « Or »<sup>925</sup> prend comme prétexte le scandale du canal de Paname, mais, comme le dit Derrida, le texte « ne gard(e) que l'éclat de l'or, effac(e) le référent »<sup>926</sup>. En effet, on ne lit rien, dans *Or* on ne lit rien à propos de Paname, mais on peut lire beaucoup à propos de l'or ; comme le dit Marchal dans le chapitre consacré au thème de l'or dans *La Religion de Mallarmé*, « l'or », chez Mallarmé, « est d'abord soleil »<sup>927</sup> ; dans *Or*, on lit : « aux fantasmagoriques couchers du soleil quand croulent seuls des nuages [...], une liquéfaction de trésor rampe, rutilé à l'horizon »<sup>928</sup>. Derrida souligne que la présence d'« or » est palpable dans toute la phrase : fantasmagORiques ; trésOR ; hORizon ; toutes

---

<sup>922</sup> « Magie », OC II, p. 251 ; DERRIDA, Jacques, « Mallarmé, par Jacques Derrida » *Tableau de la Littérature française*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974, p. 368.

<sup>923</sup> ARTAUD, Antonin, « La Pierre philosophale », *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1961, p. 86 ; « Mallarmé, par Jacques Derrida », *op. cit.*, p. 368.

<sup>924</sup> DERRIDA, Jacques, « Mallarmé, par Jacques Derrida », *op. cit.*, p. 373.

<sup>925</sup> OC II, p. 245-6.

<sup>926</sup> DERRIDA, Jacques, « Mallarmé, par Jacques Derrida », *op. cit.*, p. 376.

<sup>927</sup> MARCHAL, Bertrand, *La Religion*, *op. cit.*, p. 405.

<sup>928</sup> « Or », OC II, p. 245.

ces occurrences *sont* « or », sous un simulacre de l'identité ; ailleurs, il écrit qu'« il faudrait relire encore tout le texte de Mallarmé sur la linguistique, l'esthétique et l'économie politique, toute son écriture du signe *or* qui calcule des effets textuels déjouant les oppositions du propre et du figuré [...]. Notamment dans cette page qui dissémine son titre *Or* au cours de "fantasmagoriques couchers du soleil" »<sup>929</sup>. Dans son projet encyclopédique sur la *fiction*, Mallarmé aurait en effet aimé traiter de l'Économie politique, car la fiction est le terme fédérateur de Musique, Lettres (c'est-à-dire l'Esthétique), Industrie, Finance (ces deux dernières composant l'Économie politique) ; tout est fiction, et le poète est celui qui est capable de penser, au-delà de la séparation, l'unité de tout savoir humain, incarné dans le Livre : « tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique »<sup>930</sup> ; Derrida écrit que Valéry, à son tour, « dans le sillage de Mallarmé, très tôt, [...] avait analysé la loi qui administre les échanges entre les valeurs de langage, philosophie ou littérature par exemple, et celles de l'économie politique »<sup>931</sup>. Cela revient à dire que l'or est, par essence, une virtualité, une fiction, une métaphore arbitraire ; l'or fait partie des « prodigieux transferts de songes »<sup>932</sup>, les fictions séculaires qui imposent à l'homme une vérité qui n'est, en réalité, qu'une illusion. L'or – symbole de la divinité mythologique, de son « drame solaire », du cycle de l'aube et du coucher, et le symbole de la mythologie moderne aussi, celle de la finance – « symbolise peut-être l'éternelle chimère de l'esprit humain »<sup>933</sup>. L'or du soleil est le pôle métaphorique par excellence, « le paradigme du sensible et de la métaphore : il (se) tourne et (se) cache régulièrement [...]. Le tour du soleil aura toujours été la trajectoire de la métaphore [...]. Métaphore veut donc dire héliotrope, à la fois mouvement tourné vers le soleil et mouvement tournant du soleil »<sup>934</sup> ; et encore : « l'héliotrope peut toujours se relever. Et il peut toujours devenir une fleur séchée dans un livre. Il y a toujours, absente de tout jardin, une fleur séchée dans un livre »<sup>935</sup> ; l'allusion explicite à la fleur absente mallarméenne souligne la persistance de l'idée de la fiction phénoménale qui se niche à l'intérieur du langage.

Derrida commente la virtualité constitutive de l'or – qui n'est qu'un exemple du pli de l'écriture redoublée de Mallarmé – en observant qu'on peut retrouver la particule sémantique « or » même dans *encore*, dans *heure*, dans l'heure pour excellence – celle qui existe et qui n'existe pas – le Minuit, qui, d'ailleurs est le cadre temporel du poème où la syllabe « or » est présente dans toutes ses variations :

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,

<sup>929</sup> DERRIDA, Jacques, « La Mythologie blanche », *op. cit.*, p. 260.

<sup>930</sup> « La Musique et les lettres », OC II, p. 76. Pour approfondir le thème de l'économie chez Mallarmé – pris sous l'angle du désir –, on renvoie à THÉRIAULT, Patrick, *Le (Dé)Montage de la fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, Paris, Honoré Champion, 2010.

<sup>931</sup> DERRIDA, Jacques, « Qual quelle », *op. cit.*, p. 328.

<sup>932</sup> « Magie », OC II, p. 251.

<sup>933</sup> MARCHAL, Bertrand, *La Religion*, *op. cit.*, p. 405.

<sup>934</sup> DERRIDA, Jacques, « La Mythologie blanche », *op. cit.*, p. 299.

<sup>935</sup> *Ibid.*, p. 324.

L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore  
 Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix  
 Que ne recueille pas de cinéraire amphore  
 Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx  
 Aboli bibelot d'inanité sonore  
 (Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
 Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).<sup>936</sup>

L'abstraction *in absentia* jouée par la structure « or », qui peut se virtualiser tout en étant déjà absent – comme dans le cas de « heure », d'« amphore » – est la marque de la fermeture du langage sur sa propre possibilité d'expansion. En d'autres mots, les particules de la langue assument, à l'intérieur du texte, le rôle de portes de l'ancre : la possibilité d'une signification toujours ultérieure, toujours différée, existe, inscrite dans les marques mêmes du langage ; l'objet désigné sera ainsi absent par essence, car sa présence, entrevue pour un instant lors de la lecture, est immédiatement effacée – *virtualisée* – par les présences possibles qui jaillissent du même mot. Dans le cas de *Ses purs ongles*, l'« or », l'antique soleil, *Phénix* d'autrefois, et son « rêve »<sup>937</sup> ont été détruits dans l'implosion de l'Idéal ; aucune *cinéraire amphore* ne pourra recueillir leurs restes incandescents : la transcendance esthétique qui pouvait soutenir la poésie est réduite aux cendres, brûlure encore visible ; au poète de reconstituer – de façon éphémère – le sens qui a perdu sa garantie divine ; nul reste sinon l'*absence*, véritable sujet qui s'insinue dans le texte : le vide parasitaire s'installe dans les mots, en révélant le statut problématique de la parole : forme à la fois visible et creuse, lisible et déserte, le poème demeure un sophisme, un interrègne sémantique. Comment reproduire l'absence dans la matière ? Comment introduire la mort de la transcendance dans la substance ? La réponse sommeille à l'intérieur du *ptyx* : mot sans référence<sup>938</sup>, Néant dont on peut faire expérience, réceptacle de significations latentes, d'impressions et de souvenirs insaisissables, cet hapax ne désigne rien. Pourtant, des réminiscences ancestrales semblent avoir contribué à la création du *ptyx* ; Jean Robaey a démontré que le mot a des précédents antiques, sûrement connus par Mallarmé : au livre VI de l'*Énéide* et au livre λ de l'*Odyssée*, Énée et Ulysse prennent leur épée et creusent dans les ombres de morts rencontrés aux Enfers<sup>939</sup> ; en grec, l'aoriste ORU(XZ) [*creuser*] s'assimile à la rime en *-(i/y-u) x* et au thème

<sup>936</sup> « Ses purs ongles », OC I, p. 37. C'est moi qui souligne.

<sup>937</sup> Le rêve idéal du soleil est le « vieux rêve » de l'Absolu décrit dans *Quand l'ombre menaça*. La vanité du ciel et ses signes romantiques tombent de haut une fois leur inconsistance révélée : « Se tordent dans leur mort des guirlandes célèbres, / Vous n'êtes qu'un orgueil menti par les ténèbres / Aux yeux du solitaire ébloui de sa foi », OC I, p. 36.

<sup>938</sup> « Enfin, comme il se pourrait toutefois que, rythmé par le hamac, [...] je fisse un sonnet, et que je n'ai que trois rimes en *ix*, concertez-vous pour m'envoyer le sens réel du mot *ptyx*, ou m'assurer qu'il n'existe dans aucune langue, ce que je préférerais de beaucoup afin de me donner le charme de le créer par la magie de la rime », lettre du 3 mai 1868 à Eugène Lefébure, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 386.

<sup>939</sup> L'Hadès – abysse mythologique où les héros ont dû descendre pour trouver une réponse à l'interrogation sur leur voyage et sur leur destin (Ulysse, Énée, Dante), ou encore pour s'enfoncer dans les ténèbres avant d'en sortir avec la Muse / femme (Orphée) – était traversé par le *Styx* du v.7

syllabique de *-or-* : « avant même qu'à un objet, le ptyx renverrait donc à une action : celle de creuser, par exemple une tombe, et vraisemblablement celle du Maître »<sup>940</sup>. D'autres options d'interprétation se réfèrent à *pteryx* – aile, la légèreté évasive d'un éventail animal, le pli, le phallus, l'hymen, la plume : les thèmes s'entremêlent, impossible de les définir « phénoménologiquement » –, à *ptynx* (un oiseau nocturne, comme indiqué dans le dictionnaire français-grec Planche utilisé par Mallarmé lycéen) ; mais surtout à *ptyx*, qui est le pli, l'étoffe qui se courbe, l'ancre qui s'ouvre, l'hymen qui se déplace, le rideau qui bouge en laissant rentrer les soupçons de la véritable présence du Vide. La vérité glissante du ptyx permet l'approche d'un « niveau supérieur au seuil duquel, tous nos moyens s'effaçant, nous ne pouvons accéder qu'à vide et ténèbres, alors pourtant que c'est là qu'un intelligible règne, pour lequel la réalité n'a plus de secret »<sup>941</sup> : limite entre présence et absence, esprit et matière, lacune et plénitude, le pli du ptyx est synecdoque du poème – entité réelle mais gravide d'inconsistance car elle repose sur son même miroitement – et du monde entier : la fiction universelle, la chimère de l'or et de toutes les autres illusions métaphysiques, trouve son symbole ultime dans l'inutilité d'un *aboli bibelot d'inanité sonore*, d'un rythme qui annihile toute prétendue réalité pour accéder à l'essence néantisante et néantisée des phénomènes. Et *ce seul objet dont le Néant s'honore*, le Maître du poème en fait sa coquille, sa fiole : comme les bourgeons de « Les Fleurs » contenaient la rosée toxique d'un Absolu désormais impossible, le ptyx, ampoule de la divinité négative, garde jalousement en soi les pleurs recueillis au Styx, en se définissant finalement comme écrin des eaux de la rivière infernale.

Dans le texte de Derrida, il y a un grand absent : c'est Mallarmé même, dont la biographie aurait dû être abordée ; il n'y a, en revanche, que la présence fautive de l'auteur, remplacé par ses procédés, par ses méthodes, ses illusions : Derrida *virtualise* Mallarmé, l'évoque sans le désigner, l'exploite sans le remercier, et ainsi il avait fait dans « La double séance ». « Sans doute aurait-il fallu parler aussi de Stéphane Mallarmé. De son œuvre, de sa pensée, de son inconscient et de ses thèmes [...]. De sa vie, d'abord, de ses deuils et de ses dépressions, de son enseignement, de ses déplacements, d'Anatole et de Méry, de ses amis, des salons littéraires, etc. Jusqu'au spasme, final, de la glotte »<sup>942</sup> – et on remarquera que Sartre avait fait le même commentaire à propos du pouvoir volontaire de *se donner* la mort, de se suicider, d'étendre le silence jusqu'aux limites de l'existence : Mallarmé était « maître de lui jusqu'à pouvoir se tuer par un simple mouvement de la glotte !... »<sup>943</sup>. Derrida semble résumer l'expérience mallarméenne dans le *spasme, final, de la glotte* ; le choix des mots n'est pas anodin, car on a déjà vu que le spasme, chez Derrida, est un des mouvements fondamentaux du texte, celui qui

<sup>940</sup> ROBAEY, Jean, *Mallarmé trois fois grec*, Rome, Aracne, 2007, p. 20.

<sup>941</sup> BONNEFOY, Yves, *La Hantise du ptyx. Un essai de critique en rêve*, Bordeaux, William Blake & Co, 2003, p. 9.

<sup>942</sup> DERRIDA, Jacques, « Mallarmé, par Jacques Derrida », *op. cit.*, p. 379.

<sup>943</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Les Écrivains en personne », *op. cit.*, p. 14.

garantissait le fonctionnement de la mise en abyme des Pierrots et des Colombine et, plus largement, les sursauts sémantiques de la différence ; Mallarmé, *in extremis*, se tait pour laisser la place au spasme, à l'orgasme sonore qui est silence et voix en même temps. La *glotte* sera, d'ailleurs, une des manifestations du phonème « GL », structure textuelle dont, selon le philosophe, découlerait la pratique littéraire de Jean Genet, et un des plis de l'hymen mallarméen : par le biais de la glotte, l'enfant tête la « blancheur sibylline »<sup>944</sup>, le lait maternel – qui, dans le cas de Genet, sera aussi une analogie du sperme masculin et de l'androgynie de l'image –, qui devient blancheur de la page, qui devient silence ; on croit que *le spasme, final, de la glotte* représente ce gouffre sémantique qui est, pour Derrida, infiniment plus riche et intéressant que les événements biographiques et les thèmes littéraires, et qui manifeste au mieux les expérimentations esthétiques de Mallarmé.

À la fin de ce chapitre, on a l'impression d'avoir fait un naufrage épique dans les pages de Sartre et de Derrida, qui se voulaient des commentaires et qui sont devenues une écriture double, redoublée, une supra-écriture qui couvre, efface, modifie et exploite la source, le texte de Mallarmé qui semble, parfois, relégué dans un coin, utilisé selon un plaisir critique insondable. On se demande : qu'est-ce qu'on est en train de lire ? Est-ce que le commentaire a le droit de dépasser les limites imposées par la logique du texte originel ? Est-ce que ce genre d'interprétation emphatique et subversive nous dit quelque chose de plus sur Mallarmé ou, plutôt, ne sert que ses maîtres, ne justifie qu'une approche, n'est utile que pour garantir la solidité d'une vision philosophique qui, sans l'exemple du poète aurait été nécessairement plus fragile ?

Ce sont des questions légitimes, et la réponse pourrait aisément être : Mallarmé a disparu, engouffré par ses lecteurs ; on n'est pas en train de connaître l'esthétique du poète, son œuvre, sa vie, mais, comme l'avoue très sincèrement Derrida, on ne peut accéder qu'à son héritage virtuel, à l'effet de lecture qu'il provoque, aux suggestions qu'il dessine. Mais, à vrai dire, n'était pas cela l'objectif ancien de Mallarmé ? « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit » ... Le but du poète n'a-t-il pas toujours été celui de créer un effet sur l'interprète, afin qu'il ou elle puisse recréer, dans l'intimité silencieuse de son esprit, une vérité alternative à celle que la stérilité de la désignation et des mots de la tribu donne par évident ? Il n'y a rien de plus important que l'intuition inconsciente, nous dit Mallarmé dans *Le Démon de l'analogie*, de l'évocation par contiguïté, de l'effet qui surgit sans une explication apparente. Le poète, en sortant de son appartement, ressent la sensation d'une voix céleste qui murmure : *La Pénultième / Est morte* ; alors que le Moi se demande : « des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux d'une phrase absurde ? »<sup>945</sup>, l'esprit inconscient

---

<sup>944</sup> « Don du poème », OC I, p. 17.

<sup>945</sup> « Le Démon de l'analogie », OC II, p. 86.

commence à retracer des liens musicaux entre cette proposition obscure et une certaine réalité palpable :

Je [...] reconnus en le son *nul* la corde tendue de l'instrument de musique, qui était oublié [...].  
La phrase revint, virtuelle, dégagée d'une chute antérieure de plume ou de rameau, dorénavant à travers la voix entendue, jusqu'à ce qu'enfin elle s'articula seule, vivant de sa personnalité.<sup>946</sup>

Le poète chuchote les mots, les chante, les laisse errer dans sa bouche, sans se résoudre à trouver une signification ultime au mystère de la *Pénultième*, car ce qu'il est en train de vivre est l'« expérience [...] de se sentir captif de quelques mots inexplicables, peut-être surgi d'un rêve, qu'on se répète d'une façon vertigineuse sans en pénétrer le sens »<sup>947</sup>. Il avance dans sa *divagation* jusqu'à s'arrêter devant la boutique d'un luthier ; « je m'enfuis, bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième »<sup>948</sup>. Le *nul* contenu dans *Pénultième*, travaillé dans la conscience du poète, pousse l'auteur devant un luthier.

On lit dans les tercets d'*Une Dentelle s'abolit* :

Mais, chez qui du rêve se dore  
Tristement dort une mandore  
Au creux néant musicien

Telle que vers quelque fenêtre  
Selon nul ventre que le sien,  
Filial on aurait pu naître<sup>949</sup>

L'idée du vide, de vacuité, est liée à celle du ventre d'un instrument cave – notamment un instrument de lutherie – et oriente le poète vers la boutique ; l'absence d'un sens manifeste n'empêche pas le surgissement d'une signification virtuelle qui a la même prise sur la réalité que le langage transparent de la communication quotidienne. Mais si la langue commerciale délivre sans obstacle sa référence, si « dans la parole brute ou immédiate, le langage se tait comme langage »<sup>950</sup> et devient, plutôt, outil d'usage, si la parole prompte ne donne que l'impression de l'être, le langage allusif, musical, permet au contraire la dénotation intime et inconsciente capable d'atteindre les absconses allégories de l'âme. La différence entre la parole opaque, résistante, physique, et celle qui relève du pur échange énonciatif, de l'intelligible description du monde, est vaste et profonde ; le choix – ou mieux, la

---

<sup>946</sup> *Ibid.*, OC II, p. 87.

<sup>947</sup> RUPPLI, Mireille, THOREL-CAILLET, Sylvie, *Mallarmé, la grammaire et le grimoire*, Genève, Droz, 2005, p. 29.

<sup>948</sup> « Le Démon de l'analogie », OC II, p. 88.

<sup>949</sup> « Une Dentelle s'abolit », OC I, p. 42.

<sup>950</sup> BLANCHOT, Maurice, *L'Espace littéraire*, op. cit., p. 36.



nécessité – de l'utilisation d'une structure fermée sur soi ou ouverte à l'interprétation instantanée dépend, bien sûr, d'une vision spécifique de la réalité et de la société.

Or, tout lecteur – même le plus avisé – est soumis au jeu du *Démon de l'analogie* : pendant l'acte de la lecture, on est subjugués par des liens imprévisibles entre notre intériorité, notre expérience et la réalité – textuelles ou pas – qui nous entoure, et cela grâce au pouvoir mystérieux des mots, caractérisés par une adhésion totale au vide, à l'abîme, aux vagues de la pluralité ; parfois ces liens s'expriment à travers des réminiscences intertextuelles, en ne créant des analogies qu'à l'intérieur du réseau des pages, parfois le texte agit comme un petit gâteau trempé dans le thé et nous fait voyager jusqu'aux lutheries du passé collectif ou personnel.

Derrida et Sartre ne sont pas différents ; eux aussi, ils vivent la transposition de la lecture contextualisée dans un espace privé, particulier, qui permet, par le biais des liens inexplicables entre l'objectif et le subjectif, le surgissement d'une interprétation – on ne craint pas de l'affirmer – arbitraire. L'effet (de lecture) provoqué et peint par l'écriture mallarméenne résonne ainsi à travers une deuxième écriture qui, à son tour, est marquée par la suggestion du langage ; le *daimon* de l'analogie, la conscience semi-divine qui inspire et guide le parcours spirituel du lecteur, s'exprime dans la *praxis* littéraire qui perpétue les choix arbitraires, aveugles, particuliers, de l'interprète.

Il est évident que les choix dépendent de plusieurs facteurs, historiques et personnels, et Christian Doumet a bien souligné le côté arbitraire et intime du procédé de l'effet du langage : « pensant rencontrer les objets dans le monde, le flâneur mallarméen ne ferait en réalité que les retrouver dans sa mémoire »<sup>951</sup> ; Sartre, on l'a vu, relit Mallarmé à la lumière d'une nécessité, de l'urgence, pour la littérature en temps d'après-guerre, de s'appropriier les pratiques désengagées afin d'en faire un énième exemple de mise en situation : le cas du poète symboliste exprime le paroxysme de l'appropriation, en changeant le silence propre à l'expérience esthétique de Mallarmé en une volonté paradoxale de révolution et de subversion radicale des paradigmes de la langue. Derrida, en revanche, lit l'œuvre de Mallarmé comme une prophétie de la déconstruction qui s'auto-réalise, tout comme le poète concrétise devant la lutherie le rêve incompréhensible de la « pénultième » : le tracé mystique du langage parcourt les pages comme la vie, en différant et en déplaçant la signification apparente, en nous faisant atteindre le noyau creux de l'expérience ; il n'y a rien d'autre que le parcours, que le chemin qui mène de l'appartement à la vitrine ou du début d'une phrase à sa conclusion, et ce qui demeure vraiment important est le sens qu'on donne, pas après pas, étape par étape, à la *trajectoire*. Peut-on trouver des points en commun entre les deux lectures de Mallarmé ? D'abord, les différences les plus marquantes : pour Sartre, Mallarmé entre en littérature comme l'on rentre en religion, afin de retrouver une idéalité, un Azur, un *Logos* qui précède et fonde le langage, alors que le poète n'aurait

---

<sup>951</sup> DOUMET, Christian, *La Déraison poétique des philosophes*, Paris, Stock, 2010, p. 111.

que le rôle de suggérer l'impossibilité de l'atteindre ; pour Derrida, qui ne cherche pas l'entrée en religion mais cible, selon les très beaux mots d'Henri Meschonnic, l'« entrée en signifiante »<sup>952</sup>, Mallarmé refuse la possibilité d'un sens antérieur à la langue, en utilisant des mots qui eux-mêmes représentent l'impossibilité de la représentation – hymen, pli... – et incarnant dans des personnages-clé la clôture de la métaphysique (le mime, la danseuse). Au niveau du langage, Sartre voit l'écriture mallarméenne comme une pratique rétractile, renfermée sur soi-même, alors que pour Derrida celle-ci opère comme ouverture du texte et possibilité du redoublement du langage. Mais tout cela ne mène qu'à une vérité : *l'idéalisme classique a disparu* et son épitaphe porte le nom de Mallarmé ; à la fois Sartre et Derrida se rendent compte que le poète a fait du langage un outil qui virtualise, qui disperse et éparpille les phénomènes, et cela non afin de les transposer dans une Idée absolue, dans un système métaphysique qui servirait comme modèle des choses contingentes, mais pour annihiler les objets de l'expérience directement dans leur matérialité, en idéalisant, en disséquant, en démontant le jeu « impie » du langage pour en révéler les truquages et le pouvoir imageant. N'importe quelle fleur peut être la fleur idéale, et n'importe quel hymen peut être le pli où s'engouffre le texte : l'écriture mallarméenne sépare le concept de sa forme, dissout la signification et rend au langage une pureté qui n'a rien d'idéal mais tout de l'absolu.

Sartre et Derrida l'ont compris : Mallarmé est le premier des modernes mais il est aussi le dernier des poètes<sup>953</sup> : depuis l'apparition de son œuvre stellaire, la littérature n'a pas cessé de se replier sur elle-même, de s'interroger sur ses limites et ses possibilités, de vérifier sa tenue et ses ouvertures, d'explorer le désert où l'intelligence de l'auteur – en tant que représentant de l'humanité – erre, privée d'une garantie transcendante, tout en réfléchissant sur la victoire douloureuse de la guerre contre l'altérité impénétrable qui habitait les horizons muets.

On citera à ce propos l'affirmation célèbre de Roland Barthes : « depuis Mallarmé, nous, Français, nous n'avons rien inventé, nous répétons Mallarmé, et bien heureux encore lorsque c'est Mallarmé que nous répétons ! Depuis Mallarmé, il n'y a pas eu de grands textes mutants dans la littérature française »<sup>954</sup>. Mais Mallarmé est le *dernier poète* aussi, le grand esprit solitaire qui mène une croisade silencieuse, celle des mots contre la réalité, des mots *à la place* de la réalité, des mots, tout court ; après Mallarmé, le déluge ; déluge opaque, dense, inextricable, des syllabes incandescentes qui brûlent un monde qui se donnait pour existant. Ce monde ancien, naïf, orgueilleux de sa propre représentation innocente – qui ne se questionnait pas sur la résistance du rapport entre la parole et la

---

<sup>952</sup> MESCHONNIC, Henri, *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 471.

<sup>953</sup> On emploie ici la définition issue du titre de l'article de Benoît Denis : « Le dernier des poètes. Sartre lecteur de Mallarmé », *op. cit.*

<sup>954</sup> BARTHES, Roland, « Entretien (a conversation with Roland Barthes) », *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 135.

chose, en se reposant sur des lauriers déjà flétris – devient une ville de sel ; Mallarmé met le feu à la relation blasée que les mots et les choses entretiennent, semant la terreur sacrée des hommes devant le déploiement de la puissance divine ; incompréhensible, indifférente, cruelle : la pluie incendiaire crie *Je suis de la dynamite* et renverse les valeurs métaphysiques qui garantissaient l'existence même de la réalité. Ces actes blasphèmes – car ils demeurent profondément contraires à la *tribu* et à ses mœurs linguistiques – ne peuvent être que l'action d'un homme seul, qui prend sur soi tout le risque et toute l'euphorie de la destruction d'un paradigme croulant et de la fondation du nouveau dogme de la Parole Autosuffisante. Comme un héros crépusculaire, en équilibre sur le gouffre – le gouffre étant composé d'escaliers infinis, de mers en tempête, de chambres qui brillent de la lumière sombre de minuit –, Mallarmé prépare l'émergence du temps de l'alchimie, de la Cabale, de la magie ; c'est une opération thaumaturgique : la destruction du monde se fait en vue d'une réparation ultérieure, de l'établissement de la nouvelle règle, épurée de tout souffle métaphysique, répondant à l'appel de l'homme laissé seul sur une terre sans dieux. Dans un monde où Dieu n'existe plus, c'est au langage – devenu la nouvelle transcendance – de se faire divinité, absolu, entité qui d'elle-même tire la possibilité de sa présence ; l'entreprise mallarméenne vise la reconstitution d'un panthéon perdu, composé des mots et des lettres, de vers et de prose, qui puisse remplacer la transcendance traditionnelle et qui puisse donner un avenir aux attentes spirituelles de l'homme.

Mallarmé est le prophète du Langage ; en tant que message, son écriture renvoie à quelque chose d'autre, de plus loin, de plus haut : l'écriture mallarméenne est toujours *ailleurs*, Derrida dirait : différée ; toutefois, la voix dont il transcrit l'expérience est l'écriture même, ou encore, le langage et sa possibilité, incarnés dans la forme articulée et complexe du poème, qui met en scène dans sa propre structure la stratification sémantique des mots : l'écriture renvoie à l'Écriture, et l'Écriture s'explique à travers l'occurrence singulière de la poésie mallarméenne ; le Mime ne renvoie qu'à soi-même, incarnant le vide de la représentation sur une scène particulière. L'évocation dont le mot poétique est capable devient, chez Mallarmé, un appel tournant à vide, un cri muet : si la versification est le moyen d'atteindre un *effet*, une sensation illusoire qui suscite l'image, l'idéalité, la raréfaction du phénomène jusqu'à son noyau – *l'absente de tous bouquets* –, il est légitime de se demander si l'idéalité mallarméenne, en tant que Langage qui se manifeste à travers la parole du poète de la rue de Rome, n'est qu'un éternel renvoi à une couche opaque, à un état épais de mots et d'articulation verbale. C'est exactement cette « idéalité » paradoxale que Sartre et Derrida utilisent pour remplacer l'absolu platonicien ; il n'y a rien d'autre, derrière l'esthétique mallarméenne, que le langage ; même Sartre le reconnaît : le silence de Mallarmé – qui est la condition nécessaire pour établir la blancheur, l'éventail qui se tait tout en exposant sa vérité glissante – devient « une sorte de repère fixe et transcendant qui

se substitue à l'antique Absolu »<sup>955</sup>, et ce silence on peut l'engager, le rendre la marque qui nous dit qu'un texte *est un texte* – le silence vertigineux de l'entre/antre –, on peut l'étendre à l'expérience d'une génération dont Mallarmé seul a compris les enjeux, ou on peut, tout simplement, l'écouter, l'entendre (s'éteindre), une page après l'autre, à travers les feux qu'il met à la métaphysique, qui brûle, qui s'écroule, sous une plume.

---

<sup>955</sup> MLF, p. 142-3.

### III. Trajectoires mallarméennes

Mallarmé demeure, pour Sartre et Derrida, un archétype majeur, et on vient de démontrer que le cas du poète symboliste permet aux deux philosophes de développer un questionnement radical sur les limites et les possibilités de la littérature : Mallarmé, incarnant l'auteur qui a *révolutionné* l'activité esthétique, devient un symbole à la fois de l'engagement le plus profond et du fonctionnement autonome de la langue ; aussi étonnant que cela puisse paraître, le poète, dépassant avec son œuvre toute catégorie critique, arrive à englober et à concilier les dogmes de l'Histoire et du Langage. Une fois établi ce rôle de « modèle » – on sait que, chez Derrida, ce terme est assez problématique –, de figure qui arrive à synthétiser dans son expérience esthétique les apogées des revendications existentialistes et déconstructionnistes, on essaiera, dans ce chapitre, de relever à quel point, à l'intérieur de l'univers de la critique littéraire de Sartre et de Derrida, la « matrice mallarméenne » est présente.

Cela reviendra à répondre à plusieurs questions : est-ce que Sartre et Derrida se servent de Mallarmé pour modéliser une structure critique ? Est-ce que les auteurs critiqués établissent un lien – plus ou moins forcé, plus ou moins arbitraire – avec l'œuvre et l'approche mallarméennes ? Est-ce que, finalement, les philosophes n'opèrent qu'une répétition – parfois anachronique – des méditations autour de Mallarmé, celui-ci étant le sommet théorique et la démonstration ultime de leurs méthodes ? Pour faire cela, on procédera en suivant deux axes : d'abord, on réfléchira sur l'influence « critique » de Mallarmé, c'est-à-dire sur les œuvres de Sartre et de Derrida dont les sujets sont des auteurs qui, selon la lecture des philosophes, calquent – selon des chemins différents – le parcours théorique de Mallarmé, à savoir son approche au langage et son rapport avec la représentation. Ensuite, on étudiera l'influence « clinique » du poète, donc la façon dont la relation mentale et psychologique de Mallarmé avec le monde extérieur – marquée par la *plénitude du vide*, se rapprochant d'une aboulie psychique – a impacté la lecture de la production des auteurs « névrosés » ou souffrants d'un trouble mental. On verra ainsi qu'il existe un véritable fil rouge entre l'expérience psychologique du poète et la « névrose » des auteurs pris en considération, névrose qu'on pourrait qualifier à la fois de personnelle et sociale.

Tout cela nous montrera, encore une fois, que Mallarmé est le poète qui a le plus marqué la réflexion critique de Sartre et de Derrida ; bien que l'étude sartrienne sur Flaubert soit immense et que l'écrivain de Rouen ait eu une importance capitale dans l'apprentissage littéraire du philosophe, bien que Genet ait été un interlocuteur vivant de Sartre, bien qu'Artaud représente la mise en scène physique de la dissémination derridienne, en altérant la limite entre littérature et existence, Mallarmé demeure la

référence première et cachée, l'« éminence grise » – comme on l'avait défini dans le chapitre précédent – du travail critique.

Quelques mots sur le choix du *corpus* : on a privilégié les textes qui portent, dans le cas du premier axe, sur les mêmes auteurs et les mêmes ouvrages – les œuvres de Genet et de Ponge, les deux analysées à la fois par Sartre et par Derrida –, où on peut tout de suite remarquer que Derrida, dans sa relecture, *répond* à Sartre : à distance d'années, les textes existentialistes sont repris et renversés, démolis ou utilisés comme source d'inspiration ; parfois cette démarche est évidente et voulue – le cas du *Saint Genet* et de *Glas*, où la première œuvre devient un modèle à remettre en question à travers la machine textuelle de la deuxième –, parfois c'est moins explicite, voire impossible à identifier avec certitude. Cela se lie à la réflexion qu'on faisait dans le premier chapitre : le rapport de Derrida à l'héritage sartrien se joue (aussi) sur le terrain de la critique littéraire, et notre démarche a comme objectif ultérieur de mettre en valeur la fonction de « dialogue » croisé des œuvres sartriennes et derridiennes.

Pour les « trajectoires cliniques », on a choisi les œuvres qui portent, justement, sur des auteurs qui ont manifesté les signes de la folie, de la névrose et de l'aboulie, sans pourtant retrouver l'équilibre presque parfait du premier axe, où le même auteur est analysé par les deux critiques ; de plus, on verra que certains auteurs pourraient être considérés à la fois des cas « cliniques » et « critiques » – comme Genet, ou comme Artaud –, mais, dans un souci d'organisation structurelle, on a décidé de procéder selon une répartition plus rigide. Il sera évident, toutefois, que les thèmes et les sujets s'entremêlent.

### III.I. *Trajectoires critiques*

Les éléments critiques les plus marquants de l'œuvre mallarméenne – ou au moins ceux qui ont été fondamentaux pour les lectures de Sartre et de Derrida – sont le rapport aux mots et le rapport à la représentation, c'est-à-dire à la réélaboration de la réalité phénoménale à travers les outils esthétiques de la *mimesis* – ou d'une non-représentation qui se substitue à la fiction mimétique.

Comme on l'a vu au fil de notre argumentation, Mallarmé opère une distinction fondamentale entre le langage opaque de la fiction littéraire et le langage « commercial » de la quotidienneté : les mots travaillent, à l'intérieur du texte poétique, de façon différente par rapport à leur utilisation lors d'une conversation, ou d'un texte au sujet circonstancié, en exploitant leur matérialité afin de recréer une suggestion esthétique qui renvoie, à son tour, à une signification purifiée et virtualisée dans l'idéalité des objets et de la nature.

Cette division essentielle et fonctionnelle à la fois, étant cette distinction un élément qu'on peut retrouver dans la structure même de la langue – qui se diversifie en mots précieux, rares, assemblés de façon inouïe, et en mots « banals » – et dans son utilisation, détermine l'adhérence à une poétique qui se penche, comme il est manifeste chez Mallarmé, sur le premier pôle du langage, celui de la poésie, qui a comme objectif de ramener la langue à son « rythme essentiel », exprimant le « sens mystérieux des aspects de l'existence »<sup>956</sup> : non pas la simple présence des choses, mais leur aspect mystérieux et énigmatique, capable de donner une véritable signification au séjour mondain de l'homme.

Éric Benoit a écrit que la poésie se substitue ainsi à Dieu, en cautionnant ontologiquement un monde qui, à travers l'« explication orphique » de la part du poète, a besoin d'« être authentifié pour ne pas être vain »<sup>957</sup> ; cela revient à dire que la loi de la fiction, d'une *mimésis* complexe – on a vu avec Derrida pourquoi la représentation mallarméenne ne peut plus se qualifier de mimétique, ou au moins pas au sens traditionnel du terme –, d'une adhérence au vide qui règle le destin de l'univers, garantit l'existence du monde ; il faudrait, bien sûr, réfléchir sur le « statut » ontologique de cette garantie : la littérature mallarméenne, étant un dispositif qui dépasse les bornes de l'ontologie, s'imposant plutôt comme seuil, peut-elle vraiment permettre l'établissement d'une ontologie, d'une règle de la présence des phénomènes ? On ne peut pas le croire, car cela reviendrait à dire que la poésie est un Être plein qui ne peut que garantir et fonder l'Être des choses ; en d'autres termes, si la poésie fonde, à travers son nouveau rôle métaphysique, l'ontologie du monde, elle ne peut devenir qu'Être, plénitude, existence. Toutefois, on a vu que cela est, dans l'idée même de la *Grande Fiction* mallarméenne, radicalement impossible ; la poésie *reflète* plutôt qu'elle impose, *renvoie* plutôt qu'elle fonde : l'énigme du monde – le sens ultime du séjour humain –, représentée par une communion plus proche avec les mystères antiques, la nature et les cycles divins de l'univers, n'a pas besoin d'être cautionnée ontologiquement, mais d'être assurée et reproduite dans une forme qui, tout comme son objet, n'existe que dans la virtualité. Si l'objectif de la poésie est revenir au rythme essentiel du monde, celui qui a disparu dans la modernité sociale et langagière, le langage ne pourra qu'être abstrait et vidé de tout phénomène présent : c'est seulement de cette façon que structure et contenu pourront établir entre eux une véritable porosité traversable entre eux.

---

<sup>956</sup> Lettre du 27 juin 1884 à Léo d'Orfer, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 572.

<sup>957</sup> BENOIT, Éric, « Un Enjeu de l'esthétique mallarméenne : la poésie et le sens du monde », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 2001, n.111, p. 108. Bertrand Marchal s'attarde aussi sur le thème de la caution ontologique et poétique de l'existant, opérée par le poète-demiurge, dans son commentaire à *Ses purs ongles* dans *Lecture de Mallarmé*, auquel on renvoie pour une longue et détaillée explication de la substitution de la poésie à la transcendance perdue.

« L'univers du langage révèle à qui le creuse ses dessous abyssaux »<sup>958</sup> : c'est justement ce *vide du monde* que Genet et Ponge mettent en scène, se référant ainsi à l'antécédent mallarméen à travers un langage qui s'appuie sur le Néant afin de bâtir un univers postiche, fictif, qui du Non-Être a les marques ; on verra que le langage genetien et pongien, bien que différent dans ses propos ultimes – d'un côté la création d'un monde imaginaire, de l'autre un monde virtuellement présent –, n'a d'autre but que d'éliminer la présence physique de l'homme et de Dieu sur la scène de la langue et de ses effets, d'opérer la « disparition élocutoire » non seulement du poète, mais de tout sujet parlant, de tout sujet qui énonce sa présence au monde.

On verra donc, dans la partie qui suivra, comment Genet et Ponge réalisent un monde déshumanisé grâce au vide du langage, et, surtout, comment Sartre et Derrida lisent cette démarche néantisante à travers la lentille de Mallarmé.

### III.I.1 Genet : du crime à la sainteté (aller/retour)

« [...] elle sert un texte qu'elle ignore, que j'inscris, et dont le dénouement doit arriver en son heure »<sup>959</sup> : dans *Notre-Dame-des-Fleurs*, l'écriture de Jean Genet semble se placer au milieu parfait entre les revendications de Sartre et de Derrida.

Cette phrase, qui, en passant, révèle l'implication incontournable de l'auteur – et la transposition de tout acte en destin<sup>960</sup>, en *dénouement* –, pourrait être prise par Sartre comme exemple d'une volonté, de la part de Genet, de maîtriser son œuvre comme si elle était partie de lui – et le début de *Notre-Dame*, avec le personnage-auteur qui se dépouille de ses secrets, en exposant la façon dont il mêle vérité et fiction, observation et rêve, image et fantasme (érotique), aide à brouiller les frontières entre biographie et fiction. En même temps, la servitude envers le texte – texte comme substitut de l'existence, comme seule existence – renvoie à une conception de la réalité qui n'a d'autres formes que celles permises par l'écriture ; d'ailleurs, peu après, Genet écrit qu'« Ernestine sait tout ce que son acte comporte de misérablement littéraire, mais qu'elle doive se soumettre à une mauvaise littérature »<sup>961</sup>, alors que l'acte en soi – tirer – n'est pas forcément littéraire : la littérarité s'introduit dans l'action d'une façon sournoise et implacable, en abattant les bornes de la réalité. Cela n'est qu'un exemple de la force de représentativité de l'écriture de Genet, qui se prête parfaitement à l'appropriation de la part des philosophes ; en effet, la *résistance* du texte genetien, la difficulté

---

<sup>958</sup> GAËDE, Édouard, « Le Problème du langage chez Mallarmé », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1968, 68<sup>e</sup> Année, n.1, p. 46.

<sup>959</sup> GENET, Jean, « Notre-Dame-des-Fleurs », *Œuvres complètes* II, Paris, Gallimard, 1951, p. 20. L'auteur se réfère ici à Ernestine, la mère de Divine.

<sup>960</sup> Le thème de la vie changée en destin, en prophétie, est majeur chez Sartre ; on verra comment presque tous les auteurs dont il a détaillé les actes ont eu le secret espoir que leur existence était réglée par un ordre téléologique supérieur.

<sup>961</sup> *Ibid.*



constitutive de son style et la dispersion qu'il provoque chez le lecteur sont des caractéristiques qui ne peuvent que fasciner les auteurs du magma. Sartre s'engage dans le commentaire de l'œuvre genétienne grâce à son rapport d'amitié avec Genet : ils se connaissent en 1944, à travers Marc Barbezat, éditeur de la revue *L'Arbalète*, dans laquelle les deux auteurs publient ; dans les années suivantes, Sartre publiera plusieurs articles et commentaires – qui conflueront dans *Saint Genet* – qui accroîtront la popularité de Genet, en France et à l'étranger. Lors de la parution des *Œuvres complètes* de Jean Genet, Sartre écrit ce qui, dans l'idée originelle, ne devait être qu'une préface ; toutefois, le flot de l'écriture ne s'arrête pas<sup>962</sup>, il prend la forme d'un essai, d'une biographie, d'une étude complète, synthétique et totalisante (et Jacques Deguy a parlé à raison d'un ouvrage qui développerait « à la fois l'apothéose et les limites de la psychanalyse existentielle »<sup>963</sup>) : *Saint Genet, comédien et martyr* naît d'un prétexte (du projet d'un pré-texte) pour se faire texte. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer le fait que cette préface singulière – peut-on vraiment la définir ainsi ? – est incluse dans les *Œuvres complètes* : au-delà des choix purement éditoriaux, l'étude bio-critique sur Genet devient partie des *Œuvres* DE Genet ; cela se marie parfaitement avec l'intention de Sartre de créer un lien indestructible entre la conception des œuvres et les postures biographiques. Le retracement du destin de Jean Genet, par son positionnement au début des *Œuvres complètes*, semble nous indiquer un rapport de cause-effet entre la vie et la littérature, ou, plus précisément, entre la littérature de la vie et la littérature au sens propre.

On ne peut pas s'empêcher d'évoquer la question du préambule dans les *Œuvres complètes* d'Antonin Artaud (1958), qui, même si de façon différente, trouble aussi les limites entre vie et ouvrage : en 1946, Gallimard demande à Artaud d'écrire un *Préambule* à ses *Œuvres complètes*, qui s'explique dans une contestation de l'ordre des œuvres à l'intérieur du recueil : le premier texte des *Œuvres complètes* comprend, en effet, la célèbre correspondance avec Jacques Rivière, directeur de la *NRF*, où le poète décrit ses états d'aboulie mentale et de sécheresse d'âme, ainsi que des poèmes dont Rivière refuse la publication. Luca Berta a souligné que la place prépondérante choisie pour la correspondance – qui porte sur des poèmes composés précédemment mais placés, dans les *Œuvres complètes*, à la fin du recueil – empêche la possibilité d'« un momento inaugurale dato, identificabile »<sup>964</sup>, une absence du début qui est d'ailleurs, comme on l'a vu, un des concepts-clé chez Derrida. De cette impossibilité et incohérence structurale découlent deux apories. Première

---

<sup>962</sup> Patrice Bougon, très hostile à Sartre, a écrit de manière assez drastique que : « son rythme [de Sartre] de pensée est trop rapide, le lecteur a de la peine à comprendre sa logique argumentative, un peu perdu dans le labyrinthe des nombreuses digressions » (BOUGON, Patrice, « Sartre et Derrida, lecteurs de Genet », *L'Écriture et la lecture : des phénomènes miroir ? L'exemple de Sartre*, dir. de DEPRAZ, Natalie et PARANT, Noémie, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011, p. 139).

<sup>963</sup> DEGUY, Jacques, *Sartre, une écriture critique*, op. cit., p. 26.

<sup>964</sup> [Un moment inaugural donné, identifiable], BERTA, Luca, *Derrida e Artaud*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 20.

contradiction : la correspondance, en tant que système des lettres pensé pour rester inédit, peut-elle être considérée *Œuvre* (si oui, quand ? À son insertion dans les *Œuvres complètes* ?) ? Seconde contradiction : le *Préambule* aux *Œuvres complètes* rend les *Œuvres complètes* (grâce à la présence, justement, de l'œuvre *Préambule*) ou incomplètes (car elles, prises en elles-mêmes, ne possèdent pas l'œuvre *Préambule*) ? Et si, comme dans ce cas, l'auteur, à la parution des *Œuvres complètes*, était vivant et pouvait écrire une œuvre ultérieure, les *Œuvres* ne pourraient pas se dire, de façon définitive, *complètes*. Les apories, qui souvent demeurent un jeu qui est une fin en soi, intriguent pourtant le critique : chez Genet et chez Artaud, la définition de l'*Œuvre* se brouille avec la possibilité d'*écrire* l'*Œuvre*, et les préfaces s'insèrent dans la dynamique difficile de la délimitation du concept de « complétude ».

Pour ce qui concerne le résultat sartrien de 1952, celui-ci comporte six cents pages de démonstration serrée, presque une investigation, une enquête sur les raisons d'une *telle* vie, d'un tel choix originel, d'un *tel* destin d'écrivain :

Si nous voulons comprendre cet homme et son univers, il n'est pas d'autre moyen que de reconstruire soigneusement, à travers les représentations mythiques qu'il nous en donne, l'événement originel à quoi il se réfère sans cesse et qu'il reproduit dans ses cérémonies secrètes. La méthode s'impose : par l'analyse des mythes rétablir les faits dans leur signification originelle.<sup>965</sup>

On veut ici souligner que le même vœu – comprendre le sujet singulier dans toute sa complexité – est exprimé à la fin du texte :

Montrer les limites de l'interprétation psychanalytique et de l'explication marxiste et que seule la liberté peut rendre compte d'une personne en sa totalité, faire voir cette liberté aux prises avec le destin [...], prouver que le génie n'est pas un don mais l'issue qu'on invente dans les cas désespérés, retrouver le choix qu'un écrivain fait de lui-même [...] : voilà ce que j'ai voulu ; le lecteur dira si j'ai réussi.<sup>966</sup>

Dans ces lignes, Sartre résume toute sa méthode, tout le champ critique et philosophique qu'il essaie de dépasser, toute la nouveauté de sa théorie existentialiste et, en même temps, son attitude par rapport au lecteur ; ce n'est pas l'auteur qui a le dernier mot : le lecteur peut refuser ou avaliser les démarches de l'écrivain. La démarche sartrienne prévoit la nécessité impérieuse, pour un philosophe de l'existence, de comprendre à la fois *homme* et *univers* – symbolique et matériel –, le soin qu'il mettra dans la reconstruction<sup>967</sup>, l'utilisation des *représentations* – œuvres et conduites métaphoriques – pour

---

<sup>965</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Saint Genet, comédien et martyr », dans GENET, Jean, *Œuvres complètes* I, Paris, Gallimard, 1952, p. 13. Désormais *SG*.

<sup>966</sup> *Ibid.*, p. 645.

<sup>967</sup> Marquons, en passant, le terme : *reconstruction*, l'inverse de *déconstruction*. Le procédé critique de Sartre consiste à retracer l'homme, comme s'il était émiétté et nécessitait une reconstitution de la part du biographe pour trouver un sens

revenir à l'événement, au choix, à la décision libre et volontaire qui rend l'individu *cet individu*. Cela se fera à travers une *méthode*, un procédé systémique ; l'absence d'espaces vides, qui trouble le lecteur, s'explique dans l'urgence de l'analyse : rien ne peut être délaissé, car tout a une signification dont il est nécessaire de montrer l'originalité et l'unicité. Toute la vie est une mythologie, la proposition allégorique d'une même genèse, et tout acte est la *cérémonie secrète* qui, comme une messe, met en scène l'eucharistie du choix.

« Une technique romanesque renvoie toujours à la métaphysique du romancier. La tâche du critique est de dégager celle-ci avant d'apprécier celle-là »<sup>968</sup> : l'expression littéraire est la plus complexe et la plus haute des articulations du vécu, qui s'extériorise sous une forme métaphorique et allusive ; pour apprécier l'univers créatif d'un auteur<sup>969</sup>, il faut d'abord en comprendre la *métaphysique*, les idées qui structurent le système de son esthétique. Par rapport à *La Lucidité*, Sartre semble ici expliquer plus clairement ses démarches ; si le cas de Mallarmé démontrait implicitement que l'homme renvoie aux détermination objectives, ici le philosophe *explicite* la raison critique qui sous-tend sa méthode. Ainsi Sartre entame *Saint Genet, comédien et martyr* avec la configuration du choix métaphysique du romancier ; la décision originaire de Jean Genet est celle d'être voleur. Il ne sera pas n'importe quel voleur, mais le plus grand des escrocs – une *gouape*, pour utiliser l'argot genétien –, celui qui va s'approprier, de façon illicite, le Réel qui lui a été refusé, afin d'expliciter son vol originaire à travers la réélaboration poétique.

Orphelin, Genet grandit au sein de l'Assistance publique ; la sensation d'être un surnuméraire, l'enfant rejeté par sa mère, le fait penser, dès la première enfance, qu'il est coupable d'une peine inconnue, établie par un juge anonyme à cause d'un crime mystérieux : « fils de personne, il n'est rien ; par sa faute un désordre s'est introduit dans le bel ordre du monde, une fissure dans la plénitude de l'être »<sup>970</sup>. En liant strictement la présence de la figure parentale avec la possibilité de comprendre et de saisir la réalité (et on verra comment l'absence physique ou émotive des parents comportera toujours pour l'enfant un mauvais rapport avec le réel), Sartre fonde le désir du vol de Genet dans la nécessité de se réapproprier un monde et une morale qui sont loin de lui.

---

unique, alors que Derrida se propose de disséminer, d'éparpiller les données pour créer une constellation de sens et de significations.

<sup>968</sup> SARTRE, Jean-Paul, « La Temporalité chez Faulkner », *Situations I, op. cit.*, p. 183.

<sup>969</sup> On utilise ici volontiers le terme « univers », en hommage à l'œuvre susmentionnée de Richard : l'itinéraire critique de Sartre ne diffère pas vraiment, pour ce qui concerne les résultats, de celui de la méthode thématique : le but des deux procédés est la possibilité de saisir la cosmogonie artistique d'un auteur. Certes, Sartre concentre ses efforts sur la recomposition humaine, alors que Richard vise à une plénitude poétique. Il n'est d'ailleurs pas banal de remarquer que Derrida reprochera à tous les deux de tenter de trouver une clé de déchiffrement qui soit unique et universelle.

<sup>970</sup> SG, p. 17.

« Il a volé, il est donc voleur »<sup>971</sup> : il y a, dans l'œuvre biographique de Sartre, une véritable mythologie de celle qu'il appelle ailleurs une « enfance maudite »<sup>972</sup> : dans le cas de Genet, ainsi que dans celui du jeune Tintoret, le moment de l'enfance se révèle celui du péché capital ou du premier acte criminel. C'est un événement et une prise de conscience capitales ; l'acte de voler, relégué dans l'espace silencieux de la subjectivation et de la conscience, est *remarqué* : le passage de l'intériorité à l'extériorité objectivée va pétrifier l'action, en condamnant le sujet à *se voir* – à reconnaître l'entité de son acte – et à être vu ; c'est le jugement d'autrui qui permet à l'acte d'exister et d'avoir un poids objectif. Il faut remarquer que, chez Sartre, la puissance du regard d'Autrui s'applique toujours à des individus qui ressentent la crainte et la sujétion – comme les enfants faibles et rêveurs que Baudelaire, Flaubert et Genet ont été – ; les sujets dominants, au contraire, peuvent ne pas se soucier du jugement extérieur, et c'est le cas, notamment, des colonialistes : « le Blanc a joué trois mille ans du privilège de voir sans qu'on le voie ; il était regard pur [...] »<sup>973</sup> . Le regard d'Autrui, des gens « bien », de la société qui rejette le même, installe en lui l'accusation indélébile et établit dans son cœur « un délégué permanent qui est lui-même »<sup>974</sup> . Le regard s'insère comme élément stable et pérenne dans la conception que l'enfant a de soi-même, imposant le jugement comme corrélatif fixe ; comme l'a expliqué Alexis Chabot, « le thème du regard n'est pas sans relation avec celui de la comédie et de la mauvaise foi [...] : des passions "vues", ce sont des passions réduites à des rôles, des sentiments interprétés comme des impostures »<sup>975</sup> : dès que le sujet est regardé, il cristallise le sentiment vu, en le transformant en un thème inaltérable de sa propre extériorisation. Pour diagnostiquer l'excès de réflexivité et de cristallisation de soi chez l'enfant qui obéit au jugement extérieur, Sartre évoque une divagation mallarméenne, *Réminiscence*.

Sartre cite les lignes qui parlent du « même trop vacillant pour figurer parmi sa race [...] qui rentrait en soi, sous l'aspect d'une tartine de fromage mou, déjà la neige des cimes, le lys ou autre blancheur constitutive d'ailes au-dedans »<sup>976</sup> . Comme Mallarmé, poète rétractile, se ferme sur soi après la perte des repères maternels, de la même façon Genet se clôture sur sa propre subjectivité, timide, indécis et mou comme un *fromage*. On verra que cette clôture, que Sartre, utilisant la citation de *Réminiscence*, qualifie explicitement de mallarméenne, comme si le poète symboliste exemplifiait au mieux ce mouvement de repli – on se souvient de la conscience repliée d'Hérodiade... –, sera fondamentale pour la structuration du rapport genétien au langage. Le résultat de l'insertion du regard

---

<sup>971</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>972</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Le Séquestré de Venise », *Situations IV*, *op. cit.*, p. 292.

<sup>973</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Orphée noir », *op. cit.*, p. 296.

<sup>974</sup> SG., p. 31. Le « délégué permanent » des juges qui s'installe dans l'esprit de Genet ressemble au bourreau de soi-même (le « heautontimotoumenos »), figure que Baudelaire a créée pour perpétuer son propre sentiment de châtement et de peine.

<sup>975</sup> CHABOT, Alexis, *Sartre et le père*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>976</sup> SG., p. 21-2 ; « Réminiscence », OC II, p. 93.

d'Autrui dans la conscience genettienne est donc une fiction qui n'est pas vécue comme telle, et la fiction de Jean Genet sera celle du *voyou*. Il a volé, il est vu comme voleur, il choisit de l'être pour la vie : il choisit le Mal et il fera le Mal pour continuer à affirmer son être ; Emmanuel Godo a souligné que « le mal devient désirable non à cause d'on ne sait quelle perversion de l'esprit et du goût mais parce qu'il est vrai. Dans un monde entièrement faux, occupé à se masquer lui-même sa réalité, l'écrivain a pour vocation de présenter, tout nûment, cette vérité qu'on ne veut pas voir »<sup>977</sup> ; cela marque un point fondamental : dans une réalité fautive – car elle est dépourvue des éléments qui la rendent saisissable, c'est-à-dire les outils fournis par les parents –, le garçon trouve dans le Mal, dans la négativité dont il fait constamment expérience, la seule vérité ; bien que fixé par le regard d'Autrui, le besoin de se vouer aux valeurs négatives a donc toujours existé chez l'enfant dépossédé de la réalité.

Dans le cas de Genet, « l'être cède le pas au faire »<sup>978</sup>, à l'action qui, sans cesse, se produit pour renouveler la promesse faite aux autres : je me porterai comme un voyou et je ne serai que ça ; l'être-pour-soi, chez Jean, est remplacé par un être-pour-autrui. Ce sont les autres, du reste, qui ont défini le statut de l'existence de Genet, en l'excluant de la collectivité positive ; dans le sillage de cette démarche, le garçon se vouera à l'homosexualité. Il est difficile de porter un jugement sur les interprétations de Sartre à propos des préférences sexuelles des auteurs ; non content de définir sans hésitation Baudelaire comme un fétichiste, Flaubert comme un masochiste et Mallarmé comme un voyeur – sans oublier les penchants incestueux que tous les trois auraient eus –, le philosophe arrive même à contredire ce que Genet lui a personnellement avoué, c'est-à-dire le fait que son homosexualité a précédé le vol : « Nous ne pouvons le suivre dans cette voie [...]. Aujourd'hui, peut-être, Genet est voleur parce qu'il est pédéraste. Mais il devint pédéraste parce qu'il était voleur. On ne naît pas homosexuel ou normal : chacun devient l'un ou l'autre selon les accidents de son histoire et sa propre réaction à ces accidents »<sup>979</sup>. Bien évidemment, cela se fait au nom de la méthode, qui, ayant le but de reconstituer un auteur, peut dépasser les intentions et les souvenirs pour aboutir au noyau caché – caché même au sujet – qui domine la *praxis* existentielle.

L'homosexualité de Genet, dans la démarche sartrienne, semble renvoyer à la stérilité de Mallarmé : c'est la *nature* des femmes qui repousse le sujet, car celles-ci, victimes par nature, ne peuvent pas être représentantes d'une société violente qui repousse l'enfant, alors que les hommes, qui font la loi, ont le droit de juger et exclure. Bien sûr, chez Mallarmé c'était une homosexualité ou un antagonisme de façade, mental plus que physique, mais il demeure intéressant de remarquer que toute propension

---

<sup>977</sup> GODO, Emmanuel, *Sartre en diable*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>978</sup> SG, p. 81.

<sup>979</sup> *ibid.*, p. 94

sexuelle est, pour Sartre, une réponse plus ou moins automatique aux stimuli extérieurs et non pas une inclination essentielle du sujet.

Genet est violé, et ce viol est revendiqué comme l'acte de la subordination au regard<sup>980</sup> : « la soumission d'un mâle peut seule le racheter en humiliant devant lui son sexe tout entier »<sup>981</sup>.

L'articulation de la sexualité de Genet se fait encore une fois au sein de la dynamique sujet passif-altérité active qui, comme les autres objectivations de l'auteur, renvoie à la nécessité de se saisir – de se *racheter* – en tant que pure néantisation de soi. Le mac – l'homosexuel actif, viril, incarné dans le personnage majestueux de Mignon – a une beauté secrète, celle des *autres* ; indolent et paresseux, il domine sans être dominé, géant de charme absolu aux pieds duquel dorment les tantes-filles<sup>982</sup> – les homosexuels connotés très fémininement. « Encore que gouape, Mignon avait un visage de clarté. C'était le beau mâle, violent et doux, né pour être mac, si noble d'allure qu'il paraissait être nu toujours »<sup>983</sup> : remarquons que le *visage de clarté* se rapproche beaucoup du *chapeau de clarté* de la fée mallarméenne : « [...] tu m'es en riant apparue / Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté / Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté / Passait [...] »<sup>984</sup>. À la fois Mignon et la fée s'entourent d'une allure magique et mythique ; la lumière qui traverse leur visage (et le chapeau) jette un cône de vérité sur leur existence : peuvent-ils s'affranchir du rêve ? Ou resteront-ils seulement des types, des fonctions, des visions utiles pour bâtir un univers illusoire ? De cette beauté cruelle, de cette altérité jouissante, Genet profite : il se reflète dans le vide que le mac insère entre eux, pour se surprendre, encore une fois, Néant ; la surprise de soi-même est, d'ailleurs, la reconduction du soi à l'*en-soi* : la possession, perpétrée par le mac, joue la comédie de l'Être qui annihile le soi à travers la douleur, en le pétrifiant à l'état de chose, d'objet, d'opacité ; le « dynamisme de la chute »<sup>985</sup> qui anime l'acte rabaisse constamment le soi vers son propre centre, renouvelant la posture de soumission recherchée. L'action sexuelle se mêle ici étroitement à la détermination religieuse que le sujet ressent lors de sa passivité : comme le mac le domine physiquement, ainsi le Dieu des Autres impose sur lui son regard impénétrable ; pourtant, il existe la possibilité d'un renversement : la verge en érection du mac

---

<sup>980</sup> On remarquera le même thème de l'homosexualité imposée par une altérité violente chez Daniel : « [...] pédéraste, méchant, lâche. On me voit ; non. Même pas : ça me voit. Il était l'objet d'un regard. Un regard qui le fouillait jusqu'au fond, qui le pénétrait à coups de couteau et qui n'était pas son regard ; un regard opaque, la nuit en personne, qui l'attendait là, au fond de lui, et qui le condamnait à être lui-même, lâche, hypocrite, pédéraste pour l'éternité » (SARTRE, Jean-Paul, *Les Chemins de la liberté II – Le Sursis*, op. cit., p. 153. C'est moi qui souligne).

<sup>981</sup> SG, p. 91-2.

<sup>982</sup> « J'eusse aimé vivre auprès d'une jeune géante / Comme aux pieds d'une reine un chat voluptueux » (BAUDELAIRE, Charles, « La Géante », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 22) : dans ce sonnet, Baudelaire songe à la possibilité désirable d'être une petite bête devant l'autorité d'un Autre plus fort et plus puissant. Sartre remarque que cette attitude dévoile que pour lui « ce n'est pas la loi qui est première, c'est le juge » (*Baudelaire*, op. cit., p. 55) : à la fois pour Genet et pour Baudelaire, la supériorité de l'Autre devient une tutelle, la garantie de l'inscription de la loi – loi qui demeure, chez Genet, la règle du châtement en vue de la réduction perpétuelle de l'Être au Néant.

<sup>983</sup> GENET, Jean, « Notre-Dame-des-Fleurs », op. cit., p. 31.

<sup>984</sup> « Apparition », OC I, p. 7.

<sup>985</sup> SG, p. 127.

symbolise l'arme qui se dresse pour posséder l'aimé, mais quand elle est redevenue molle, c'est à la tante-fille à jouir de sa propre paix. La virilité attendrie est la règle tuée, le juge réduit au silence : « morte la loi, désarmé l'archange, l'enfant assassiné ressuscite en Genet ; délivré des grandes personnes il peut aimer comme un enfant »<sup>986</sup> ; un instant de bonheur, de quiétude : Genet balance son besoin d'être affaibli et mortifié avec le singulier plaisir de contrôler les jeux amoureux ; c'est l'harmonie parfaite, l'annihilation des pulsions et le retour à l'état de l'inconscience enfantine, de l'insouciance antécédente au premier acte de voleur.

Genet se fait ange, maître de sa propre religion ; le Bien et le Mal coexistent en lui comme chez le nourrisson qui n'a pas encore été taché par la faute d'être né – donc de se projeter dans un monde où agir signifie, forcément, choisir et être ce qu'on a choisi d'être. « Pas pour longtemps : bientôt le mâle va ressusciter [...] ; la tendresse de Genet est traversée de désespoir ; elle va se muer en désolation »<sup>987</sup>. Ce que Sartre instaure est ce qu'on va appeler « le théâtre des *Mais...* », représentation que l'on retrouve dans toutes ses biographies : comme il est difficile de surveiller toute la matière textuelle, et de la faire adhérer à la vie et aux œuvres, on énoncera une définition pour la nier juste après avec un *mais*, un *pas*. Que le lecteur ne se sente pas dupé : l'organisation sartrienne est solide, et même les détours s'inscrivent dans la structure ; pourtant, il est fatigant de suivre un raisonnement jusqu'au bout, de saisir le sens, de croire avoir terminé avec cette voie interprétative pour voir tout s'écrouler à la ligne suivante. Du reste, c'est humain ; l'individu vit ses contradictions en permanence, et ne peut pas donner à son expérience la forme de la cohérence : il est impossible de tout expliquer. Il y a quelque chose de consolant dans la méthode sartrienne ; on a l'impression d'assister au surgissement des doutes et des inconstances qui caractérisent tout esprit, de témoigner du questionnement d'un homme – Genet, mais Sartre aussi – qui croit s'être compris, et qui voit ses certitudes ébranlées par un renversement de conscience. Si l'on était tenté de dire, en simplifiant énormément, que le but de Sartre est celui de trouver la réponse ultime – la *clé* qui ne laisse pas de questions interprétatives et qui sera rejetée par Derrida – on devrait rectifier : cela peut être vrai seulement si on n'analyse que les intentions apparentes, les grandes déclarations et les interrogations qui ont la prétention de se faire universelles<sup>988</sup>. En vérité, la réponse ultime n'existe pas, ou, si elle existe, elle termine avec un haussement d'épaules : « on a tout analysé, pourtant quelque chose nous échappe ; on dira que *malgré* que ce qu'on théorise ait le caractère de l'œcuménicité, *nonobstant* la soi-disant perfection du discours, il y a toujours un *mais* qui demeure possible, ou mieux,

---

<sup>986</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>988</sup> « Que peut-on savoir d'un homme, aujourd'hui ? » (IDF, I, p. 7). Là est le véritable sujet de l'étude sur Flaubert – et sur les autres auteurs. Est évident ici le souci totalisant de Sartre, la volonté de saisir l'homme dans toute sa complexité et sa plénitude.

indispensable ». Et ce sont justement tous ces *mais* et ces *pourtant* qui font du travail sartrien un travail *parfait*, car si on ne peut saisir l'humanité que grâce à sa projection perpétuelle dans un avenir flou, à travers l'hésitation, le doute, la misère de la faiblesse qu'on croise au milieu du questionnement – et cela est le malheur du *pour-soi* qui recherche son impossible stabilité –, alors cette même humanité est *parfaitement* saisie dans le propos désordonné de Sartre, qui mêle théorie et exception, règle et infraction, comme dans n'importe quelle vie – vraie vie – vécue. Genet semble, du reste, incarner l'exemple suprême d'une vie qui justifie le Mal à travers le Bien, et qui de la règle peut se passer car c'est l'infraction qui garantit le salut : « il a perdu la foi, mais non la religiosité : il faut que le monde demeure sacré pour que ses actes conservent tous un aspect de sacrilège »<sup>989</sup>.

Cela est fondamental : il y a, chez Genet, un respect énorme et profond pour la société qui l'exclut ; il n'est pas un athée, il est plutôt un blasphématoire qui insulte le Dieu qui l'humilie ; il convoite secrètement le halo de pureté dont les gens bien sont entourés, mais, comme il ne peut pas accéder à ce niveau de juste bonheur, il en attaque le grand représentant. Dans le cas contraire, si Dieu n'existait pas et si le monde n'était pas sa directe – et donc conforme – manifestation, les actions de Genet seraient des bêtises seulement, des sottises, des rébellions vides et sans objectif ; le voyou continue ainsi à choisir le contraire de l'Être, ce Néant qui demeure le rongement caché de l'existence et du Réel ; il a choisi l'apparence, car elle est la seule réalité qui lui est permise. C'est la voie de l'échec<sup>990</sup>, l'adhérence totale à l'impossible « pour être sûr de ne pouvoir le réaliser et pour tirer de la grandeur tragique »<sup>991</sup> ; quelle est, d'ailleurs, la condition qu'il peut envisager, sinon celle de la magnifique tragédie ? De la haute trahison ? Il n'y a pas, chez Genet, une révolution, car il ne peut pas se lancer contre ses divinités ; mais il peut les trahir, en devenant tout ce qu'elles détestent : « pédéraste, esthète et poète »<sup>992</sup>, comme Mallarmé était « héros, prophète, mage et tragédien » ; ces actes de *sacrilège*, d'esthétique magique, restaurent à chaque amour, à chaque caprice et à chaque mot, la société qui les nie ; la révolte extravagante ne peut se faire qu'au sein du consistoire. La production poétique de Genet serait ainsi une des formes de mauvaise foi littéraire que Sartre énumère dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : rancunier et boudeur, jamais l'élan artistique genetien ne dépassera l'état de petite colère qui gêne et épate les bourgeois, sans pourtant les détrôner. Comme les postromantiques dont Mallarmé est l'exemple le plus sincère, l'artiste haineux *tête la rancœur* directement de la poitrine bourgeoise, comme un enfant qui joue à être méchant ; la comédie du Mal, mise en scène du vice,

---

<sup>989</sup> SG, p. 189.

<sup>990</sup> « Pour que l'émotion ait la signification psychique d'échec, il faut que la conscience intervienne et lui confère cette signification » (SARTRE, Jean-Paul, *Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1960 (1939), p. 25) : la conduite d'échec, celle qui mène Genet à se soumettre à la volonté d'autrui et à faire constamment le Mal, est un système complexe de traumatismes et d'attitudes originelles qui visent un objectif *conscient*. On verra dans le cas de Flaubert que ce système déclenche aussi une série de réponses organiques et émotives (crises de nerfs, paralysies...).

<sup>991</sup> SG, p. 217.

<sup>992</sup> *Ibid.*, p. 204.



délivre à la fois Genet – qui accomplit son insubordination sans conséquence, car le châtement, la prison et la condamnation sont recherchés volontairement et activement – et le bourgeois, qui confie sa férocité au voyou, en transférant sur lui tous ses obscurs désirs, et en l'imposant comme bouc émissaire du Mal partagé.

« Il s'éloigne [...] du fameux *nulla die sine linea*. Il ne supporterait pas de s'astreindre, jour après jour, au patient travail d'un artisan : la littérature deviendrait un métier honnête, un gagne-pain »<sup>993</sup>.

Genet fait partie des écrivains qui ne peuvent pas penser à la littérature comme à un travail, car cela signifierait trahir les idéaux de l'Art pour l'Art, de l'esthétique avec fin en soi. À la place de contribuer, à travers l'expédient littéraire, à la structuration de la conscience de la classe émergente, ils préfèrent se réfugier dans la nostalgie d'un passé mythique, celui de l'artiste qui ne se souciait ni de l'argent, ni du public. Au-delà du côté social de la mauvaise foi genettienne, qui donc rassemble le besoin viscéral de se sentir jugé et repoussé par les autres avec la volonté seconde de faire partie de la société des justes, il y a un aspect purement psychologique qui fonde cette attitude hypocrite : l'éloignement que Genet ressent par rapport au reste de la communauté humaine comporte une distance entre lui et l'un des outils qui caractérisent l'échange, le langage ; par conséquent, sa littérature souffrira toujours de l'écart entre la réalité et la réélaboration, les choses et l'imaginaire.

« [Les objets] parlent à Genet d'un paradis perdu, de cet Éden où même les interdictions rapprochent les hommes »<sup>994</sup> : comment ne pas penser aux *topoi* mallarméens des idéaux paradisiaques que le rapport entre l'enfant et la mère garantit ? C'est bien un Éden celui que Mallarmé voit écrouler après son deuil, et le même espace absolu et parfait est celui de la vague et rêveuse nostalgie genettienne.

Comment expliquer cet étrange et insaisissable rapport que les objets semblent entretenir entre eux et les êtres humains ? Genet se sent dépossédé du réel : les objets, les relations deviennent signes confus et muets qui renvoient à une antériorité mythique – un *Éden* – à laquelle il n'aura jamais accès ; peut-il se réapproprier la réalité à travers le vol ? C'est une première solution ; mais elle se dissipe, se conclut une fois l'acte accompli et le jugement prononcé ; une réponse plus définitive à la tentation du réel se ferait grâce à l'*écriture*. Tout ce que Genet est, tout ce qui entoure Genet, c'est du Mal, issu de l'incompréhension et de l'exclusion ; la malignité des choses, qui reflètent l'altérité et l'aliénation, devra être reproduite dans le sillage du même enfer : « peut-être cette utilisation poétique et démoniaque est-elle la seule relation vraie que l'exilé peut entretenir avec les instruments et les biens de la société qui l'exile »<sup>995</sup>.

---

<sup>993</sup> *Ibid.*, p. 537. On remarquera que Sartre utilise la même locution latine pour s'investir du rôle de l'artisan : « [...] j'écris toujours. Quoi faire d'autre ? *Nulla die sine linea* » (LM, p. 211) ; c'est bien l'affirmation du *travail* de la littérature qui suit l'éloignement de la *religion* de la littérature.

<sup>994</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 298.

L'accès direct aux mots est interdit à Genet<sup>996</sup> ; pour se venger – et la vengeance est le seul mode d'être du voyou – il utilisera les mots contre la société qui les empare ; dépourvu de son usage référentiel, le langage se dresse dans toute son inutilité esthétique, maléfique, parasitaire et théâtrale<sup>997</sup> : cela ne peut que faire horreur au bourgeois voué à l'utilité. Le « domaine des ombres »<sup>998</sup> qu'institue le langage – limbes, interrègne, seuil d'un Être déjà rongé par le Néant – se produit et se reproduit sur le papier ; l'argot dégrade encore plus le système de la langue, en étant la déviation – criminellement connotée – à la règle. Se vouer à une utilisation du langage qui relève de la plus profonde des criminalités est la dernière démarche du voleur-écrivain ; c'est, d'ailleurs, le choix imaginaire qui l'impose : Genet consacre sa vie à l'Imagination, et ses actes répéteront sans cesse la décision volontaire de se faire porte-drapeau du Néant. On rappellera seulement que la relation Imaginaire-Néant se fonde sur une dévalorisation du monde des images – productions illusoires du mouvement imageant de la conscience – au profit de la Réalité. Se vouer à l'Imagination, à l'activité imageante, c'est refuser l'analyse du Réel pour constituer un univers mensonger et fictif, immatériel : le Néant ; Genet, en choisissant le crime – la dépossession subversive de l'Être<sup>999</sup> –, en choisissant la pédérastie<sup>1000</sup> – la passivité, le vide congénital –, choisit le Rien, l'imposture et le simulacre à la place de la plénitude, en imposant « une transcendance tombée dans l'immanence »<sup>1001</sup>.

Dans *Saint Genet*, on assiste à une dévalorisation du platonisme traditionnel et céleste, en faveur de la recherche de l'idéalité dans les phénomènes contingents qui a les marques de l'idéalité mallarméenne : « l'enchantement sexuel transporte [les pédérastes] dans un climat platonicien ; chacun des hommes qu'ils recherchent est l'incarnation passagère d'une Idée ; c'est le Marin, le Parachutiste qu'ils veulent saisir à travers le petit gars qui se prête à leur désir »<sup>1002</sup>. Le garçon – n'importe quel garçon – s'annule dans ses caractéristiques formelles pour donner naissance, dans l'instant *réel* vécu, à l'abstraction imaginaire qui rassemble tous les éléments idéaux de l'amant ; de la même manière, la fleur mallarméenne, et tous les objets du monde, abdiquent leurs contours individuels pour répandre le parfum du silence à travers le procédé de l'absence<sup>1003</sup>.

---

<sup>996</sup> Le langage est un outil dont le sens « demeure abstrait » (*ibid.*, p. 313) : l'incapacité d'en saisir la vraie signification rend les mots un système incompréhensible, et le seul rôle que Genet peut lui attribuer est celui de perpétuer le vol, d'incarner le crime, d'insinuer le Mal – le Néant – au cœur de l'Être.

<sup>997</sup> « La page comme théâtre : règle et violence, bien sûr, mais mimées, niées. Le langage, la rhétorique, c'est l'Autre » (SICARD, Michel, *Essais sur Sartre, op. cit.*, p. 29) : la page genettienne est la scène vide, où les mots deviennent acteurs, jouant un rôle qui n'est pas authentique et qui est, essentiellement, autre que soi.

<sup>998</sup> SG, p. 319.

<sup>999</sup> « Voler, c'est rééditer volontairement la crise originelle », *ibid.*, p. 391.

<sup>1000</sup> On suit ici le discours sartrien, où les préférences sexuelles ne sont pas des éléments innés mais des « accidents » et des « réactions aux accidents ».

<sup>1001</sup> SG, p. 340. Sartre se réfère ici à une caractéristique du « sens » ; en connaissant la valeur de *sens* que le philosophe attribue à la possibilité signifiante des compositions mallarméennes, on pense pouvoir faire ici ce rapprochement.

<sup>1002</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>1003</sup> On peut avoir une idée de ce que Sartre définit comme « absence » en lisant le manuscrit ; dans *La Lucidité* on lit : « L'Idéal des poèmes de jeunesse [...] reste une abstraction » (p. 152), alors que dans le manuscrit, « L'Idéal [...] est une

On remarquera la présence imposante du thème du bouquet et de la *fleur absente* dans *Saint Genet* : après une longue argumentation sur le *sens* qui se dégage d'une phrase genettienne qui porte sur les fleurs et les bouquets – Sartre devait avoir manifestement devant ses yeux les études sur Mallarmé – , le philosophe affirme que l'irréalisation du langage opérée par l'utilisation imageante n'est pas une « pure destruction »<sup>1004</sup>, mais la possibilité d'entrevoir, « sous la "*disparition vibratoire*" de la signification »<sup>1005</sup>, un sens plus profond. Genet veut *être* – être le criminel que les autres voient en lui – et ne pas être, devenir le Non-Être (un mouvement qu'on pourrait définir, avec Sartre, comme « les jeux de l'être et du non-être de Mallarmé [...], une contradiction intenable »<sup>1006</sup>), pour anéantir la société des justes qui le rejette<sup>1007</sup> ; comme on ne peut pas *ne pas être*, mais comme il doit y réussir car le monde se définit sur la base de l'action, son impuissance implosera dans le Rien de l'Imagination. Il est donc évident que son langage sera maudit dès le départ par le stigma du phantasme imageant : « il sera poète parce qu'il est méchant »<sup>1008</sup>. De ce point de vue, la Beauté participe d'une certaine malveillance ; quand elle a une fin en soi, quand l'accessoire se prend pour but – on l'a désormais compris : quand la cavité se prend pour l'intégrité –, le renversement de l'ordre de l'Être provoque un renversement des valeurs aussi ; la Beauté est Mal dans la mesure où elle est le signe du refus de la Réalité pratique. Pourtant, Genet n'est pas – seulement – poète ; Sartre le range parmi les esthètes du langage, ceux qui ont fait de la langue un outil opaque : même s'il est un prosateur, Genet compose ses romans comme s'ils étaient des poèmes : « sans doute, le langage de Genet souffre de lésions profondes : il est volé, truqué, poétisé. N'importe : avec les mots, l'Autre réapparaît »<sup>1009</sup>.

La littérature genettienne est un mouvement de réification de la réalité provoqué par un désir insoumis de se faire juger et de se faire voir ; les mots sont choses, briques magnifiques qu'on superpose pour créer un système trompeur ; il n'y a rien derrière la parole, ou mieux : il y a le Rien. L'horreur qu'il ressent et qu'il produit s'insère dans la structure même du langage : fausse image de l'Être, elle se découvre inanité, et le regard qu'elle renvoie à soi-même est infini : c'est le regard de la langue sur sa propre forme, le regard des Autres qui ordonnent le vide, le regard de Genet qui demande de ne pas être. On comprend que dans ce jeu de miroirs qui cache la vérité du Néant, la place de la Réalité a été vaporisée ; l'esthétisme de Genet ne peut pas être un instrument de révélation, mais seulement

---

forme universelle sans contenu » (MS NAF 28405 (42), f.2) : l'absence mallarméenne n'est pas une négativité, un vide noir qui flotte dans le Néant, mais une *forme universelle sans contenu*, un phénomène idéal dépourvu de tout être qui pourtant s'exprime à travers la poésie.

<sup>1004</sup> SG, p. 564.

<sup>1005</sup> *Ibidem*. C'est moi qui souligne.

<sup>1006</sup> *Ibid.*, p. 307

<sup>1007</sup> Ce rejet justifie la non-adhérence aux mots : « Genet, exclu du langage, voit les mots du dehors », *ibid.*, p. 438.

<sup>1008</sup> *Ibid.*, p. 394.

<sup>1009</sup> *Ibid.*, p. 507.

de revendication personnelle. Même s'il se sert de l'écriture en prose, la référence ne s'exprime pas<sup>1010</sup> : le sens des mots s'enferme dans l'attention exaspérée de la forme, qui signale son excitation illusoire ; la désignation se perd dans les landes de l'Imaginaire, comme imaginaire est toute l'existence genétienne.

Les mots deviennent ainsi choses, objets qui relèvent d'un mystère qui a les marques de l'atrocité ; l'œuvre qui en est composée est l'exposition glorieuse et fière de l'horreur qui l'engendre, « un excrément sur la table des justes »<sup>1011</sup>. La poésie qui lui sera propre dans l'avenir aura exactement la forme *rétractile* d'une « patiente volonté d'unifier [qui] opère des resserrements, des rassemblements, [qui] trace des limites, enferme »<sup>1012</sup>. Ces lignes se réfèrent à Genet, mais Sartre ajoute qu'on pourrait appliquer l'idée d'une poésie *rétractile* – dont l'objectif est de faire de l'extériorité « un néant, une ombre, la pure apparence sensible des unités secrètes »<sup>1013</sup> – à Mallarmé aussi ; cela s'oppose à la poésie *expansive* – celle de Rimbaud par exemple – qui veut faire exploser l'unité du monde extérieur pour créer une nouvelle totalité. Devant cette tendance explosive, qui fait sauter les limites des choses, l'univers mallarméen demeure « stable et théologique », organisé par une « divine houlette [qui] rassemble les choses en troupeau, imposant l'unité au discontinu même »<sup>1014</sup> ; en bas de page, Sartre évoque plusieurs exemples de cette « passivité qui ressemble » chez Mallarmé, ainsi que la conception de l'acte, un « seul coup », dispersé par la « diversité du réel »<sup>1015</sup>. La rétractilité genétienne est *modélée* sur celle de Mallarmé, dont on a déjà tracé une brève phénoménologie dans le chapitre précédent ; la capacité de rassembler les choses, la condensation de la vie deviennent ainsi une intuition plus qu'une méditation, une illumination momentanée qui ne dure qu'un instant et qui justifie le resserrement poétique. Toutefois, « [...] l'obscurité de Mallarmé [...] n'est pas voulue pour elle-même mais comme une conséquence nécessaire de la recherche »<sup>1016</sup> ; Sartre a compris parfaitement que la difficulté stylistique de Mallarmé n'est pas due à une préciosité gratuite – à la différence de la volonté de Genet de rendre « incompréhensibles » ses poèmes – mais à un choix esthétique *nécessaire* qui découle à son tour d'un choix existentiel. Genet est ainsi *dévalorisé* par rapport à l'expérience mallarméenne qui a le mérite d'être, comme on l'a vu, radicalement *sincère* et pas connotée par la mauvaise foi.

---

<sup>1010</sup> « Le mot est dans et non sur l'objet ; il forme une couche interne à lui – et la couche la plus précieuse » (LOUETTE, Jean-François, « L'Usage littéraire du langage selon J.-P. Sartre », *Revue de l'enseignement philosophique*, 1982, n.5, p. 35) : Genet utilise le langage non plus comme un attribut, comme une extériorité instrumentale, mais comme une intimité envahissante et essentielle.

<sup>1011</sup> SG, p. 543.

<sup>1012</sup> SG, p. 516.

<sup>1013</sup> *Ibidem*.

<sup>1014</sup> *Ibid.*, p. 520

<sup>1015</sup> *Ibidem*, en note.

<sup>1016</sup> *Ibid.*, p. 495

On pourrait penser que la prose genettienne est elle aussi hantée par le démon de la réification du langage, objection qui rendrait vaine l'opposition nette, sur la base de l'utilisation de la langue, proposée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* ; en réalité, Sartre lit Genet comme s'il était un poète, ou mieux, un romancier qui exploite la prose pour faire surgir un poème. Du point de vue sartrien, ce pillage des caractéristiques de la prose pour créer, criminellement, de la poésie, est un double acte d'indifférence – sinon de banditisme – littéraire : d'un côté, le choix de la démarche poétique signale un intérêt qui demeure formel, qui ne dépasse pas les limites du texte, et qui n'arrive pas à joindre un large public ; de l'autre côté, l'expédient d'une *prose poétique* parasite le roman, en le rendant proie de ses propres mots. C'est l'acte qui signe le vol ultime : le braquage du texte par le texte même, l'intrusion du Néant dans la matière – « le sens irréalisable ronge le contenu sensible de la phrase »<sup>1017</sup> –, le début du règne de l'Imaginaire : « la poésie de Genet c'est la fuite vertigineuse des significations vers le néant »<sup>1018</sup>. Encore une fois, cela nous fait penser à une descente mallarméenne, celle d'Igitur, car l'aventure de Mallarmé-Igitur sera, selon Sartre, reprise par Genet : « il tentera d'atteindre l'instance suprême, c'est-à-dire le plus haut degré d'Abstraction et de réflexion »<sup>1019</sup>. Le lecteur, pris dans le vortex, perd, lui aussi, le contact direct avec la réalité, en *s'irréalisant*, en déplaçant l'objet de sa conscience de l'espace du réel aux limbes de l'illusion ; le résultat est un lecteur et un auteur qui évoluent dans la dimension de l'Irréel, et la toupie qui persiste dans son mouvement impossible. Il est intéressant de s'attarder pour un moment sur la question du langage mallarméen chez Sartre : en lisant *La Lucidité*, on se rend compte avec étonnement que Sartre ne réfléchit pas ponctuellement sur la langue du poète symboliste – il médite plutôt sur ses origines psychologiques – ; pour avoir une idée des intuitions sartriennes à propos de l'utilisation de la langue chez Mallarmé, on peut aisément faire confiance à *Qu'est-ce que la littérature ?* et, surtout, à *Saint Genet*.

On va donc lire une page de *Saint Genet* qui pourrait résumer parfaitement la théorie esthétique et langagière de Mallarmé : « pour lui [Genet] comme pour les primitifs le nom c'est l'être de l'objet nommé »<sup>1020</sup>, et encore, quelques pages après : « le mot, pour lui comme pour les primitifs, a des vertus métaphysiques »<sup>1021</sup> : tel que Genet, Mallarmé fait remonter l'être de l'objet au mot qui normalement le désigne, et on sait que, pour Sartre, le poète prend les noms pour des objets. En outre, dans cette affirmation on peut lire une allusion à la manière des *primitifs* de nommer le monde : c'est bien le sujet d'un ouvrage mallarméen, les *Dieux Antiques*. La religion de Mallarmé, après avoir terrassé le Dieu de la tradition, est devenue une croyance qui n'a d'autres limites que l'expérience

---

<sup>1017</sup> *Ibid.*, p. 565.

<sup>1018</sup> *Ibid.*, p. 572.

<sup>1019</sup> *Ibid.*, p. 636.

<sup>1020</sup> *Ibid.*, p. 438.

<sup>1021</sup> *Ibid.*, p. 508.

humaine ; toutefois, on ne peut pas parler d'iconoclastie totale : comme l'a démontré Marchal dans son chef-d'œuvre sur le dogme mallarméen<sup>1022</sup>, une propension à la religion est bien présente dans l'esprit du poète. C'est une confession laïque, fondée sur la doctrine du langage ; et pourtant un archétype religieux demeure, et c'est celui des *Dieux Antiques*. Paru en 1880, cet ouvrage est la traduction – avec adaptation – de l'œuvre de George Cox *A manual of mythology in the form of question and answer*, un travail de vulgarisation de mythologie comparée. La comparaison des différents systèmes de mythes vise non seulement à retrouver dans les contes les vestiges de l'Histoire, mais surtout à démontrer la persistance des mêmes concepts et idées derrière les faux revêtements mythologiques. Les dieux du panthéon grec, romain, védas, ne seraient rien d'autre que la personnification des mouvements cycliques de la nature, des astres, et du rapport de l'homme avec l'altérité naturelle ; le comparatisme dévoile les éléments en commun qui identifient les notions, et cela grâce à la nouvelle science philologique<sup>1023</sup>, qui récupère les fondements grammaticaux universels dans les récits de toute la région indoeuropéenne : « l'explication solaire ne relève plus de la simple analogie [...] mais de la grammaire et de l'étymologie »<sup>1024</sup>. La religion mythologique devient ainsi un mensonge, outil fantastique qui cache la vérité originelle de la nature ; elle est donc issue du langage primitif des hommes, qui décrivaient, à travers des images, ce qui les entourait. Une fois déconstruite selon les règles étymologiques, la mythologie apparaît comme la veste fantastique qui couvre des simples mots récurrents, mots étroitement liés aux phénomènes naturels, notamment au *drame solaire*. « Les *nomina* se changèrent en *numina*, les idées en idoles »<sup>1025</sup> : le langage développe, avec le temps et l'usage, l'oubli de son origine naturelle, et se recouvre des couches mythologiques ; les dieux sont mots, et les mots sont phénomènes : le mythe ne révèle rien d'autre que de la langue oublieuse de soi-même (et non pas des préceptes moraux). C'est donc selon cette conception laïque de la mythologie que Mallarmé traduit et adapte *A manual of mythology* entre 1871 et 1880<sup>1026</sup> ; le changement le plus frappant par rapport à l'original est le remplacement du mot *God* par *divinité* : le catholicisme de Müller et de Cox se résout, chez Mallarmé, dans une plus générale abstraction du terme ; en plus, comme le montre Marchal grâce à la comparaison du texte originel et de la traduction, ce que Mallarmé veut souligner est le rôle de la divinité comme « génie inconscient

---

<sup>1022</sup> MARCHAL, Bertrand, *La Religion*, *op. cit.*

<sup>1023</sup> Science qui naît en Allemagne grâce aux recherches de Kuhn et de Max Müller.

<sup>1024</sup> MARCHAL, Bertrand, *La Religion*, *op. cit.*, p. 139. *L'explication solaire* est le plus important des phénomènes naturels, et celui qui englobe tous les autres. L'alternance du jour et de la nuit, du printemps et de l'automne – *le drame solaire* – était la majeure source de peur et de merveille des hommes primitifs, qui se demandaient, de façon naïve, si le soir pouvait permettre le retour de l'aube le jour d'après.

<sup>1025</sup> *Nouvelles leçons sur la science du langage*, trad. par G. Harris et G. Perrot, Durand, 1868, p. 187-8, cité par Bertrand Marchal, *La Religion*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>1026</sup> Pour l'histoire éditoriale des *Dieux Antiques*, pour les influences de Cox et Müller et pour les erreurs de la traduction de Mallarmé, voir le chapitre *Les Dieux Antiques* de MARCHAL, Bertrand, *La Religion*, *op. cit.*

de l'homme »<sup>1027</sup>. La divinité, qui est l'expression fabuleuse de l'humanisme mallarméen, devient donc un « monisme religieux »<sup>1028</sup>, et Zeus est l'humanité entière ; toutes les religions, avec leurs différences, sont finalement la manifestation du langage humain – qui participe de son *génie* – qui se change en mythe. Et comme ce mythe est issu, au fond, de la peur devant les changements cycliques de la nature, la fiction religieuse « a pour fonction de sublimer une angoisse originelle que l'homme est incapable de supporter »<sup>1029</sup>. La tragédie de la nature – l'effondrement du soleil pendant les nuits et les automnes – et la tragédie de l'homme angoissé se retrouvent donc dans le même oubli mythique du langage ; même le christianisme, surtout le christianisme, cache derrière lui la vérité de la maladie du langage, comme le faisait, inconsciemment, la mythologie païenne :

La Beauté complète et inconsciente, unique et immuable, ou la *Vénus* de Phidias, la Beauté ayant été mordue au cœur depuis le christianisme, par la Chimère, et douloureusement renaissant avec un sourire rempli de mystère, mais de mystère forcé et qu'elle *sent* être la condition de son être<sup>1030</sup>.

Les vertus religieuses antiques, encore au stade de la fiction involontaire et amnésique, mais en quelque sorte prêtes, grâce à leur statut de culte originel de l'homme, à se voir en tant que tel, se verront comme

La Beauté, enfin, ayant par la science de l'homme, retrouvé dans l'Univers entier ses *phases corrélatives*, ayant eu le suprême mot d'elle, s'étant rappelé l'horreur secrète qui la forçait à sourire – du temps de Vinci, et à sourire mystérieusement – souriant mystérieusement maintenant, mais de bonheur et avec la quiétude éternelle de la *Vénus de Milo* retrouvée ayant su l'idée du mystère dont *La Joconde* ne savait que la sensation fatale.<sup>1031</sup>

La Beauté consciente de soi-même intègre la naïveté grecque et latino-chrétienne, tout en se connaissant comme produit fictionnel issu du langage grâce à *la science de l'homme* (son génie) finalement élevée à seule croyance, seule unique religion.

Revenons en arrière : comme on l'a vu, l'objectif de la poésie mallarméenne est de reproduire un monde plus pur et désincarné ; Valéry écrit que « la poésie se rapporte sans aucun doute à quelque état des hommes antérieurs à l'écriture et à la critique »<sup>1032</sup>, et que le poète « boit encore aux sources du langage ; il invente des vers, – à peu près comme les primitifs les mieux doués devaient créer des mots »<sup>1033</sup> : la poésie, en somme, devrait recréer les conditions originelles du monde, celles qui ont permis la nomination des choses à partir d'un état particulier de la chose même. Le langage primitif,

---

<sup>1027</sup> MARCHAL, Bertrand, *La Religion*, cit., p. 190

<sup>1028</sup> *Ibidem*.

<sup>1029</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>1030</sup> Lettre du 17 mai 1867 à Eugène Lefébure, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 349.

<sup>1031</sup> *Ibid.*, p. 349-50.

<sup>1032</sup> VALÉRY, Paul, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1950, p. 52.

<sup>1033</sup> *Ibidem*.

*antérieur*, innocent, désignait avec exactitude les objets et les phénomènes, en déclenchant, chez qui parle et chez qui écoute, la sensation presque physique, immédiatement recevable, du référent ; le langage moderne, abîmé par la perte de la divinisation de la nature, devenu vide communication commerciale, a perdu son côté sacré, et tout lien avec la couche naturelle dont il est la germination. Le but du poète sera alors celui d’instituer à nouveau ce lien, avec des nouvelles structures et avec des combinaisons de paroles qui renvoient à l’obscurité féconde des temps antiques, pour revenir à l’état purifié, *virtualisé*, du monde. La liaison avec la mythologie est faite dans la mesure où le langage primitif, qui ne s’est pas encore oublié dans la religion, peut être retrouvé dans la poésie ; les poèmes deviennent ainsi des modernes contes mythiques, où la langue s’extériorise sous la forme de la fiction ; la dimension religieuse, sacrée et communautaire des rites est à retrouver non plus dans les exercices vidés de signifié qui sont proposés, dimanche après dimanche, à la messe, mais dans une plus générale adoration collective du génie humain : la Musique, encore une fois, jouera un rôle très important dans la définition d’un nouveau monde, où langage, dévotion spirituelle et communauté se mêlent indissolublement.

En résumant, donc, dans les *Dieux Antiques*, Mallarmé écrit que les phénomènes de la nature ont été transposés métaphoriquement dans le mythe et dans les dieux qui, à leur tour, ont cédé leur spécificité aux mots qui les indiquent ; la racine de toute religion, « le germe de toutes ces histoires »<sup>1034</sup> est donc « toujours dans ces mots, toujours dans ces phrases »<sup>1035</sup> qui renvoient au mythe, le mythe renvoyant pour sa part à la nature<sup>1036</sup>. Les phénomènes naturels seraient ainsi « la signification première des mots »<sup>1037</sup>, et par les mots ils seraient *directement* indiqués, non pas par leur corps graphique ou sonore – au stade primitif, les mots n’ont pas subi la *banalisation* de la tribu –, mais par une sorte de désignation transparente qui ne passe pas par l’étape de la signification idéale. À l’époque de la « tribu » sociale, au contraire, les mots ont été pollués par l’usage ; la récupération de la « signification première » se fera à travers l’« expansion totale de la lettre »<sup>1038</sup>, la réélaboration du langage qui permet l’assemblage et la constitution d’une langue nouvelle, qui désigne directement le monde, jusqu’à arriver au Livre, pensé comme un vrai et complet univers. L’*expansion* se fonde, elle, sur le corps et la sonorité des lettres, dont Mallarmé esquisse une théorie très fascinante dans un autre ouvrage, *Les Mots anglais*, ouvrage pédagogique destiné à l’apprentissage des fondements de la langue anglaise, dans lequel Mallarmé, avec un effort de schématisation, trace le profil sensible des

---

<sup>1034</sup> « Les Dieux Antiques » OC II, p. 1458.

<sup>1035</sup> *Ibidem*.

<sup>1036</sup> Mallarmé explique, par exemple, la signification première du nom *Endymion* avec « soleil couchant » ; le poète « traduit » l’histoire d’Endymion ainsi : « Séléné qui le visite, y est encore la lune : tout ce que l’on avait oublié, c’est qu’Endymion était le nom du soleil quand il plonge dans la mer, si bien qu’on prit celui-ci pour un jeune homme que la lune avait regardé complaisamment » (*ibid.*, p. 1457).

<sup>1037</sup> *Ibid.*, p. 1458.

<sup>1038</sup> « Le Livre, instrument spirituel » OC II, p. 226.



lettres qui composent les lexèmes, tout en s'attardant sur les effets matériels – notamment sonores – qui se dégagent de la juxtaposition des syllabes. L'auteur essaie de relier les différents mots entre eux au niveau du signifiant et de la signification ; par exemple : *house* (la maison) et *husband* (le mari) tireront leur affinité littérale de l'idée de l'homme comme chef de la maison. Mallarmé reconnaît que l'analogie entre structure et sens du mot relève d'un point de vue littéraire plutôt que linguistique :

La stricte observance des principes de la linguistique contemporaine cédera-t-elle devant ce que nous appelons *le point de vue littéraire* [...]. Au poète ou même au prosateur savant, il appartiendra, par un instinct supérieur et libre, de rapprocher des termes unis avec d'autant plus de bonheur pour concourir au charme et à la musique du langage, qu'ils arriveront comme de lointains plus fortuits : c'est là ce procédé, inhérent au génie septentrional et dont tant de vers célèbres nous montrent tant d'exemples, l'allitération.<sup>1039</sup>

L'allitération – ainsi que l'analogie et la métaphore dans des procédés plus complexes – demeure l'instrument privilégié dans la constitution de ce monde vaporisé que Mallarmé aspire à recréer. Les sauts littéraires d'une lettre à l'autre, d'un mot à l'autre, produisent la conception de la signification visée sans devoir passer par la réalité : tout reste à l'intérieur des lettres, comme dans un jeu de miroirs, et au fur et à mesure que les images se fortifient grâce aux continus passages entre les syllabes, une objectivité inattendue en émane.

On donnera juste un exemple, celui de la lettre B, qui

S'appuie [...] sur toutes les voyelles, peu entre les diphtongues et les seules consonnes L et R : cela pour causer les sens, divers et cependant liés secrètement tous, de production ou enfantement, de fécondité, d'amplitude, de bouffissure et de courbure, de vantardise ; puis de masse ou d'ébullition et quelquefois de bonté et de bénédiction.<sup>1040</sup>

C'est donc grâce à la corporalité imaginaire de la lettre que les sensations se libèrent dans l'esprit du lecteur ; et c'est grâce aux sensations qu'on peut tirer un sens, une signification virtuelle et possible, pas établie par l'usage mais par l'ontologie du signe.

Ainsi, Sartre fait passer Genet à travers les « assonances, associations, vagues »<sup>1041</sup> des syllabes – en lui faisant dire que *Brésil* signifie « braise, îles, îles grésillantes de braise, grands bœufs braisés par le soleil »<sup>1042</sup> –, tel que le Mallarmé des *Mots anglais*. Ce que Sartre résume, donc, c'est le passage du langage cratyléen du premier niveau – celui des *Dieux antiques* – à celui des *Mots anglais*, qui fonde la signification des mots sur leurs sons et leur physique graphique ; le philosophe « utilise »

---

<sup>1039</sup> « Les Mots anglais », OC II, p. 967.

<sup>1040</sup> *Ibid.*, p. 976.

<sup>1041</sup> SG, p. 438

<sup>1042</sup> *Ibidem*. Encore une fois – après Florence (*Qu'est-ce que la littérature ?*) et Constantinople (la ville-symbole de l'écriture imaginaire flaubertienne citée dans *L'Idiot de la famille*) –, c'est un lieu géographique qui joue le rôle d'*analogon* évocatoire chez Sartre.

Genet, mais est évident le renvoi à la théorie du langage que Mallarmé expose dans ses ouvrages pédagogiques.

Or, le langage imaginaire issu de l'esthétique mallarméenne et pratiqué, à travers son expérience personnelle, par Genet, irrealise la réalité, en perpétrant l'holocauste des choses et des mots préconisé par Blanchot. Dans *Saint Genet*, Sartre cite Blanchot – qui, dans *Faux Pas*, écrit à propos de la destruction du monde opérée par Mallarmé – et ajoute que « les pages que Blanchot a écrites sur Mallarmé s'appliquent admirablement à Genet »<sup>1043</sup> ; on se souviendra du fait que Sartre entame les travaux sur Genet et Mallarmé presque en même temps, et que la lecture de Blanchot a influencé de façon remarquable son argumentation. Toujours dans *Saint Genet*, Sartre écrit que, à la différence des surréalistes « terroristes » – dont l'incendie des mots révèle, derrière les flammes, l'Être –, Genet, Baudelaire et Mallarmé se servent des vocables pour « constituer une apparence de monde »<sup>1044</sup> ; cela n'est pas en contradiction avec la destruction mallarméenne du monde que Sartre décrit dans *La Lucidité* : en parlant de l'univers, Mallarmé – ainsi que Genet et Baudelaire – l'annihile, tout en laissant que des cendres du Néant derrière lui et – sur le plan fictionnel – une « apparence », une « image », une « virtualisation » du monde, alors que les surréalistes ont à faire avec une Réalité (qui demeure cachée). Cette idée est confirmée plus loin dans l'ouvrage, où Sartre écrit, après avoir longuement cité, encore une fois, Blanchot qui commente Mallarmé, « Mallarmé, lui aussi, voulait que "ses poèmes futurs soient... (pour les gens) ...des fioles empoisonnées, des gouttes terribles" »<sup>1045</sup>.

Pour conclure, on dira donc que Sartre lit Genet comme un adepte involontaire du culte mallarméen, car l'expérience esthétique du premier suit, pas après pas, la révolution langagière du premier ; au niveau « de l'utilisation » du langage, Genet choisit l'Irréel mallarméen, celui qui resserre l'expérience et qui l'exteriorise sous la forme d'une intuition imaginaire, tout en abolissant la réalité phénoménique. Au niveau de la *présence* dans le texte, Mallarmé est une référence constante dans *Saint Genet* : Sartre le cite comme exemple explicite ou pas, revenant souvent à ses poèmes ou se servant des commentaires que Blanchot avait faits du poète, tout en soulignant la possibilité d'appliquer les mêmes méditations critiques à Genet et Mallarmé à la fois.

« Genet nous tend le miroir : il faut nous regarder »<sup>1046</sup> : à la fin du texte on est face à l'impuissance de la lecture ; le public s'est irrealisé avec l'écrivain (est-ce que Sartre s'est laissé irrealiser, lui aussi,

---

<sup>1043</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>1044</sup> *Ibid.*, p. 568.

<sup>1045</sup> *Ibid.*, p. 627, en note.

<sup>1046</sup> *Ibid.*, p. 662. Ce sont les derniers mots de *Saint Genet*. C'est Genet ou c'est Sartre qui nous tend le miroir, cet instrument réflexif qui nous mène à nous poser la question, à envisager la négativité – en d'autres termes : à être *pour-soi*, à être *humain* ? Les deux à la fois, selon un système inextricable dont l'intérêt réside, justement, dans son enchevêtrement.

par la triche de Genet ? Il semblerait que non : il procède par un *démontage impie de la fiction* – de Genet –, sans merci), et c'est seulement grâce au discours logique qui gère la matière textuelle que l'effondrement de l'esprit qui lit n'est pas complet. On est face au Mal – à notre mal collectif : Genet et Sartre nous montrent que le crime paie – au moins au niveau de la rédemption –, que la soumission volontaire au Néant est le remède à l'annihilation de la conscience ; « Genet poète s'acharne à vouloir le réel jusqu'à sa propre ruine et, comme Mallarmé, proclame son naufrage et que "rien n'a eu lieu que le lieu" [...]. La Poésie c'est le Mal terrassé, plus méchant encore dans son impuissance »<sup>1047</sup> : on remarquera que le Réel genétien, ainsi que le Réel de Mallarmé-Igitur, se confond avec sa propre réification et avec sa propre présence. Qu'est-ce qu'il faut faire de cette horreur délivrée, de ce secret d'enfer que Genet nous chuchote (*qui perd gagne...*) ? Comment faire un « bon usage de Genet »<sup>1048</sup> ?

Vous ne gagnerez qu'en acceptant de perdre. Laissez-le tricher ; surtout, ne vous défendez pas [...]. Ne vous réfugiez pas dans l'esthétisme, il vous en débusquera [...]. Alors ? Alors il faut vous laisser faire, vous laisser duper, rester vous-même, vous indigner naïvement. N'ayez point honte de passer pour un sot : puisque cette contestation fanatique de tout l'homme et de toutes ses amours est expressément destinée à choquer, soyez choqué, ne lutez pas contre l'horreur et le malaise qu'on veut provoquer en vous ; vous n'apprécierez les traquenards de ce sophiste que si vous tombez dedans.<sup>1049</sup>

Sartre s'adresse directement aux lecteurs, et cela est exceptionnel. Le monologue d'un vertueux, qui nous avait piégés dans son discours épais et pâteux, nous faisant croire que nous étions conduits par un Tirésias – guide aveugle, conscient de tout, prophétiquement énigmatique –, se tourne, soudainement, vers nous. On se retrouve devant à la responsabilité de répondre à l'appel ; le texte demande, incite, mobilise, le texte nous dit comment nous tenir devant le colosse de Genet ; le texte nous console, nous rassure : le bouleversement est total. La complicité du lecteur – envers le texte, envers Sartre, envers Genet – se développe dans un rapport d'obligation et de chantage : nous ne pouvons pas faire semblant, nous sommes là, devant les mots qui nous exhortent à répondre ; *plongez-vous dans la douleur de cet homme*, semblent-ils ordonner, *car elle est le seul viatique à sa sainteté, et à la vôtre*. Il faut laisser Genet nous leurrer, nous dérober, afin qu'il puisse trouver un sens à sa malédiction ; nous, de l'autre côté de la page, nous vivons l'expérience cathartique de l'éloignement de nos pulsions criminelles, de nos désirs prisonniers, des instincts maléfiques qui sommeillent dans nos poitrines.

Sartre a le mérite de nous avoir donné l'accès au seuil de l'enfer, la clé du portail ; après, un sentier qui mène au bâtiment imposant de *Saint Genet*, lieu d'horreur, certes, mais de rédemption surtout, et

---

<sup>1047</sup> *Ibid.*, p. 421.

<sup>1048</sup> *Ibid.*, p. 645.

<sup>1049</sup> *Ibid.*, p. 646-7.

de renouvellement spirituel. On connaît tout – l'intimité, les secrets, les manies – et les raisons qui ont permis à ce *tout* de progresser et de se projeter dans le monde, on connaît le langage genétien aussi, analysé par Sartre selon les marques de la vie de l'auteur. Mais la plongée profonde dans le « fonctionnement » de la prose sera faite par Derrida, qui n'oubliera pas, lui non plus, l'héritage mallarméen dans le langage de Jean Genet.

Le déracinement de l'écriture de la matérialité du corps et de la logique de l'esprit est le but non téléologique de *Glas*. Vingt ans après de la parution de *Saint Genet*, Derrida fait sonner le glas du saint et évoque l'ombre maudite du criminel : dans son roman philosophique, il n'y a pas de place pour la rédemption. Le purgatoire n'a pas d'intérêt, car, au contraire, c'est la pénétration dans la turpitude théorique et le sacrilège contre la parole référentielle qui fascinent le maître de l'abattoir idéologique : le mérite de Genet est celui d'avoir été l'homicide de la certitude, pas celui d'avoir choisi le Mal pour faire un Bien secret. *Glas* se situe dans le sillage de la monstruosité textuelle, demandant au lecteur un effort surhumain pour procéder dans ce qu'on peut appeler naïvement *interprétation*, mais qui est, en vérité, une possession démoniaque. Sartre nous demandait de nous laisser faire par l'auteur de *Notre-Dame* ; dans *Glas*, Derrida, avec la connivence de Genet, nous dérobe toute dignité, nous dépouille et nous dépossède : suivre le texte implique d'accepter un pacte avec l'inconnu – *hic sunt leones* : la carte derridienne dessine l'obscur et l'inaccessible, l'espace impénétrable de l'âme par lequel on est fasciné –, et de se sacrifier au rituel dématérialisant.

Publié en 1974, *Glas* se présente comme un texte atypique et complexe dès l'ouverture : une page détachée, libre et volatile, une véritable insertion qui n'a pas de place fixe, glisse hors de l'ensemble du livre : le contenu de la page est à la fois une indication de lecture et une approche du texte. La composition de la matière textuelle s'articule sur deux colonnes, Derrida imitant la démarche de Genet, qui avait, quelques années auparavant, publié lui-aussi une œuvre sur deux colonnes, *Ce qui est resté d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers, et foutu aux chiottes*, parue d'abord dans *Tel Quel* (n.29, 1967), et désormais recueillie dans *Œuvres Complètes IV* (1968) ; on se souviendra aussi de la coprésence sur les deux parties de la page des textes mallarméens et platoniciens – ainsi que du commentaire de Derrida – dans « La double séance », et de la structure binaire de *Tympan*, qui associe Derrida et Leiris. Dans le cas de *Glas*, on retrouve à gauche (colonne A) une lecture d'Hegel – notamment, le thème de la formation de la famille et de la langue ; à droite (colonne B), un texte sur Genet. Sarah Kofman a ainsi décrit la structure *écœurante* de *Glas* :

Desseins doubles, une double posture ou postulation, exigeant un double discours, une double écriture, d'écrire deux textes à la fois ; et un double regard, profond, stéréoscopique : une lecture bigle, un strabisme infligé au lecteur, de quoi, en le divisant, lui donner la nausée, lui faire tourner ou perdre la tête en ne lui laissant plus savoir où est la tête et où est le corps du discours [...]. À écrire deux textes à la fois, en jouant comme

l'hystérique dans sa crise ou le fétichiste, une double partition, [...] à bander double on veut se rendre imprenable, rendre imprenable l'écriture<sup>1050</sup>.

Au milieu de ce réseau strabique et presque pervers, comme à équilibrer les flots d'écriture, on retrouve les espaces vides, la blancheur propre de Derrida : les marges. L'espace du texte – la structure physique, fondamentale dans le processus de signification – est, comme l'a souligné Francesca Manzari, un symptôme de la présence mallarméenne dans le squelette même de l'ouvrage, car le modèle du *Coup de dés* demeure tout à fait visible, avec sa nouvelle approche de la page, de la syntaxe et de l'expression qui dépasse toute forme traditionnelle<sup>1051</sup> : « la structure spatialisée » affirme justement Manzari « [...] condui[t] [...] à considérer que le texte s'inscrit dans l'héritage mallarméen »<sup>1052</sup>. En effet, dans la *Grammatologie*, on peut lire qu'« aucune intuition ne peut s'accomplir au lieu où "les blancs en effet assument l'importance" »<sup>1053</sup>, une citation explicite à la *Préface* du *Coup de dés*, répétée dans un entretien avec Henri Rose : Derrida affirme explicitement la nécessité du blanc, « dont on sait, au moins depuis Mallarmé, qu'en tout texte "ils assument l'importance" »<sup>1054</sup>. Dans la *Grammatologie* on peut lire encore que « l'espace comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet »<sup>1055</sup> : le blanc représente le moment où le sujet qui lit se trouve devant une sorte de code inconscient qui permet le surgissement de l'intuition qui relie les différentes parties du champ textuel. La spatialisation derridienne, dont on a compris l'origine mallarméenne dans le jeu textuel du philosophe, est, selon Rocco Ronchi, une mise en scène du travail de la déconstruction : « la spaziatura è così, per Derrida, il segno dell'agire stesso del tempo, che non è una cornice degli eventi, ma il loro stesso accadere, la loro stessa produzione. *Espacement, temporisation* e riflessione sono fatti della stessa pasta »<sup>1056</sup>. On verra tout de suite que les marques mallarméennes ne s'arrêtent pas à la structure, mais s'insèrent au niveau même de l'argumentation critique<sup>1057</sup>.

Le texte derridien pousse la signification à apparaître où elle n'est pas censée être ; la vacuité de la page s'ouvre à la possibilité d'instaurer des liens, des souffles, des correspondances – inconscientes

---

<sup>1050</sup> KOFMAN, Sarah, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984, p. 140.

<sup>1051</sup> La présence mallarméenne dans la structure de *Glas* a été remarquée aussi par Yves Boudier (« Lire les poèmes après Mallarmé (la rencontre du visible et du lisible) », *Contre Mallarmé*, *op.cit.*, p. 118). Le poète voit dans les brouillons sur deux colonnes du *Tombeau d'Anatole* – et non pas dans le *Coup de dés* – le modèle de l'ouvrage derridien.

<sup>1052</sup> MANZARI, Francesca, *Écriture derridienne*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>1053</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>1054</sup> DERRIDA, Jacques, « Implications. Entretien avec Henri Rose », *Positions*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>1055</sup> DERRIDA, Jacques, *De la Grammatologie*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>1056</sup> RONCHI, Rocco, « La Fallacia decostruzionista e il destino della filosofia », *Studi di estetica*, anno XLVI, IV serie, 2/2018, p. 111 [L'espace est ainsi, pour Derrida, le signe de l'action même du temps, qui n'est pas le cadre des événements, mais leur survenance, leur production. *Espacement, temporisation* et réflexion sont faits du même bois].

<sup>1057</sup> À ce propos, Dosse a écrit que le but de Derrida est de transformer un texte en un réseau d'oppositions, d'analogies et de fonctionnements, esthétique qui s'inspire du « programme mallarméen » DOSSE, François, *Histoire du structuralisme II – Le Chant du cygne*, Paris, La découverte, 1992, p. 30.

ou pas – qui trouvent leur champ d’existence dans l’horizon sombre des frontières ; toutefois, la blancheur n’est pas ingénue : au contraire elle est le passage, l’hymen qui fait vibrer, tel qu’un tympan, les structures pour ébranler, vibration infinie, toutes les oppositions. Dans le susmentionné *Tympan*, Derrida écrit que l’objectif d’une telle disposition est de « faire travailler le *loxôs* [l’oblique, l’espace du tympan] dans le *logos*, c’est éviter la contestation frontale et symétrique, l’opposition dans toutes les formes de l’*anti-*, inscrire en tous cas l’*antisme* et le renversement, la dénégation domestique, dans une tout autre forme d’embuscade [...], de manœuvre textuelle »<sup>1058</sup>. C’est bien un texte *sur* les marges qui se compose *de* marges, prêt à laisser la place à d’innombrables marges futures ; *Tympan* s’interroge sur le rôle de l’espace vide et de la bordure, et s’insère dans le discours de *Hors Livre* – un texte liminaire qui réfléchit sur la limite –, et qui « encadre » l’ensemble de *Marges*, recueil qui, justement, se pose au seuil de la philosophie traditionnelle. Ce type de structure demeure, dans l’économie textuelle de *Glas*, une « bifurcation entre deux textes qui ne s’élèvent pas aux cieux mais qui creusent la terre »<sup>1059</sup>, une descente aux enfers de la signification pure, catabase nécessaire, maniaque, au fond de laquelle réside la prophétie des morts et des vivants, entrelacés par le jeu de la différence.

Pour ce qui concerne le texte en soi, dans l’impossibilité de résumer la structure de la colonne de droite, on soulignera seulement la présence à la fois des commentaires de Derrida, d’extraits des romans de Genet, de nombreuses références étymologiques, sans compter l’*intertextualité* infinie que ce texte propose et met en scène. Attardons-nous sur ce terme, dont l’importance est capitale dans *Glas* : Michael Riffaterre a défini l’intertextualité comme « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d’autres, qui l’ont précédée ou suivie »<sup>1060</sup>. Parfois, la perception de la présence d’un intertexte est aléatoire, due à la mémoire ou aux connaissances littéraires du lecteur – et cela mène à un plaisir amplifié ; en revanche, parfois – comme dans *Glas* –, l’intertextualité devient un procédé obligatoire, un *impératif* de lecture<sup>1061</sup> : le tissu des évocations « gouverne le déchiffrement du message »<sup>1062</sup>, étant un élément-clé de l’interprétation ; ainsi, le lecteur ne peut pas ignorer le système de renvois qui compose le texte même. En effet, *Glas* se fonde sur la réciprocité, sur l’interaction entre les colonnes Hegel-Genet, mais aussi sur la présence silencieuse de Mallarmé, de la Bible et de Sartre<sup>1063</sup>.

<sup>1058</sup> DERRIDA, Jacques, « Tympan », *Marges*, *op. cit.*, p. VII-VIII.

<sup>1059</sup> MARTIN, Jean-Clet, *Leçons sur Derrida. Déconstruire la finitude*, Paris, Ellipses, 2015, p. 51.

<sup>1060</sup> RIFFATERRE, Michael, « La Trace de l’intertexte », *La Pensée*, n.215, octobre 1980, p. 4.

<sup>1061</sup> « L’élément de la contagion, la circulation infinie de l’équivalence générale rapporte chaque phrase, chaque mot, chaque moignon d’écriture [...] à chaque autre » (DERRIDA, Jacques, *Glas*, *op. cit.*, p. 7. Désormais *Glas*).

<sup>1062</sup> RIFFATERRE, Michael, « La Trace de l’intertexte », *op. cit.*, p. 5.

<sup>1063</sup> La liste n’est pas complète ; jouer au jeu de l’intertexte est, dans *Glas*, épuisant et extrêmement satisfaisant. Il y a, dans le caractère impératif de l’intertextualité, quelque chose qui demeure aléatoire, et cela est l’*Eureka* du lecteur. Notre plaisir a été de lire les mots du poème *La Ginestra* de Giacomo Leopardi : « Il s’entortille lui-même, *E tu lenta ginestra* » (p. 132).

Avant d'analyser comment Sartre s'insère dans le discours gluant de *Glas*, essayons de rendre logique – si quelque chose de logique a existé dans l'univers kaléidoscopique de Derrida – la forme, ou au moins le but, du texte.

Pourquoi faire passer un couteau entre deux textes ? Pourquoi, du moins, écrire deux textes à la fois ? Quelle scène joue-t-on ? Que désire-t-on ? Autrement dit, de quoi a-t-on peur ? qui ? De qui ? On veut rendre l'écriture imprenable, bien sûr. Quand vous avez la tête ici [colonne de Genet], on vous rappelle que la loi du texte est dans l'autre, et ainsi à n'en plus finir. À engrosser la marge – plus de marge, plus de cadre – on l'annule, on brouille la ligne [...]. On ne vous laisse plus savoir où est la tête et où est le corps de ce discours, on vous dissimule le cou pour que vous ne puissiez porter le vôtre.<sup>1064</sup>

Le but visé n'est pas celui de commenter ou expliquer Genet, mais plutôt de *continuer* l'écriture genettienne dans un procédé qui – loin d'être émulateur – veut creuser dans les marges des œuvres, en recréant la possibilité de la conception de l'œuvre même, en réfléchissant sur tout ce qui résiste au déchiffrement. À ce propos, Patrice Bougon a écrit qu'« il ne s'agit pas pour Derrida d'imiter le style de Genet mais d'être attentif à ce en quoi une telle écriture peut faire écho à une recherche en cours, à l'autobiographie du commentateur, voire à son inconscient »<sup>1065</sup> : on verra tout de suite comment le sujet-Derrida s'insère dans la dynamique du texte. De plus, « lire Genet [...] implique d'inventer une manière d'écrire qui puisse s'adapter à la singularité de cette œuvre, aucune méthode, aucune théorie ne pouvant rendre compte de celle-ci »<sup>1066</sup> : cette affirmation nous semble justifiée, mais dangereuse : cela pourrait donc signifier que les écritures difficiles à encadrer, comme celle de Genet, peuvent être étudiées seulement à travers une critique sur mesure. C'est la même remarque que Derrida avait faite à Richard pour ce qui concerne la critique thématique appliquée à Mallarmé, en excluant tout un champ interprétatif de l'approche d'un poète qui ne devrait pas – et cela est l'opinion de Derrida – être analysé selon des méthodes traditionnelles.

Or, l'idée qui parcourt et traverse le texte – idée omniprésente, colossale et titanesque dans son ambiguïté – est celle du *reste*, de la résistance, du signe fragmenté qui se débat entre les mots, en cherchant une lacune, une faille qui permette l'exposition des cendres au soleil : « que reste-t-il du savoir absolu ? de l'histoire, de la philosophie, de l'économie politique, de la psychanalyse [...] »<sup>1067</sup>. Qu'est-ce qui résiste, une fois dépliée toute la méthode, une fois exclus les éléments extérieurs au texte ? La réponse n'est visible que pour un moment, un instant de lumière : le lecteur trouve l'échappatoire, fait surgir le reste de la masse textuelle ; mais le détritrus retombe, tel qu'une pierre, rocher et fluide en même temps, dans les vagues signifiantes de *Glas*.

---

<sup>1064</sup> *Glas*, p. 76.

<sup>1065</sup> BOUGON, Patrice, « Sartre et Derrida, lecteurs de Genet », *op. cit.*, p. 136.

<sup>1066</sup> *Ibid.*, 145-6.

<sup>1067</sup> Feuille glissante, *verso*.

« Le reste est indicible »<sup>1068</sup> : ce qui résiste à la définition ne peut pas être expliqué, même pas dit, à travers l’alphabet logique de la présence ; le reste *est* et *n’est pas*, se donne et se retire, englobe existence et renvoi éternel à ce qui n’existe plus. Le reste, chez Derrida, devient *une* cendre, nouveau *pharmakon* qui se place au seuil entre l’existence (de la poussière noire) et l’absence (du feu et du bois), sous une forme qui évoque l’incendie sans le présenter : « reste la cendre [...]. Elle reste de ce qui n’est pas »<sup>1069</sup> ; dans le mouvement qui ne s’épuise jamais de la différence, le reste demeure une étrange concrétion de fixité, un équilibre fragile entre avant et après, un rapport qui n’est pas d’opposition, mais d’« altérité complémentaire ». Tout comme la littérature, la cendre *résiste* à toute métaphysique car elle ne peut pas donner suite à la demande originelle de la métaphysique – *qu’est-ce que ?* –, n’étant rien ; le reste est bien « irréductible à l’ontologie »<sup>1070</sup>. Et encore : la cendre est « un trope qui vient à la place de tout ce qui disparaît sans laisser de trace identifiable [...]. Dans la cendre tout est anéanti. La cendre est la figure de ce dont il ne reste même pas de cendre d’une certaine manière. Il n’est reste rien »<sup>1071</sup>. Cendres : les oppositions coprésentes ; le reste assure, le reste garde ; mais le reste fait tomber aussi, le reste *tombe* (chute), le *reste-tombe* (sépulcre) ; *Glas*, étant le reste – on le verra – de Genet, est à la fois sarcophage et catabase de la présence de l’auteur, qui s’enfonce dans la pâte énigmatique du texte, avant de succomber et de resurgir, phénix élusif, sous forme du reste.

Dans *Feu la cendre*, texte qui explore le reste – unité fondamentale de l’interprétation derridienne de Genet – dans toute son inanité, Mallarmé apparaît à plusieurs reprises, comme modèle inconscient ou comme héros de la non-présence. Dans le prologue, Derrida écrit que, quinze ans avant la publication du texte, une phrase lui était venue à l’esprit – « il y a là cendre » –, et, comme fasciné par la sonorité mystérieuse de ses mots, il avait médité de façon obsessive, sans repos, sur ce propos qui ne semblait indiquer rien et qui deviendra, plus tard, le sujet de *Feu la cendre* : « pendant près de dix ans, allées et venues de ce spectre, visites inopinées du revenant »<sup>1072</sup>. On a reconnu l’illusion suggestive du *Démon de l’analogie*, l’hypnose magnétique provoquée par des syllabes apparemment sans importance mais qui, à travers le déploiement du « sens secret » du monde, permettent à Mallarmé – et à Derrida – d’atteindre une révélation, de vivre une épiphanie langagière. Comme la *Pénultième* suggérait à Mallarmé la vacuité musicale – *nul* –, le ventre creux d’un instrument de lutherie qui renvoie au silence pur des phénomènes poétiques, ce que la phrase obscure essayait de communiquer

<sup>1068</sup> *Glas*, p. 8.

<sup>1069</sup> DERRIDA, Jacques, *Feu la cendre*, Paris, Éditions Des femmes, 1998 (1987), p. 23.

<sup>1070</sup> DE PERETTI, Cristina, et VIDARTE, Paco, « La Cendre et autres restes », *Passions de la littérature*, op. cit., p. 306.

<sup>1071</sup> DERRIDA, Jacques, *Points de suspension*, op. cit., p. 405.

<sup>1072</sup> DERRIDA, Jacques, *Feu la cendre*, op. cit., p. 8.



à Derrida est une vérité qui dépasse le sens « grammatical » des mots : pas *la* cendre, mais il y a *là*, *Cendre*. Là, mais où ? La cendre est mémoire d'un feu passé. Quel feu ?

« Pur est le mot. Il appelle un feu. Il y a là cendre, voilà qui prend place en laissant place, pour donner à entendre : rien n'aura eu lieu que le lieu. Il y a là cendre : il y a lieu »<sup>1073</sup> : Mallarmé est cette fois évoqué explicitement à travers celle qu'on avait compris être la lecture d'élection de Derrida, *Le Coup de dés* ; la présence de la cendre permet le surgissement de la non-présence du feu, exactement comme la disparition du Maître permet la possibilité *in absentia* du coup idéal inscrit dans les étoiles. La cendre est le lieu, pure présence qui n'évoque, finalement, que l'absence du geste et l'absence du feu ; pourrait-on lire cette présence de l'absence d'un objet brûlé comme une référence au *ptyx*, à la chose détruite dans sa même évocation – « reste la cendre [...]. Elle reste de ce qui n'est pas »<sup>1074</sup> ? Oui, notamment si on partage la définition derridienne de la phrase comme l'« urne d'un langage »<sup>1075</sup>, urne qui renvoie à la « cinéraire amphore » de *Ses purs ongles* : l'amphore du sonnet « ne recueille pas »<sup>1076</sup> les cendres du rêve *brûlé* (!) ; l'idéalité perdue du langage logocentrique n'a pas de place dans l'urne de la phrase derridienne, car celle-ci ne peut pas honorer cet Absolu : elle est déjà remplie des restes, des cendres du *ptyx*, le « seul objet dont le Néant » – et non pas l'Être et la Présence – « s'honore »<sup>1077</sup>. La phrase derridienne est l'amphore qui rejette la poussière de l'idéalité brûlée, en se posant comme urne des restes irréductibles – comme irréductible est le *ptyx*, symbole du dépassement de toute signification univoque, l'objet qui est et qui n'est pas, un autre objet dont ne reste que la cendre, non pas comme le rêve de l'Absolu mais comme ombre de soi-même – éparpillés à l'intérieur du grimoire textuel. « L'écriture pyrotechnicienne feint de tout abandonner à ce qui part en fumée, ne laissant là que cendre à ne pas rester. Je placerais un long récit, des noms, Mallarmé [...] »<sup>1078</sup> ; l'écriture de Mallarmé est explicitement définie comme écriture incendiaire, comme système de signes qui laisse en cendres l'Être : on peut aisément reconnaître l'influence de l'holocauste blanchotien dans cette pyrotechnique, dans l'incendie des mots et des choses.

Derrida cite encore Mallarmé directement : « toute l'âme résumée [...] pour peu Que la cendre se sépare [...] Le sens trop précis rature Ta vague littérature »<sup>1079</sup> ; le sonnet mallarméen qui porte sur le souffle – l'*anima* latine, le souffle vivant, mais aussi le souffle du cigare – qui résulte de la combustion de l'Être, allusion au sens poétique qui surgit de la combustion des choses phénoménales, est cité pour confirmer qu'un sens *trop précis* – un sens logocentrique – ne fait que raturer l'expression

---

<sup>1073</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>1074</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>1075</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1076</sup> « Ses purs ongles », OC I, p. 37.

<sup>1077</sup> *Ibid.*

<sup>1078</sup> DERRIDA, Jacques, *Feu la cendre*, *op. cit.*, p. 45.

<sup>1079</sup> *Ibid.*, p. 51.

littéraire. La cendre est ici le symbole de la *séparation qui ne sépare pas*, ultime et irréductible degré de distinction entre l'âme et la littérature, entre la vie et le texte : le reste est la concrétion – impossible à dissocier – du monde et de la langue, et sa mise en scène sera l'enjeu de *Glas*. Qu'est-ce que le reste, précisément, dans *Glas* (textuellement, matériellement) ? Comment se concrétise la survivance de la ruine ? « Et si tout ce labeur de galérien s'était épuisé à émettre [...] GL »<sup>1080</sup> ; ce sont ces deux lettres, émises comme par un ensemble de *glotte* et de *langue* : cela est le *reste* de Genet, car la différence genettienne se résume dans l'éventail sémantique de la syllabe *GL*.

Ce que Derrida veut donc montrer est que l'œuvre de Genet n'est pas le résultat de quelque chose d'extérieur à la littérature – d'un choix existentiel, de l'histoire, de la politique ... – mais qu'elle est la conséquence textuelle du déploiement symbolique, phonologique et analogique de la syllabe GAL/GL, dérivant à son tour du surnom de Genet (Jean Gallien<sup>1081</sup>) et du prénom de sa mère, Gabrielle. En d'autres mots, l'expérience humaine et l'expérience littéraire ne seraient plus hiérarchisées dans un système consécutif (la première étant l'origine de la deuxième), mais plutôt intimement entremêlées au niveau textuel. Si cette méthode est encore moins vérifiable que celle de Sartre, elle a le mérite de mettre en scène la très profonde coïncidence de signifiants et de significations, en ouvrant devant les yeux perdus du lecteur le gouffre de l'écriture. L'oscillation sémantique de GL se fait dans l'énumération analogique et inconsciente des significations : gluant, glacé, glotte ; lait, vomi, sperme ; pierre, tombe, grotte. *Galalithe* (pierre-lait). *Aigle*<sup>1082</sup>-Hegel (vol d'une colonne à l'autre, pillage-survol). *Glyphe*<sup>1083</sup>. La force de la multiplicité coprésente de GL détruit la prétention de l'existence individuelle d'un thème identifiable ou d'une signification définie :

Gl arrache le « corps », le « sexe, la « voix » et l' « écriture » à la logique de la conscience et de la représentation qui dirigeait les débats. [...] gl remarque [...] la coupure anguleuse de l'opposition, la schize différentielle *et* le coulant continu du couple, la distinction *et* l'unité copulante.<sup>1084</sup>

La parole du bébé – *gl-gl, glou-glou* – se fonde sur l'articulation boiteuse de la langue : GL est le phonème de l'affectivité, du premier lien entre le sujet et la vie – les bras de la mère<sup>1085</sup> et son lait (*gala*). Genet (est / dissémine) GL ; le « sperme laiteux »<sup>1086</sup> (fluide qu'on a la tentation de castrer, pour en sonner le glas, en cherchant un seul signifié : « ce serait arrêter une fois de plus, et au nom

---

<sup>1080</sup> *Glas*, p. 137. C'est moi qui souligne.

<sup>1081</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>1082</sup> « Ici commence le discours légendaire de l'aigle et des deux colonnes. Sur la castration et la dissémination, question qui remonte au déluge » (*ibid.*, p. 46, colonne A).

<sup>1083</sup> « Glyphe veut dire "coup" » (DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma, op. cit.*, p. 59) : chez Derrida, le *glyphe* est la singularité de l'œuvre, thème qui résume à la fois l'habileté artistique, le caractère et la vérité de l'œuvre. Dans le cas de Genet (et d'Artaud), le glyphe demeure la puissance spermatique et sémantique (le coup) des mots (ou des dessins).

<sup>1084</sup> *Glas*, p. 262.

<sup>1085</sup> « Après avoir épuisé tout le reste [...], il restera quelque chose de la mère » (*ibid.*, p. 133-4).

<sup>1086</sup> *Ibid.*, p. 31.

de la loi, de la vérité, de l'ordre symbolique, la marche d'une inconnue : son glas, ce qui s'agit ici »<sup>1087</sup>) qui coule dans le texte ne peut s'expliquer qu'à travers l'énumération des couches sémantiques : le sexe, la mort, le nom. Le nom apparaît comme évocation et conséquence du sexe – la naissance – et s'anéantit dans les vapeurs de la mort ; le cycle du nom s'arrête chez Derrida, car la nomination implique la présence, la désignation. Le nom, la signature : Genet (GL) imprègne le texte, mais est-elle, cette ubiquité littéraire, une signature ? Si elle fait partie du texte, si on considère la syllabe GL comme un élément fonctionnel de la matière de l'œuvre, on ne peut plus penser qu'elle opère comme signature (comme quelque chose, donc, d'extérieur au texte, qui marque la présence d'un sujet-autre) ; si elle est hors-texte, « elle émancipe aussi bien le produit qui se passe d'elle, du nom du père ou de la mère dont il n'a plus besoin pour fonctionner. La filiation se dénonce encore, elle est toujours trahie par ce qui la remarque »<sup>1088</sup> : le texte devient ainsi indépendant, il est expulsé, tel qu'un excrément, un liquide séminal. L'ambiguïté positionnelle de la signature, et son rapport avec la dépendance du texte, entament une réflexion sur la nomination : le nom est appropriation et encadrement ; la signature possède et licencie le texte en même temps, et ainsi le nom maîtrise et rejette le jeu de la différence, en réduisant, à travers le choix d'une seule définition identificatrice, la pluralité des significations.

Comment nommer – reconnaître un nom propre – sans arraisonner, sans ordonner dans le cadre de l'identité ? Nommer, pour Derrida, c'est humilier, décapiter : « la forme du nom – lieu de réclusion – mange le corps et le détient debout »<sup>1089</sup>. En parsemant l'œuvre de la *suspicion* du nom, comme une graine, une herbe, une *fleur*. Le texte est le champ spirituel où la différence sème les pépins spermatiques du sujet, qui ne peut jamais se résoudre à être une entité individuelle ; la paternité – et l'imposition du nom qui en est conséquence – s'annihile dans la fécondation plurielle de la semence dispersée. Du reste, « un texte n' "existe", ne résiste, ne consiste, ne refoule, ne se laisse lire ou écrire que s'il est travaillé par l'illisibilité d'un nom propre »<sup>1090</sup> : le manque d'une paternité reconnue et du geste propre au Père, l'identification du fils – si on sort de la métaphore (en faisant semblant qu'on

---

<sup>1087</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>1088</sup> *Ibid.*, p. 10. Il est intéressant de remarquer que, sur la colonne de gauche, on retrouve une référence directe à la famille : « À l'intérieur de la *Sittlichkeit* [éthique, bonnes mœurs] [...], un syllogisme se développe [...]. Le premier terme en est la famille ». À ce propos, Simon Critchley a souligné que « this familiar issue implies that whatever point one chooses to enter the circle of speculative dialectics will presuppose all the other points on the circumference and thus the entirety of the Hegelian system. The point where *Glas* introduces itself into the system is with the theme of family » (CRITCHLEY, Simon, « A Commentary upon Derrida's reading of Hegel in *Glas* » *Hegel after Derrida*, dir. De BARNETT, Stuart, London, Routledge, 1998, p. 199) [Cette question familière implique que le point que l'on choisit pour entrer dans le cercle de la dialectique spéculative présuppose tous les autres points de la circonférence et donc la totalité du système hégélien. Le point où *Glas* s'introduit dans le système est avec le thème de la famille]. De ce point de vue, la famille est vue comme un sujet circulaire et interconnecté, et pas comme une structure marquée par la hiérarchie paternelle.

<sup>1089</sup> *Glas*, p. 18.

<sup>1090</sup> *Ibid.*, p. 41.

peut le faire) : l'absence d'un sujet-auteur reconnaissable, et l'impossibilité de trouver un sens unique aux mots et aux thèmes – permet ainsi la possibilité d'instaurer le jeu de la pluralité qui est, d'après Derrida, le seul mode d'existence du texte.

On dirait que Derrida sonne donc le glas de l'auteur en tant que présence physique et paternelle, dont ne *reste*, finalement, que le *gl* ; le thème du glas, tout comme le thème du reste – et on a compris à quel point les deux unités s'entremêlent – est une autre réminiscence mallarméenne<sup>1091</sup>.

Derrida, au milieu du texte, cite *Aumône*, poème de Mallarmé dont le philosophe parcourt brièvement l'histoire de composition (versions, variantes) ; vouloir déchiffrer le texte « lettre par lettre, syllabe par syllabe, mot par mot, vers par vers, dans tous les sens, dans sa forme générale, son rapport au corpus mallarméen, à la langue française [...] »<sup>1092</sup>, qu'est-ce que cela donnerait ? La réponse réside dans le poème même : on « égoutter[ait] le *glas* »<sup>1093</sup>, on viderait d'importance le *coup* de la signification ; Derrida procède donc dans l'exposition des différentes versions du poème, en soulignant à quel point « chaque version travaille aussi sur une autre version »<sup>1094</sup> et comme les thèmes du glas et du son rebondissent à travers les textes différents, se chargeant de nouvelles nuances sémantiques. Selon la même logique, les traductions font partie de la chaîne sémantique, car elles ajoutent à la version originelle un système nouveau de langue et de références : ainsi *Cloches* – traduction mallarméenne de *The Bells* de Poe – travaille dans l'économie générale des glas qui deviennent *cloches* – le glas étant, bien sûr, un exemple précis du monde des cloches –, dans un retentissement de sons cristallins qui passe d'un texte à l'autre, oubliant l'auteur, mettant en avant seulement le travail inconscient des mots.

« La ressemblance [des mots] se reconstitue, se surimpose ou surimprime à travers et grâce à des structures différentielles ou relationnelles »<sup>1095</sup> qui font partie du jet et du jeu du texte, dans une intertextualité sans fin qui, ne découlant pas d'une extériorité biographique absolue – telle que celle de l'auteur –, peut toucher à tout lecteur, à tout esprit. Ainsi, avec l'exemple du travail des mots dans *Aumône* – qui est aussi le poème du *glas* –, dans ses versions précédentes, et dans la traduction mallarméenne de Poe, Derrida élimine définitivement l'auteur de la scène, ne laissant que le reste, le GL qui résonne – justement ! – dans les cloches et dans les agglomérations sonores qu'on retrouve dans *The Bells* : kl (tinkle), cl (clash, clang)... : on voit donc que la sémantique s'empare de la langue, en la dépassant et en jouant même avec une sorte d'intertextualité interne<sup>1096</sup>. De plus, si l'on se

---

<sup>1091</sup> Sans pouvoir s'attarder sur une analyse ponctuelle, on rappellera l'importance du thème de la mort et de la survie poétique dans tous les « poèmes funèbres » de Mallarmé, les Hommages et les Tombeaux.

<sup>1092</sup> *Glas*, p. 170.

<sup>1093</sup> « Aumône », OC I, p. 16 ; *Glas*, p. 171. C'est moi qui souligne.

<sup>1094</sup> *Glas*, p. 173.

<sup>1095</sup> *Ibid.*, p. 174

<sup>1096</sup> Riffaterre avait fait remarquer qu'une intertextualité entre Mallarmé et Hegel pourrait être établie si l'on considère Hegel comme l'homophonique *Aigle*. Il serait ainsi assimilable au cygne mallarméen, pris dans la glace du texte.

souvent de la fin de *Mallarmé par Jacques Derrida*, on se souviendra aussi du spasme de la *glotte* de Mallarmé, mouvement qui radicalise l'expérience poétique de l'auteur à travers sa disparition : le GL genétien est victime du même spasme, car la fin de l'existence du Mallarmé biographique coïncide avec le son qui, dans *Glas*, représente la mort de l'auteur. La « machine à draguer »<sup>1097</sup> de *Glas* – outil qui drague, creuse, fouille l'abîme – détruit l'énonciation et, en même temps, constelle son matériel de bulbes ; les fleurs (*glaïeuls*, *glycines*, *églantine*) qui en poussent sont l'expression évasive et ambivalente de tout ce que Genet représente : la masculinité enveloppée des pétales, tulle féminine ; la mort dans la vie et la vie dans la mort ; l'érection et l'explosion vitale.

« La fleur épanouit, achève, consacre le phénomène de la mort dans un instant de *transe* »<sup>1098</sup> : la déflagration sexuelle de la fleur avant sa propre mort est simultanément une érection et une castration, une bande à vide. Et la fleur *est* Genet (le genêt<sup>1099</sup>) ; dans sa thèse que l'œuvre polysémique de Genet est une prolongation de son nom, Derrida met constamment en relation GL/FL, le genêt-Genet avec la fleur ; ainsi, l'érection de l'œuvre est, pour Genet, l'érection d'une fleur, une anthère (organe mâle de la fleur)-érection, « anthérection »<sup>1100</sup>. *Glas* est l'érection d'une fleur avant qu'elle ne soit coupée, le moment d'extase signifiante et vitale qui précède la méditation sur le reste, la *lamentatio* sur les ruines.

« L'objet du présent ouvrage, son style aussi, c'est le *morceau* »<sup>1101</sup> : la composition de l'œuvre se structure selon un *florilège* (anthologie : du grec, le choix des fleurs), ou mieux, des morceaux d'anthologie, des bourgeons détachés. C'est avec le thème de la fleur – et de son articulation en florilège, en texte (texte-fleur, texte qui pousse comme une fleur, texte qui bande comme une fleur...) – que Derrida conçoit la première attaque critique contre Sartre :

Dans le *Saint Genet*, la question de la fleur, la question anthologique, entre autres, est infailliblement évitée. Avec celle de la « psychanalyse » et celle de la « littérature », par la plus agile et la plus intelligente des leçons d'ontologie phénoménologique de l'époque, à la française [...]. Deux figures de la fleur sont alors réduites au contenu sémantique le plus conventionnel, écrasées, au cours de la dissertation, entre une lecture ontologique et une lecture poético-rhétorique dont chacune vérifie son homologie à l'autre.<sup>1102</sup>

---

<sup>1097</sup> *Glas.*, p. 229.

<sup>1098</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>1099</sup> « Le nom de la mère serait - communément - celui d'une plante ou d'une fleur, à la différence d'une lettre, [...] ou d'un accent circonflexe, pour en cicatriser la chute », *ibid.*, p. 43.

<sup>1100</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>1101</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>1102</sup> *Ibid.*, p. 20-21.

Chez Sartre, la fleur et le morceau ne sont, dit Derrida, que des fleurs et des morceaux ; la pluralité genétienne est évitée et, surtout, le besoin de *vérification* – de retrouver la Vérité finale – annule le surgissement du doute<sup>1103</sup>.

C'est à cet endroit que Derrida évoque encore une fois Mallarmé : la question de savoir pourquoi la fleur est l'objet poétique par excellence fuit, chez Sartre, « entre un méontologisme pré-héideggerien et un *mallarméisme vague* »<sup>1104</sup>. On vient de voir que *Saint Genet* est en effet parsemé de références à la fleur absente de Mallarmé : pour Derrida, réduire le concept de « fleur », fondamental chez Genet, à un renvoi à un idéalisme « vaporisé » n'est pas suffisant, car la fleur, dans le texte genétien est, comme on l'a vu, un des nombreux liens entre l'œuvre et le *GL* (dont la fleur est, précisément, une des expressions). Ce que Derrida fait ici est contester l'utilisation de Mallarmé faite par Sartre : dans le cadre d'une plus ample réponse critique à la méthode sartrienne, le modèle mallarméen demeure, pour le philosophe de la déconstruction, trop « vague », trop proche d'une vision « idéale » – bien que *négativement* idéale – de la littérature, alors que le *mallarméisme* derridien, on l'a vu à travers les nombreuses citations savantes et « philologiques » (!) de *Glas* et de « La double séance », semble être assez « précis », car il reproduit, à travers le thème de la fleur, le sémantisme stratifié de celle-ci et de l'écriture mallarméenne (le poète ayant, par exemple, fait le même rapprochement de Derrida entre la fleur et le phallus dans *Crise de vers* : l'alexandrin est « fleur, épée »<sup>1105</sup>, et on sait que pour le philosophe le *glaive* se lie au sexe, et au glaïeul...). Mais on ne peut pas éviter la question : le sens trop précis ne raturerait-il pas la vague littérature ? On laisse cette suggestion de côté, car poursuivre signifierait remettre en question l'héritage mallarméen chez Derrida, en s'interrogeant sur la compatibilité des propos déconstructionnistes avec l'intérêt philologique, en se demandant aussi si une lecture « exacte » et non pas « vague » du poète pouvait permettre les sauts critiques que Derrida opère... on se rend très bien compte qu'on est devant une aporie : la science exacte de l'histoire des textes ne permet pas qu'une interprétation vague ait lieu ; toutefois, c'est justement « l'imprécision », la lecture floue qui déborde la grammaire et les limites rationnelles du langage qui autorise le positionnement critique. On veut croire que le « mallarméisme vague » évoqué par Derrida ne se réfère pas à un antagonisme de lecture – vague ou précise –, mais à une volonté de se démarquer par rapport à l'interprétation sartrienne.

On continue donc dans l'analyse de la critique derridienne à Sartre en remarquant que, dans la colonne A, le commentaire sur Hegel spéculaire à la citation de la « question de la fleur » affirme que : « c'est

---

<sup>1103</sup> Sur le thème de la fleur dans la comparaison de *Saint Genet* et de *Glas*, on renvoie à SIMONT, Juliette, « Bel effet d'où jaillissent les roses... (à propos du *Saint Genet* de Sartre et du *Glas* de Derrida) », *Les Temps Modernes*, vol.44, n.510, 1989.

<sup>1104</sup> *Glas*, p. 21.

<sup>1105</sup> « *Crise de vers* », OC II, p. 206.

comme ça que le père perd le fils : en le gagnant, en l'éduquant, en l'élevant, en l'entraînant dans le cercle de la famille, ce qui revient [...] à l'aider à en sortir, à le pousser dehors tout en le retenant »<sup>1106</sup> ; peut-on y lire une accusation voilée ? Derrida semble se référer au fait que Sartre – dont les démarches philosophiques se rapprochent d'une attitude paternelle, c'est-à-dire d'une tentative de retenir la complexité de l'auteur-fils, objet d'observation, à travers le jugement et la critique « parentale » –, dans son intention d' « attraper » Genet, en *élevant* et en l'*entraînant* dans le cercle des idées existentialistes et totalisantes, n'arrive pas à s'emparer de l'esprit de l'auteur, un élément évasif qu'on saisirait seulement grâce à la dissémination.

Ailleurs, Derrida dira que le genre de la biographie philosophique prétend « rendre compte de la genèse du système selon des processus empiriques, voire psychanalyste, historiciste ou sociologiste »<sup>1107</sup>, sans s'interroger autour du thème fondamental de la dynamique « entre l'"œuvre" et la "vie", le système et le "sujet" du système »<sup>1108</sup>. Cette *dynamis*, cette force, cette puissance d'esprit – la couche irréductible – est, dans le cas du rapport entre la vie et l'œuvre de Genet, le GL, qui ne s'explique qu'à travers un déploiement des significations multiples, et échappe alors à la définition et à l'observation : Sartre *perd* Genet, le père aide le fils à fuir son propre texte.

Le texte est grappu. D'où la nervosité perméable et séduite, agenouillée, de qui voudrait le prendre, le comprendre, s'en approprier [...]. Or voici qu'un contemporain (le fait importe beaucoup) que tout, sinon son propre glas, aurait dû préparer à lire la scène, se démonte, ne veut plus voir, dit le contraire de ce qu'il veut dire, part en guerre, monte sur ses grands chevaux.<sup>1109</sup>

Sartre *part en guerre*, se place de façon hostile contre son propre objet ; il voudrait le conquérir, se l'approprier, le soumettre à la méthode. Mais le texte – et sa conséquence sémantique, Genet – est une constellation de sens, composée des grappes fécondes à travers lesquelles regarder, en se faisant envahir par la lumière sibylline de la dissémination. En outre, si la question de la personnalité de Genet était le centre de l'entreprise sartrienne, dans *Glas* on assiste à un renversement de valeur : le but est celui de détruire toute notion de présence subjective et singulière, pour faire surgir une concrétion textuelle de significations<sup>1110</sup>. Derrida dénonce d'ailleurs que ce que « l'ontophénoménologue de la libération »<sup>1111</sup> était sûr de pouvoir faire, c'était trouver les « clés de

---

<sup>1106</sup> *Glas*, p. 21.

<sup>1107</sup> DERRIDA, Jacques, *Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984, p. 40.

<sup>1108</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>1109</sup> *Glas.*, p. 242.

<sup>1110</sup> Comme l'a écrit Ramond, « par opposition à la lecture totalisante de Sartre, qui ne laisse rien dans l'ombre [...], la quasi-totalité de *Glas* [...] peut être précisément considérée comme une méditation sur le *reste* » (RAMOND, Charles, « Déconstruction et littérature », *Derrida : la déconstruction*, dir. de RAMOND, Charles, Paris, PUF, 2005, p. 105).

<sup>1111</sup> *Ibid.*, p. 36.

l'homme-et-l'œuvre complète, leur ultime signification psychanalytico-existentielle »<sup>1112</sup> ; le dernier mot à dire sur Genet, après en avoir tracé l'épopée<sup>1113</sup>. Bien évidemment, cette conception de l'œuvre et de l'auteur comme un territoire à marquer, où planter son propre drapeau critique, est violemment refusée par le philosophe de la déconstruction.

Pour Derrida, Sartre est ainsi un « repoussoir »<sup>1114</sup>, et non pas un vrai interlocuteur : sa méthode est rejetée, vue comme une prétention agressive de la part de l'auteur de s'approprier Genet à la place d'en montrer la portée universelle et différante. Il faut pourtant souligner, comme l'a fait Jean-François Louette, que, chez Sartre, la biographie devient le terrain pour instaurer la dialectique dans l'Être, un mouvement de doute, d'impossibilité critique, qui s'ouvre à une multiplicité d'interprétation ; l'insertion de la négativité – le deuxième passage de la dialectique, précédant la synthèse – « admet [...] les imprévisibles renversements de l'instant, ou des instants de rupture, les modifications possibles du terme visé »<sup>1115</sup>. Il n'est donc pas tout à fait vrai que Sartre demeure sûr de pouvoir « saisir » Genet, car il préfère – à travers la non-résolution des contradictions qui sont propres de l'homme, à travers les *mais* qu'on a vus s'enchaîner, à travers le passage par négatif et l'impossible – établir non pas une règle universelle, « mais des ordres dialectiques, dans diverses régions d'être »<sup>1116</sup>. On assiste donc à un rapprochement, sinon des méthodes, au moins des réflexions sur le cadre dans lequel le critique opère : un périmètre humain – on l'a dit – qu'on ne saisit jamais dans son entièreté, mais dont on peut vaguement esquisser une théorie multiple et dont on fait coexister les éléments contradictoires.

Nous voulons ici donc proposer une lecture différente de *Glas* et de *Saint Genet*, qui relève d'un désir de concilier les deux approches, dans le cadre d'une *Aufhebung* positive qui prenne en compte la volonté disséminante de Derrida et l'orgueil dominant de Sartre<sup>1117</sup>. Revenons à la clé :

Le receleur était alors aussi aveugle à la figure sexuelle de la clé qu'à son pouvoir de faire gâfe si elle tombait dans des mauvaises mains. Assez générale pour introduire aux structures transcendantales de l'ego, elle était

---

<sup>1112</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>1113</sup> Bougon, en contredisant la précitée affirmation de Ramond, suspecte malicieusement que « la longueur de la préface de Sartre est l'indice de sa difficulté à proposer une "clé" capable d'expliquer l'œuvre complète » (BOUGON, Patrice, « Sartre et Derrida, lecteurs de Genet », *op. cit.*, p. 139). L'indécision des deux critiques sur la capacité de Sartre de s'approprier l'œuvre est-elle un signe d'une « indécidabilité » sartrienne, contraire aux prétentions de finitude supposées par Derrida ?

<sup>1114</sup> *Glas*, p. 100.

<sup>1115</sup> LOUETTE, Jean-François, « La Dialectique dans la biographie », *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, p. 207.

<sup>1116</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>1117</sup> On peut partiellement parler de dépassement pour ce qui concerne la présence de Hegel dans *Saint Genet* : chez Sartre, on peut retrouver la dynamique hégélienne dans l'expression de la Négativité pure que Genet incarne, dépassée dans le mouvement positif du *Qui perd gagne* : « Qui est donc Genet ? Rien d'autre que la contradiction même, l'instinct pur où dans le Non il y a le Oui et dans le Oui le Non » (SG, p. 226).



aussi efficace et aussi indifférenciée qu'un passe-partout, qu'une clé universelle glissant dans toutes les lacunes significantes.<sup>1118</sup>

Ce qui semble être ironiquement visé, c'est l'inconscience de Sartre à l'égard du thème qui domine *Saint Genet* : l'intention de chercher une résolution sous forme d'explication générale le mène à créer un ouvre-boîte critique, la clé de l'œuvre ; pourtant, celle-là demeure un outil d'*insertion*, d'ébranlement et d'ouverture<sup>1119</sup>. Sartre *ferme* le texte à travers sa clé ; Derrida l'*ouvre*. Toutefois, on vient de le lire, le dénouement sartrien se mêle avec la possibilité de faire de la clef l'intégration du doute, alors que l'écart ontologique derridien peut toujours se fermer : ce ne sera pas un mensonge de dire que la lecture de *Glas* demande un effort qui souvent dépasse la capacité moyenne, et que le procédé mis en acte peut avoir l'effet opposé au déploiement : l'occlusion de l'esprit. Dans ce cas, en utilisant les mots mêmes de Derrida, « les glas, tels que nous les aurons entendus, sonnent la fin de la signification, du sens et du signifiant »<sup>1120</sup>. D'ailleurs, il est nécessaire de remarquer qu'il existe dans *Glas* une interpellation<sup>1121</sup> des lecteurs (on vient de le lire : « tels que nous les aurons entendus »), ce qui implique la présence – au moins textuelle – d'une communauté, d'un échange et d'un partage entre le « narrateur philosophique » et son public. Ce que Derrida fait est d'évoquer la possibilité d'une communion entre l'auteur et le lecteur, tout en reniant le caractère fondamentalement anonyme – qui n'est pas marqué par la présence ou par l'évidence d'une volonté personnelle – de l'œuvre. Comme l'a fait remarquer Ramond<sup>1122</sup>, il y a, dans les mailles fines du texte derridien, un soupçon de subjectivité d'auteur : l'occurrence de DJ – *déjà* – et de JD<sup>1123</sup> serait la marque de l'intrusion de l'auteur, dans sa forme disséminée, à l'intérieur de la matière textuelle. Si la polysémie de GL révèle

---

<sup>1118</sup> *Glas*, p. 37.

<sup>1119</sup> On a déjà souligné les difficultés critiques liées à la structure même de *Saint Genet*, qui rendent impossible de définir l'œuvre un texte conclusif et fermé. En outre, il est évident qu'il y a, de la part de Sartre, la volonté de s'*ouvrir* au public, en s'adressant directement au lecteur. On dira donc qu'entre *Saint Genet* et le concept de clé comme passe-partout universel il y a un lien encore à explorer, mais qui ne peut pas être négligé.

<sup>1120</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>1121</sup> On utilisera ici volontiers l'expression de Bakken d'« interpellation tournant à vide » (BAKKEN, Arild Michel, « La figure du lecteur : l'auditoire auctorial dans les *Poésies* de Mallarmé », *Mallarmé herméneute*, Actes du colloque, dir. de ROGER, Thierry, Rouen, Publications numériques du CÉRÉdI, 2014, n.10) : ce genre d'apostrophe indirecte au lecteur, dont la forme demeure indéfinie et ambiguë, vise la suggestion et non l'indication de l'objet autour duquel on réfléchit. C'est ce que Derrida, d'ailleurs, propose dans ses textes : une lecture allusive, non prescriptive, qui laisse l'interprétation libre dans tous les parcours du texte.

<sup>1122</sup> RAMOND, Charles, « Déconstruction et littérature », *op. cit.*

<sup>1123</sup> « [...] lire le déjà comme sigle. Quand je signe, je suis déjà mort. Je dois abrégier l'écriture, d'où le signe, parce que la structure de l'événement "signature" porte ma mort en lui-même [...]. Écrire pour des morts, depuis eux, qui n'ont jamais été vivants : c'est ce désir [...] qui s'interroge et raisonne ici comme glas pour laisser enfin entendre l'inouï, l'illisible d'un déjà qui ne reconduit à plus rien de présent, fût-il passé » (*Glas*, p. 26) : Derrida vit son propre nom comme glas de l'existence (la nomination étant la marque mortifère de la coupure de la signification) ; le *déjà* demeure la possibilité d'être : *déjà* est un passé qui résonne dans le présent, l'indication fluide d'une présence-absence – celle de l'auteur, celle du temps qui coule parmi les pages, jamais contemporain, toujours en train d'être déjà vécu, déjà lu. Derrida se cache aussi dans la concaténation de dieux et fleurs « Dionysos Erigone Eriopétale Réséda » (*ibid.*, p. 129).

et donne un sens à la vie et à l'œuvre de Genet<sup>1124</sup>, l'apparition de DJ/JD manifeste l'existence littérale de Derrida : il est là – sous sa forme rayonnante et dispersée –, bien visible. En outre, le souci constant de démonter l'approche sartrienne place Derrida dans un contexte, dans un hors-texte déterminé, dans une chronologie de l'histoire des idées (« Or voici qu'un contemporain... »), dans l'exhibition d'une certaine cohérence *mondaine* : même dans un texte comme *Glas*, qui, à première vue, semble sortir du trou indéfini où les catégories tombent, on peut retrouver des attentions extratextuelles, telles que le souci communicatif, la mise en scène d'un débat idéologique contextualisé, et la présence parsemée de l'auteur<sup>1125</sup>. Cela – l'appropriation personnelle du texte et le renvoi au public, à sa conscience, à son rôle dans le mouvement de *l'étrange toupie* – est, on le sait, une prérogative sartrienne ; il est donc impossible d'exclure *a priori* un contact *de méthode* entre Sartre et Derrida.

Bien évidemment, on ne veut pas être naïf : la polarité à laquelle les deux courants philosophiques tendent se fonde sur une opposition radicale ; pourtant, ce qu'on essaie de démontrer – ou, au moins, de suggérer – ici, c'est une linéarité d'interprétation qui marque les deux lectures, linéarité qui repose sur un but, au fond, commun : saisir l'auteur dans toute sa complexité, en trouvant une *clé de voûte* qui puisse soutenir tout le poids d'une poétique insaisissable. On parle ici de clé de voûte et non pas de clef : on a vu que la figure métaphorique de la clé mène à s'interroger sur sa fonction effective, et l'ambiguïté constitutive de l'objet – à la fois outil qui ouvre et qui verrouille – rend la tâche plus difficile. La clé de voûte, au contraire, résume les caractéristiques de surveillance et de vérification constante, tout en permettant au bâtiment – littéraire – de se développer et de se répandre. Quoi ou qui représente la clé de voûte des textes sur Genet ? Eh bien, c'est Mallarmé : la complexité de l'esthétique mallarméenne – qui peut s'adapter aux propos de Sartre comme à ceux de Derrida – maintient et garantit la structure de *Saint Genet* et de *Glas*. L'impossibilité de saisir l'œuvre de Genet a son antécédent dans la lecture que les deux philosophes font de Mallarmé : comme l'expérience de la poésie mallarméenne avait mis le feu à toute certitude de pouvoir dépendre de l'auteur pour justifier l'œuvre, ébranlant le rapport traditionnel entre l'homme et la création, ainsi l'œuvre genétienne ne peut plus être pensée comme une simple conséquence de son auteur.

---

<sup>1124</sup> Est-elle, la syllabe GL, la *clé* derridienne ? N'a-t-il pas, le philosophe de la déconstruction, construit une clé sur mesure de son auteur ?

<sup>1125</sup> « Dans *Glas*, sans doute, le Hegel auquel "s'oppose" Derrida, ce n'est pas celui de la colonne de gauche – avec qui se noue un dialogue touffu et indécidable –, c'est Sartre, trop décidément expulsé et dès lors peut-être spectre dialectique en "revenance" non maîtrisée » (SIMONT, Juliette, « Bel effet d'où jaillissent les roses... (à propos du *Saint Genet* de Sartre et du *Glas* de Derrida) », *op. cit.*, p. 136-7. Ramond a très bien résumé ainsi la contradiction de Derrida : « La lecture de Genet que Derrida publie dans *Glas* en 1974 est de toute évidence et avant toute chose un "anti-Sartre" [...]. Derrida veut avant toute chose éviter de prendre, vis-à-vis d'un écrivain ou d'un peintre, la position de surplomb traditionnelle du philosophe pourvoyeur de sens, et qui lui fait horreur, même s'il sait très bien qu'il est difficile de l'éviter » (RAMOND, Charles, « Derrida lecteur d'Artaud. La déconstruction à sens unique », *Derrida et la question de l'art*, *op. cit.*, p. 49-50).

Sartre met en scène son doute à travers les nombreuses digressions, les parenthèses, les négations du déjà-dit, en admettant que la méthode critique qui voudrait un poème comme reflet de l'esprit et de l'histoire de l'homme ne peut pas se penser parfaite et terminée, car quelque chose échappe toujours à la compréhension ; Derrida retrouve ce « quelque chose » dans la réduction du texte à son atome de langage, au reste mallarméen qui, pourtant, ne peut pas s'empêcher de retrouver des vérifications biographiques (comme la mère de Genet) et des signes de la présence du philosophe.

La nouvelle complexité introduite par Mallarmé – qui, lui aussi, découvre l'impersonnalité textuelle à travers une expérience biographique – se reflète tout au long des deux lectures, en faisant du poète le véritable linteau du temple genetien.

### III.I.2 *É-Ponger l'humain*

On a choisi, pour cette partie, une structure qui s'organise selon la lecture des textes qu'à la fois Sartre et Derrida ont consacrés au même auteur, afin de vérifier la façon dont les ouvrages communiquent, explicitement ou pas, entre eux ; si le cas de Jean Genet nous frappait pour son intertextualité manifeste – Sartre et *Saint Genet font partie de Glas* –, le cas de Ponge, à propos duquel les deux intellectuels ont écrit *L'Homme et les choses* et *Signéponge*, demeure plus complexe. L'articulation des études parallèles de Sartre et Derrida ne peut pas négliger cet épisode critique qui, bien qu'il n'ait pas les mêmes dimensions – conceptuelles et matérielles – que les ouvrages sur Genet, garde un intérêt agile et léger, tout en démontrant, encore une fois, à quel point les deux interprétations peuvent s'éloigner et se rapprocher, dans un jeu éternel de renvois. Pour ce qui concerne la présence de Mallarmé, on ne peut pas dire qu'elle soit si évidente comme dans les ouvrages qu'on vient de lire ; toutefois, on verra qu'elle est là, travaillant discrètement, à cautionner, encore une fois, une utilisation du langage qui, à la place de *désigner* le monde, le *remplace*.

Dans *L'Homme et les choses*, titre emblématique qui renferme les deux grandes oppositions mises en scène par la philosophie sartrienne – l'homme, le *pour-soi* en mouvement, capable de revenir sur ses actes et d'en faire des objets de conscience ; les choses, l'*en-soi* solide et immuable, dont le destin conclu empêche les développements futurs –, la lecture existentialiste se différencie des autres œuvres sartriennes de critique littéraire. En effet, ce qui manque est l'étude sur la *vie* de Francis Ponge, en faveur d'une concentration majeure de réflexions sur sa poétique. On pourrait penser que cela découle de la chronologie de l'œuvre (1947), et que la méthode sartrienne ne se révèle dans toute sa force qu'à partir des années cinquante. Toutefois, le *Baudelaire*, contemporain de *L'Homme et les choses*, n'épargne pas les détails biographiques de la vie de Charles, en les faisant la raison objective des

choix poétiques et nerveux du poète<sup>1126</sup>. On avance une hypothèse : dans cet ouvrage, Sartre met l'accent sur une poétique qui rend les choses, en elles-mêmes, dans toute leur densité, les protagonistes d'un royaume pétrifié ; comme l'a dit Giovannangeli, « il salue une œuvre qui prend en compte les relations de l'homme et des choses ; mais [...] pour regretter que ces relations, elle les vide de leur signification humaine »<sup>1127</sup>.

Les choses, chez Ponge, seraient si profondément capables de réifier le regard du spectateur éveillé – le poète – que, à travers le pouvoir de fossilisation, elles auraient même minéralisé la vie de Francis ; il ne reste qu'une poétique de l'*en-soi* : le *pour-soi* est tombé dans la profondeur immobile des objets. Et de ce lyrisme de pierre il faut tracer les lignes principales. Il est évident que le souci de Sartre, dans le cas d'un poète qui a fait des choses son objet – et de l'objet sa *chose poétique* –, est de réfléchir sur le langage qui se prête à une telle opération criminelle, l'annihilation des *significations humaines* qui découlent du rapport entre l'homme et la parole. « Le langage de Ponge semble truqué, enchanté »<sup>1128</sup> : l'utilisation des mots réalise l'incantation magique de l'Irréel dans la partie la plus lourde du Réel, celle des objets ; un langage qui annule et brouille la limite entre chose et mot rend les phénomènes de la nature extraordinairement vaporeux – dominés par l'inconsistance de l'Imaginaire, du système langagier qui ferme le mouvement de la signification – et, en même temps, terriblement saturés, opulents, surchargés de matière verbale. Ponge « envisage la poésie comme une entreprise générale de *décrassage* du langage »<sup>1129</sup> : le mouvement de purification de la langue, de renouvellement de son pouvoir sémantique – désormais souillé par l'utilisation et la réduction à la banalité – nous fait tout de suite penser à l'entreprise mallarméenne de « donner un sens plus pur aux mots de la tribu »<sup>1130</sup>, calquée sur celle du destinataire de ce poème, Edgar Allan Poe. Cela s'inscrit dans le parcours esthétique déjà longuement commenté, c'est-à-dire dans la volonté de purifier un langage commercial en faveur de retrouver « quelque chose d'occulte au fond de tous, [...] quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun »<sup>1131</sup> : au-delà du commun, du langage *crasseux* – pour utiliser la terminologie sartrienne – il y a pour Ponge une vérité mystérieuse à découvrir. L'atmosphère qui se dégage de ce langage décrassé est toutefois irrespirable : toute la page se remplit d'objets gazeux – soudainement délivrée de leur cage de langage « commercial » – de la poudre jaunâtre qui couvre et allège la réalité ; dans ce monde sidéré, l'homme vit son rapport

---

<sup>1126</sup> Debreuille a remarqué qu'« on se trouve [...] en 1947 face à deux publications aussi simultanées qu'incompatibles sur l'écriture poétique » (DEBREUILLE, Jean-Yves, « De Baudelaire à Ponge : Sartre lecteur des poètes », *Lectures de Sartre, op. cit.*, p. 276-7).

<sup>1127</sup> GIOVANNANGELI, Daniel, *Le Retard de la conscience, op. cit.*, p. 122.

<sup>1128</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Homme et les choses*, Paris, Seghers, 1947, p. 9. Le texte sera ensuite recueilli dans *Situations I*.

<sup>1129</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>1130</sup> « Tombeau », OC I, p. 39.

<sup>1131</sup> « Le Mystère dans les lettres », OC II, p. 220-30.

aux choses comme une aliénation perpétuelle et suffocante. Tel Roquentin dans son *cogito* angoissant (« Je pense que j'existe »<sup>1132</sup>), qui se débat dans l'absurdité de son existence (« J'étais apparu par hasard, j'existais comme une *Pierre*, une plante, un microbe »<sup>1133</sup>), l'homme pongien se retrouve face à un univers réifié qui lui renvoie l'image de sa gratuité inexplicable. C'est l'« antihumanisme »<sup>1134</sup> de Ponge, la destruction de la capacité d'établir des liens signifiants entre l'homme et son altérité, et l'angoisse dégoûtante qui en suit ; le *pour-soi*, qui se sert du réel pour se dépasser, reste coincé dans la matérialité non-signifiante du monde<sup>1135</sup>. Cela se reflète dans les poèmes pongiens, qui ne décrivent pas l'apparence des choses, mais leur *essence* ; la phénoménologie devient la chose, *est* la chose, à travers le rassemblement des mots, noms et adjectifs, « en une totalité synthétique » sans lyrisme, « de telle manière que l'organisation même du Verbe en cette totalité rende exactement le surgissement de la chose dans le monde et son articulation intérieure »<sup>1136</sup>.

On a vu que pour Sartre le langage poétique est réifié par essence ; dans le cas de Ponge, la pétrification agit d'abord sur la nature vivante – réduite à l'état de matière insensible – et après sur les mots, dans une opération mortifère qui touche aux structures mêmes des phénomènes, l'acte de la *nomination*. Ce serait cela le choix originel de Ponge<sup>1137</sup> – que Sollers a défini comme un « nominalisme radical »<sup>1138</sup> – dont les racines biographiques nous demeurent inconnues : nommer les choses pour les rendre pierres imaginaires, rochers illusoire, qui flottent dans l'Irréalité perturbée,

---

<sup>1132</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 129. Le Cogito sartrien, vivant dans le présent éternel, sans la garantie d'un dieu qui puisse en vérifier l'existence par sa même évidence, se retrouve éperdu dans une existence absolue et absurde. Comme l'a fait remarquer Poulet, « le Cogito sartrien aggrave le Cogito cartésien. Chez Descartes, en effet, l'abolition du passé précède le Cogito. C'est une opération négative préalable, qui, balayant ce qu'il y a de douteux dans la pensée, laisse celle-ci libre de se saisir elle-même comme un être substantiel et positif. À l'inverse, la disparition du passé chez Sartre semble s'accomplir à l'intérieur même du Cogito. Elle est la disparition de tout motif d'être » (POULET, George, *Études sur le temps humain III*, Monaco, Éditions du Rocher, 1964, p. 225).

<sup>1133</sup> SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée*, *op. cit.*, p. 111. C'est moi qui souligne.

<sup>1134</sup> Sur la question de l'antihumanisme poétique – qui ne se limite pas au cas de Ponge, mais qui traverse la génération qui a vécu les horreurs de la Grande Guerre, – on renvoie à SEKI, Hiroaki, « L'Humanisme et la question du langage. Sartre lecteur de Brice Parain », *Sartre Studies International*, Volume 26, Issue 2, 2020. Seki soutient que Sartre aurait vécu une tentation antihumaniste à l'époque de la rédaction de *La Nausée* : « Faut-il en conclure que Sartre était terroriste au sens paulhanien du terme ? Il serait imprudent de prétendre aboutir à une telle conclusion [...], mais retenons seulement que le jeune Sartre avait "balancé entre la terreur et la rhétorique" » (*ibid.*, p. 25). Le langage antihumaniste (« terroriste ») serait ainsi un signal évident de l'éloignement des phénomènes, rendus troubles par les grands bouleversements historiques et désormais impossibles à être décrits à travers la parole classique ; la fascination pour la langue « pétrifiée » aurait contaminé même le jeune Sartre – comme on l'a vu dans le premier chapitre – qui, d'ailleurs, a évoqué le désir de se faire artiste de la réification littéraire. Il faut aussi rappeler que Sartre a subi la séduction de la littérature cléricale, silencieuse et magique pendant son enfance, quand les livres et les histoires étaient assimilables à des jouets, à des *objets* : « Je pris les deux petits volumes, je les flairai, je les palpai [...]. J'essayai sans plus de succès de les traiter en poupées, de les bercer, de les embrasser, de les battre » (LM, p. 33).

<sup>1135</sup> *Le Parti pris des choses* est donc le choix d'exclure la possibilité de donner une signification aux phénomènes, qui demeurent des *en-soi* sans dépassement : « Sartre montre que la poésie de Ponge consiste justement à considérer les hommes et les choses sans le parti pris de l'humain pour les transformer en objets ou en êtres pétrifiés » (LAMOUCHE, Noureddine, « Sartre critique poétique : Francis Ponge comme exemple » *Jean-Paul Sartre, critique littéraire, op. cit.*, 110).

<sup>1136</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Homme et les choses*, *op. cit.*, p. 36-7.

<sup>1137</sup> « C'est que le souci originel de Ponge est celui de la *nomination* » *ibid.*, p. 9.

<sup>1138</sup> SOLLERS, Philippe, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, p. 200.

état surhumain qui ne se laisse pas bouleverser par la présence signifiante du regard. Même si elle demeure la cause de la pétrification de la réalité bouleversante, la crise du langage de début siècle permet de saisir autrement le contexte ; Jean-François Louette a souligné que « cette crise est idéaliste dans la mesure où elle révèle une incapacité à nommer l'objet dans sa plénitude complète »<sup>1139</sup> : l'intégrité inaccessible du Réel concède des ouvertures fragiles, où le poète peut s'insérer pour décrire de façon nouvelle – bien qu'angoissante – le monde qui l'entoure, manière dépourvue de tout espoir transcendantal. C'est grâce à cette incompréhensibilité de la réalité que l'acte d'écrire demeure encore possible ; le salut des mots réside dans l'impossibilité de captiver le Réel<sup>1140</sup> : « avec l'humus signifiant, rebut, reliquat, qui les emplit »<sup>1141</sup>, les paroles sont capables de reproduire la matérialité hermétique et insondable de l'Être, en se transmutant, elles-mêmes, en des objets opaques, sibyllins et mousseaux. Si le monde est une forme inintelligible, si on vit avec une certaine et indéfinie *nausée* l'existence – car on ne peut plus la signifier –, que les mots, au moins, soient pareils, pour ne pas laisser inédite, muette, la répugnance. C'est la réponse positivement antihumaniste de Ponge ; celle de Sartre est fort différente, et sa mise en scène dans *La Nausée* représente la phase antécédente à la révolution de l'engagement. Roquentin-Sartre<sup>1142</sup> découvre la contingence qui l'entoure, en répondant physiologiquement avec celle que Jacques Deguy a indiquée comme une « pathologie de la nomination »<sup>1143</sup> – semblable au souci pongien –, une plongée dans la réification insensée du Réel. Le pas ultérieur, qui date des années quarante, sera la révolte contre l'immobilisme de la racine et de l'univers, en choisissant non plus l'adhérence à un présent absurde et l'aliénation de l'homme à son propre cogito<sup>1144</sup>, mais le dépassement, la responsabilité, le futur, le *pour-soi*. C'est là que Sartre même admet l'antécédent mallarméen : « la phrase de Ponge, en soi, est un monde minutieusement articulé, où la place de chaque mot est calculée, où des rejets, des inversions ont pour fonction de présenter les faits dans leur ordre vrai, mais figurent aussi comme un souvenir lointain du symbolisme et des inventions syntaxiques de Mallarmé »<sup>1145</sup> ; cela nous fait penser au « hasard vaincu mot par

<sup>1139</sup> LOUETTE, Jean-François, « Sartre lecteur de Ponge », *Silences de Sartre, op. cit.*, p. 393.

<sup>1140</sup> L'interstice de l'incommunicabilité demeure une possibilité, car « cette dimension perdue des mots, cette part en perte de leur destin, Ponge y voit le salut, leur salut : un absolu » (VERSTRAETEN, Pierre-Victor, « Les Linéaments ontologiques dans les critiques littéraires de Sartre, et plus particulièrement à partir du texte sur Francis Ponge », *Jean-Paul Sartre, critique littéraire, op. cit.*, p. 185).

<sup>1141</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Homme et les choses, op. cit.*, p. 18.

<sup>1142</sup> Les coïncidences biographiques sont plusieurs ; on citera seulement la lettre envoyée du Havre – où Sartre était professeur – à Simone de Beauvoir : « Je regardais l'arbre. Il était très beau et je n'ai pas crainte de mettre ici ces deux renseignements précieux pour ma biographie : c'est à Burgos que j'ai compris ce que c'était une cathédrale et au Havre ce que c'était un arbre » (Lettre à Simone de Beauvoir du 9 octobre 1931, *Lettres au Castor, op. cit.*, p. 45). L'arbre deviendra, bien évidemment, la racine du marronnier. Il faut remarquer d'ailleurs que l'arbre est un thème récurrent dans les exemples de Sartre : on a déjà vu dans *Une Idée fondamentale de Husserl* comment la conscience s'approche de l'arbre sans l'engloutir, mais en instituant un rapport avec lui.

<sup>1143</sup> DEGUY, Jacques, *La Nausée de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1993, p. 84.

<sup>1144</sup> « Le passé n'existait pas. Pas du tout. Ni dans les choses ni même dans ma pensée » (SARTRE, Jean-Paul, *La Nausée, op. cit.*, p. 124).

<sup>1145</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Homme et les choses, op. cit.*, p. 53.

mot »<sup>1146</sup> de l'entreprise anonyme mallarméenne, où à l'inspiration de l'auteur se substitue la science intellectuelle d'une grammaire autosuffisante. Le calcul de l'ordre de la phrase permet, encore une fois, la disparition de l'homme de la scène de la littérature, en ne laissant que les mots ; toutefois, si dans le cas de Genet les mots permettaient le surgissement d'un monde idéalisé négativement, ici on est devant à la concrétion réifiée des mots, devenus objets purs qui ne renvoient à rien d'autre. Cet immobilisme de l'homme devant la nature, propre à l'expérience suivant le conflit, Sartre le remarque, on l'a dit, chez Ponge<sup>1147</sup> ; il faut pourtant souligner que cette approche a été contestée par Jean-Pierre Richard, qui affirme que le blocage du poète demeurerait au niveau de significations volontaires, tout en autorisant le dégagement des liens sémantiques plus profonds<sup>1148</sup>. Certes, on ne peut pas exclure *a priori* la manifestation d'un sens caché – et c'est même la raison d'être de la critique –, mais la phrase pongienne est lue par Sartre comme une métaphore ancienne, comme un proverbe ou une expression biblique : un dogme réifié, issu d'une époque insondable, qui émet toujours sa vérité : il n'y a qu'une Vérité, et c'est la Vérité du désert, des squelettes, de la poussière venimeuse. L'homme a beau tourner à vide dans la steppe dénudée : les monolithes qu'il rencontre, concrétion de parole et objet – chose rendue mot, mot rendu chose –, lui renvoient l'image du même désert qu'il traverse.

On pourrait désigner la démarche sartrienne de la signification imaginaire avec l'exemple de *L'Huître* :

C'est un monde opiniâtrement clos. Pourtant, on peut l'ouvrir [...]. Les doigts curieux s'y coupent, s'y cassent les ongles : c'est un travail grossier [...].

À l'intérieur l'on trouve tout un monde, à boire et à manger : sous un firmament (à proprement parler) de nacre, les cieus d'en dessus s'affaissent sur les cieus d'en dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.<sup>1149</sup>

Le monde pongien est un univers clos, qui pourtant se fait ouvrir, après une réticence tenace, par le regard critique du lecteur ; ce qu'on retrouve à l'intérieur de ce cosmos gluant, c'est un mucilage brillant qui se reflète sur les parois de la structure ; on pourrait avoir la tentation de donner du sens à

---

<sup>1146</sup> « Le Mystère dans les lettres », OC II, p. 234.

<sup>1147</sup> « Le tissu des mots est pour lui une existence réelle, perceptible » (*Ibid.*, p. 12) : la nature se révèle dans sa structure formelle, dans laquelle le regard humain ne peut que se faire attraper, capturé dans ce réseau épais de mots pétrifiés.

<sup>1148</sup> « Sartre me paraît donc se tromper lorsqu'il croit découvrir en Ponge quelque choix original de l'immobilité pierreuse [...]. Le choix pongien me paraît bien plutôt s'attacher à une qualité interne d'épanouissement » (RICHARD, Jean-Pierre, *Onze Études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 207) : chez Ponge il y aurait donc un fleurissement d'images et d'idées, et non pas un étonnement stagnant et inerte. D'ailleurs, Richard remarque que, d'une première fixité devant la nature, Ponge éveille en suite son esprit, *sans un point de vue privilégié* dans la description de l'objet, « d'où une discontinuité formelle que, dans son étude classique sur Ponge, Sartre a admirablement reconnue et commentée » (*ibid.*, p. 203).

<sup>1149</sup> PONGE, Francis, « L'Huître », *Œuvres Complètes I*, édition de BEUGNOT, Bernard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 21.

cet espace fermé – trouver la *perle* ; toutefois, tout produit du texte demeure un élément réfractaire, mou, lucidement opaque. Au moins, de cette beauté *visqueuse*, on peut, pour un instant, profiter.

La réification du Réel est le souci de Derrida aussi – le Réel étant le Texte.

Dans *Signéponge*, transcription de la conférence que Derrida prononce en présence de Francis Ponge à Cerisy-la-Salle en 1975<sup>1150</sup>, la grande question du *nom* et de la *signature* est abordée<sup>1151</sup>. Différemment de Sartre, qui s'acharne dans l'explication de la phénoménologie des poèmes pongiens – leur structure et la relation qu'ils tissent entre réalité et forme verbale –, Derrida s'interroge sur l'*auteur*, sur la marque de l'écrivain à l'intérieur du système textuel. Le rapport entre Sartre et Derrida semble ici avoir été inversé : l'intérêt formel demeure le cœur de la recherche sartrienne, alors que l'approche personnelle intrigue le philosophe de la déconstruction. Toutefois, une des nombreuses remarques sur le style pongien se fait justement à travers l'exemple de Mallarmé : Derrida affirme, citant Ponge, que « ce genre de style (comme celui des poiriers) fait fort *écrit* (beaucoup plus écrit que parlé) (cf. Mallarmé) »<sup>1152</sup>. Le langage mallarméen suit les démarches naturelles, les branches infinies des arbres ; il ne vit qu'à l'écrit, pour l'écrit, car ce n'est que l'écriture qui peut participer d'une signification plurielle ; le renversement des rôles traditionnels de l'écriture et de la parole est mis en place à travers l'exemple de Mallarmé – exprimé à son tour par Ponge, dont l'influence mallarméenne a été reconnue par la critique<sup>1153</sup>. La réification de l'écriture, la transformation des mots en choses est, on l'a vu, un des effets du langage matérialisé des *Mots anglais*, où aux lettres se substituent leurs corrélatifs physiques : la pétrification de la langue a lieu à l'intérieur de l'écriture, car la lecture à haute voix élimine le caractère constitutivement physique du langage. C'est donc dans le sillage de l'écriture corporelle mallarméenne, qui réifie le vivant, que Derrida analysera l'expérience de Ponge, en pétrifiant tous les aspects de son approche poétique, même celui de l'auteur.

Bien évidemment, avec la susmentionnée *approche personnelle* on sous-entend l'intention de Derrida de cibler le texte-Ponge<sup>1154</sup>, et non pas l'individu historiquement déterminé ; il est pourtant indéniable que, par rapport aux autres textes derridiens, la présence de Ponge est plus solide. *Solide*, car Ponge

---

<sup>1150</sup> En occasion du colloque *Ponge inventeur et classique*.

<sup>1151</sup> Derrida précisera certains thèmes abordés dans *Signéponge* lors d'un entretien avec Gérard Farasse (12 novembre et 21 décembre 1991).

<sup>1152</sup> DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, Paris, Seuil, 1988 (Columbia University Press, 1984, langue anglaise), p. 108.

<sup>1153</sup> On citera à titre d'exemple LÉVY, Sydney, « Mutisme pongien et chose mallarméenne » *Dalhousie French Studies*, 1993, n.25 et MONIC, Robillard, « Ponge en la grotte mallarméenne », *Genesis*, 1998, n.12. Comme l'a fait remarquer Brigitte Bercoff, la leçon de Mallarmé a été si déterminante pour Ponge, même au niveau du langage, qu'elle peut être considérée le « point de départ » (BERCOFF, Brigitte, « Mallarmé – Ponge : d'une poétique à l'autre », *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, Bern, Peter Lang, 2006, n.3, p. 48) de la poésie pongienne. On renvoie à cet article pour une comparaison thématique et stylistique de deux poètes.

<sup>1154</sup> On a déjà essayé de problématiser dans *Glas* le rapport entre le sujet biographique de Genet et sa subjectivité textuelle.



devient l'objet de la conférence, la « chose » de l'intervention : « Francis Ponge *se* sera remarqué. Mais s'est-il remarqué *lui-même* ou *en son nom* ? À moins que son nom ne l'ait fait lui-même ? Ou encore [...] son nom a-t-il remarqué Francis Ponge ? »<sup>1155</sup>. Cette question signale le véritable point d'articulation du texte : quel rôle joue le *nom* dans une œuvre ? Quel nom ? Où réside la spécificité du nom<sup>1156</sup> ? D'ailleurs, il faut rappeler que Derrida sous-entend que le nom est la *signature*, la marque de l'identité, de la paternité<sup>1157</sup> ; dans *Glas*, il avait déjà réfléchi sur la nature ambiguë de cet élément, un composant à la fois textuel et extratextuel<sup>1158</sup>. L'intérêt pour la signature découle, selon Benoît Peeters, le biographe de Derrida, de la décision « grave »<sup>1159</sup> d'abandonner le prénom Jackie – qui n'était pas, dans les mots du philosophe, « un prénom d'auteur possible »<sup>1160</sup> – en faveur de « Jacques » à l'époque de la parution de l'introduction de *L'Origine de la géométrie* ; cette décision marque un « effacement » d'une partie de la subjectivité de l'auteur et le thème de la signature deviendra ainsi une partie fondamentale de la réflexion derridienne. Quand on signe un texte, en apposant le nom de l'auteur, le texte se détache, se disjoint, tombe de la main du père – *tombe* : mort / chute ; le texte devient un objet, une matière séparée, inerte, contaminée par la passivité du fils face au parent. « Il faut concevoir son œuvre comme si l'on était capable d'expression, de communion, c'est-à-dire comme si l'on était Dieu, et y travailler ou plutôt l'*achever*, la limiter, la circonscrire, la détacher de soi »<sup>1161</sup> : pour achever un texte, il faut le laisser partir – et inversement : un texte qui s'éloigne est un texte *terminé*, dans les deux sens de *mort* et de *conclu*. Le texte devient ainsi une chose : il faut en conclure que l'auteur, donc, n'agit pas en son nom – Francis Ponge, en signant un texte, ne marque pas la présence de Francis Ponge –, mais au nom d'une loi supérieure, celle qui

---

<sup>1155</sup> DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>1156</sup> Le choix de s'interroger sur la nomination lors d'une séance dédiée à Ponge n'est pas accidentel : le nom réifie, et la réification, on l'a compris, est le domaine du poète.

<sup>1157</sup> « Annonçant un discours sur sa signature, son éloge plutôt, je préviens donc que je ne traiterai que d'une pièce, une petite pièce de son corpus ; je poserai ou dégagerai du monument une petite pierre, très légère, aérolithique [...], simplement pour demander comment un nom proprement signé peut devenir une pièce parmi d'autres » (*ibid.*, p. 22)

<sup>1158</sup> Le thème de la signature qui est à la fois un élément textuel et extratextuel revient dans *Limited Inc.*, essai assez virulent qui reprend le débat entre Derrida et Searle (qui est traité ironiquement de SARL, société à responsabilité limitée, d'où le titre *Limited Inc.*) sur la nature des *Speech Acts* : « à être aussi *dans* le texte, "objet" du texte, elle ne signe plus simplement, bien qu'elle signe encore, n'étant pas, *sur le bord*, tout à fait dans le texte, ni tout à fait hors de lui » (DERRIDA, Jacques, *Limited Inc.*, trad. de WEBER, Elisabeth, Paris, Galilée, 1990, p. 69) ; à cet endroit, Derrida avoue la prétention tout à fait impossible de vouloir signer les œuvres qui portent sur la signature même : « la *même* opération se répète *autrement* dans d'autres livres que j'ai ainsi feint de (prétendre) signer, par exemple *L'Écriture et la Différence*, ou *Glas* » (*ibid.*).

Il faut aussi signaler la première partie d'*Otobiographies*, où l'interrogation autour du rôle de la signature se place au niveau institutionnel : « qui signe, et de quel nom soi-disant propre, l'acte déclaratif qui fonde une institution ? » (DERRIDA, Jacques, *Otobiographies*, *op. cit.*, p. 16). Le paradoxe que Derrida relève est celui d'une institution ou d'un État – qui se voudrait libre de l'influence des particuliers – qui fait dépendre son acte de naissance par une signature particulière ; le particulier qui signe, d'ailleurs, n'existerait pas avant la signature – « La signature invente le signataire » (*ibid.*, p. 22) : le peuple américain, au nom duquel la Déclaration d'Indépendance est signée, n'existe pas avant la signature de la même Déclaration.

<sup>1159</sup> PEETERS, Benoît, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010, p. 161.

<sup>1160</sup> DERRIDA, Jacques, *Points de suspensions*, *op. cit.*, p. 354.

<sup>1161</sup> PONGE, Francis, « Réflexions en lisant *L'essai sur l'absurde* », *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 207.

découle de l'objet, celle qui impose la réification universelle : signer *Francis Ponge* rend *Francis Ponge* partie du texte-chose, en réifiant Francis Ponge. « La chose est l'autre, le tout autre qui dicte ou qui écrit la loi »<sup>1162</sup> : altérité par excellence, la chose demeure une puissance aliénante qui opère à travers l'acte de l'homme, en se servant de lui et de l'écriture pour atteindre son objectif de présence. Pour surgir des ténèbres anonymes, la chose « donne un ordre »<sup>1163</sup>, une consigne qui dépasse toute loi et tout contexte : *fais-moi exister, hic et nunc* ; il n'y a pas de possibilité de négociation : Francis Ponge, pour faire apparaître la chose, doit sacrifier son existence, et le sacrifice est infini<sup>1164</sup>. L'objet muet pourra parler une fois que la signature *Francis Ponge* sera apposée, une fois que Francis Ponge sera devenu *Francis Ponge* : l'élévation de la chose comporte la réduction de l'humain à objet<sup>1165</sup>. Cela, à vrai dire, ne s'éloigne pas de l'approche sartrienne à la réification poétique : l'illusion imaginaire s'approprie la matérialité du réel pour créer un système de fiction, une articulation du Néant ; de la même manière, la chose pongienne exige la présence de l'auteur pour la subjuguier, pour la soumettre en faisant une substance textuelle sans liens avec l'extériorité.

La signature, avant de rendre *chose* celui qui signe, peut avoir le sens commun d'authentification de l'identité de l'auteur ou, plus amplement, de style reconnaissable ; chez Ponge, la signature demeure

le pli de la mise en abyme quand, à l'instar de la signature au sens courant, l'écriture se désigne, décrit et inscrit elle-même comme acte (action et archive), se signe avant la fin en donnant à lire : je me réfère à moi-même, ceci est de l'écriture, je suis écriture, ceci est de l'écriture, ce qui n'exclut rien puisque, quand la mise en abyme réussit, donc quand elle s'abîme et fait événement, c'est l'autre, la chose comme l'autre qui signe.<sup>1166</sup>

La signature pongienne est un *événement* qui se reproduit constamment<sup>1167</sup> : bien que toujours identique, elle conserve son unicité ; dans *La Vérité en peinture*, Derrida écrit : « quand la date elle-même devient le lieu d'une crypte, quand elle en tient lieu. Sauront-ils jamais pourquoi j'inscris ceci à telle date ? Coup de *dé* »<sup>1168</sup> ; la citation mallarméenne permet ici de comprendre que, encore une fois, pour le philosophe le coup mallarméen est la détermination d'une possibilité ; dans le cas de l'événement, tout coup fixe l'unicité de celui-ci, sa singularité à l'intérieur de l'éventail des possibilités. Les philosophes, en parlant des vérités universelles, générales, ne peuvent jamais signer

---

<sup>1162</sup> DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>1163</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>1164</sup> « C'est ainsi que l'œuvre complète d'un auteur plus tard pourra à son tour être considérée comme une chose » (PONGE, Francis, « Raisons de vivre heureux », *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 198.

<sup>1165</sup> « Lorsqu'il y a *loi de la chose*, la distinction entre chose et non-chose devient caduque » (DERRIDA, Jacques, *Déplier Ponge. Entretien avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 64).

<sup>1166</sup> DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 47-8.

<sup>1167</sup> Ponge « voulait marquer chaque présent de l'écriture depuis la singularité du lieu, du moment où cela avait lieu » (DERRIDA, Jacques, *Déplier Ponge*, *op. cit.*, p. 15) ; Derrida avoue qu'il partage avec Ponge « le souci de re-marquer dans le texte ou dans le discours le moment de son événement » (*ibid.*, p. 16) : l'importance donnée au thème de l'apparition du texte souligne que le celui-ci n'est jamais une vérité conclue, mais un sens toujours *in fieri*.

<sup>1168</sup> DERRIDA, Jacques, *La Vérité en peinture*, *op. cit.*, p. 275.

en leur nom propre : « Si je préfère La Fontaine – la moindre fable – à Schopenhauer ou Hegel, je sais bien pourquoi », écrit Ponge : « Ça me paraît : 1° moins fatigant, plus plaisant ; 2° *plus propre*, moins dégoûtant ; 3° pas inférieur intellectuellement et supérieur esthétiquement »<sup>1169</sup> ; cela fait écho à une affirmation derridienne : « si l'écriture philosophique est frivole, c'est parce que le philosophe ne peut pas remplir ses énoncés ; il ne sait rien, il n'a rien à dire et il complique, subtilise, raffine les effets de style pour masquer son ignorance »<sup>1170</sup>. Contrairement à l'impossible signature philosophique, la signature de Francis Ponge *est le propre*, l'authentique, l'unique qui sert à la chose pour *mettre en abyme* le nom et surgir du texte<sup>1171</sup>.

Cela nous mène à réfléchir sur le thème du *propre* : la *propriété* de la signature – l'identification personnelle de l'auteur avec son nom – qui est nécessaire pour que la chose puisse commander à l'homme de se soumettre à la loi de la réification ; mais aussi la *propreté*, la purification du langage<sup>1172</sup>, l'hygiène. Chez Derrida, l'amphibologie, on l'a souligné, demeure une réalité majeure – et, à vrai dire, la seule : tel que le *pharmakon*, le *propre* pongien dépasse et synthétise les qualités de la propriété et de la propreté, en les articulant dans le système unique et fluide des caractéristiques de Francis Ponge, l'homme qui se sacrifie à la chose – à travers l'acte de se déposséder de soi-même, pour être outil de l'objet, *propre* à l'objet – en la faisant surgir grâce à la propreté de la langue. Sartre aussi avait remarqué que Ponge envisage la poésie comme un *décrassage* du langage ; la propreté de la langue – une reformulation rincée et nettoyée des mots, qui puisse les dépoussiérer de l'usage banal – est la manière, pour la chose, de se *réapproprier* soi-même et apparaître à travers le texte<sup>1173</sup>.

La propreté semble être un élément connaturel à la personne de Francis Ponge<sup>1174</sup> ; à partir du nom – qui, on le répète, est nécessaire pour que l'objet impose sa loi –, Derrida cisèle un Ponge colossal, monumentalisé, qui se confond avec le domaine des objets. Le prénom : *Francis*, la langue française redevenue nette – un français franc et frais ; le nom : *Ponge*, l'éponge, la chose vivante qui rend

<sup>1169</sup> PONGE, Francis, « Pages bis, V », », *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 214. C'est moi qui souligne.

<sup>1170</sup> DERRIDA, Jacques, *L'Archéologie du frivole*, Paris, Galilée, 1990, p. 89.

<sup>1171</sup> Or, cette coïncidence de la signature avec la propriété permet la résistance du nom – mis en abyme – devant la tentative de l'interprétation : « Sa signature aura déjoué ces machines trop lâches ou grossières que sont aussi bien la critique (ou la littérature) biographique ou psychologue [...] que la critique (ou la littérature) formaliste ou structuraliste qui trop vite s'enferme dans ce qu'elle croit être le dedans du texte, laissant la signature dehors » (DERRIDA, Jacques, *Signéponge, op. cit.*, p. 24).

<sup>1172</sup> « Une seule issue : parler contre les paroles. Les entraîner avec soi dans la honte où elles nous conduisent de telle sorte qu'elles s'y défigurent » (PONGE, Francis, « Des Raisons d'écrire », *Œuvres complètes I, op. cit.*, p. 197). Une redécouverte de la parole – à la façon de la régénération langagière de Mallarmé –, un « moyen de faire émerger ce que la langue, comme institution, repousse » (NUTI, Marco, *Au Pays des Mots. Francis Ponge et l'inaïperçu du Réel*, Milano, LED, 2009, p. 37).

<sup>1173</sup> « La mise en écriture de la chose laisse l'autre (chose) intacte, impassible, transcendante, tout autre, hors d'atteinte pour toute écriture » (DERRIDA, Jacques, *Signéponge, op. cit.*, p. 110) ; l'objet *idéal* demeure imperturbable et marmoréen, non souillé : pour se réapproprier de cette transcendance ultime, la chose pongienne doit, à travers l'écrivain, réinventer un langage plus proche de la « vérité » non banalisée des objets.

<sup>1174</sup> « Écrire est sa façon de nettoyer, de s'en prendre à cette saleté. Écrire serait revenir proprement à ce qui est propre à la langue, non pas fuir la langue mais avoir avec la langue un rapport de propreté sinon d'appropriation » (DERRIDA, Jacques, *Déplier Ponge, op. cit.*, p. 14).

propre, qui retient la saleté ; dans le nom *Francis Ponge*, la complétude du couple se réalise : l'activité du mâle – *Francis* – s'enfonce dans l'accueil spongieux et féminin de *Ponge*. L'éponge est, elle aussi, un exemple de *pharmakon*, de seuil, de limite trouble entre ce qui demeure pur – après le passage de l'objet – et l'infect, le souillé ; une passivité totale, une absorption complète, « une remarquable figure de réceptacle, un *subjectile* pour l'écriture »<sup>1175</sup>. L'écriture se donne ainsi comme une *serviette-éponge*, un sujet impossible :

Sujet impossible, cela veut dire d'abord objet impossible à traiter, jugé intraitable pour la poésie traditionnelle ou pour la poésie courante après la vérité. Mais dans la stratification feuilletée, ou, comme toujours, dans l'épaisseur spongieuse et légère de la phrase, le sujet impossible, comme tel par Ponge posé, ce n'est pas seulement un objet mais bien un sujet qui dicte, demande, prescrit, *se donne* ou *se refuse*.<sup>1176</sup>

L'écriture, en soi, est forcément un tissu-éponge, une serviette-éponge marquée par une *stratification feuilletée* ; en tant qu'élément impossible à cataloguer par la philosophie traditionnelle d'inspiration platonique, l'écriture-éponge demeure une loi insaisissable, un dogme volatil qui, même dans son instabilité, continue à exiger son tribut matériel. Le thème du tribut de l'homme sur l'autel de la chose semble être le point commun entre l'interprétation de Sartre et celle de Derrida ; les deux approches se croisent dans la lecture de l'objet comme maître d'un procédé réifiant, et on ne pourra pas nier une certaine communion d'objectifs. Sartre, en effet, met de côté la biographie de Ponge pour dresser un *lapidarium* ; le pouvoir mortel des choses pétrifie le regard et transforme le *pour-soi* humain dans une coquille vide : la vie n'a pas d'espace, et tout se passe dans l'explication des méthodes d'écriture. L'exégèse sartrienne médite sur les conséquences d'une vision antihumaine qui ne prend pas en compte tout ce qui est propre à l'Être – raisons biographiques d'un choix, réponses psychologiques, processus de dépassement –, mais qui germe *dans* et *pour* le texte, sans se soucier de la Réalité.

De la même façon – et cela n'est pas inédit –, Derrida se concentre sur le développement d'un élément – la signature – à l'intérieur du système clos de l'œuvre ; ce qui émerge est la menace réelle de la chute de l'homme – ou plutôt de sa personnalité exprimée à travers le nom – dans la tombe du texte. Mais, du reste, le but de Derrida est exactement celui-ci : révéler que toute prétention d'authenticité, d'identité, de présence de l'homme à soi-même, est un faux espoir ; ce qui danse, sur la pierre tombale de l'*existence*, est la Chose. Les choses, chez les deux philosophes, occupent une place majeure, la seule qui semble pouvoir exister : celle des dieux ; les dieux se voient des projections humaines pour se laisser envahir par une couverture impénétrable ; les hommes sont réduits au statut d'expédients, de messagers, d'annonceurs du règne réfractaire de l'objet. Ce matérialisme extrême trouve son modèle dans la perte des repères transcendants dans la révolution cannoise de Mallarmé : la clôture

---

<sup>1175</sup> DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, op. cit., p. 56.

<sup>1176</sup> *Ibid.*, p. 78.

de la métaphysique laisse la place à un ciel lourd, encombré de choses qui ne signifient rien et qui surtout ne sont pas des symboles de l'altérité divine : il n'y a que les objets, absurdes, gratuits, muets, qui, dotés d'une « aile osseuse »<sup>1177</sup> – la caractéristique divine qui se transforme en chair, en os, en physique révoltant – survolent l'espace poétique. Si cela est salué avec faveur par Derrida, qui lit dans la réification de la signature un indice de la puissance du texte en tant que champ d'existence à la fois de la possibilité multiforme – c'est-à-dire de la différence – et de la monumentalité de l'objet législateur, Sartre accueille avec suspect la domination des choses : si tout homme se soumettait à l'*en-soi*, le développement de l'Être serait bloqué dans la stagnation perpétuelle, et aucune Histoire, aucune révélation, aucune littérature, ne serait possible.

Le sens, dans l'empire de la chose, *manque* : c'est la constante des deux travaux sur Ponge ; l'univers dans lequel le poète opère se donne comme évident, comme lourdement présent ; tellement dense et concrétisé, le voile des objets couvre la possibilité de signification. Est-il, ce vide de sens, un donné négatif ? On l'a dit : oui et non. Et sur cela se joue la disparité critique entre le philosophe de la sémantique à tout prix et l'auteur de l'insouciance signifiante. Il n'y a pas, ici, un rapport évident de dialogue entre les philosophes<sup>1178</sup> ; pourtant, une continuité de discours s'annonce : si Genet avait divisé et opposé violemment les lectures, Ponge semble pouvoir les rapprocher ; la Chose, encore, fortifie son empire critique.

En conclusion, on voudrait faire remarquer un dernier point de proximité critique entre les deux lectures : *le nom de l'auteur* ; chez Derrida, la signature n'exprime pas seulement une appropriation, une identification – on a déjà dit que même les thèmes d'appropriation et d'identification sont remis en question –, mais un véritable instrument textuel qui participe de la signification générale.

On se souviendra de Jean Genet / Jean Gallien, qui cache dans ses lettres la syllabe-monde GL – avec tous ses sens signifiants –, et de l'interprétation disséminante de *Francis* et de *Ponge*. Il est évident que la signature, issue forcément du nom propre ou d'un nom de plume, a des liens avec la biographie de l'auteur – banalement : la décision des parents, la tradition familiale, la mode de l'époque, le lieu et la date de naissance... – et ne peut pas être pensée comme un outil engendré directement par le

---

<sup>1177</sup> Lettre à Henri Cazalis du 14 mai 1867, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 342.

<sup>1178</sup> « L'amitié ou l'admiration n'y changent rien [...]. C'est à la condition de ne pas chercher à dominer son œuvre [...] que, renonçant à toute maîtrise et appropriation, j'aurai la chance et courrai le risque d'un événement » (DERRIDA, Jacques, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 22) : est-ce que Derrida se pourrait adresser à Sartre, dont la méthode – que le philosophe de la déconstruction définit une approche fondée sur *appropriation* et sur la *maîtrise* – nous est désormais connue ? Et encore, est-ce que le préambule sur la non-conflictualité de ses rapports personnels pourrait faire allusion aux relations d'amitié qui liaient Sartre et Genet ? On ne peut pas le savoir avec certitude, mais la possibilité existe.

Ailleurs, Derrida parle avec plus de ponctualité de la fascination de Sartre pour les écrivains « qui s'expliquent avec la chose et avec la langue comme lui ne l'a jamais fait, encore que le Roquentin de *La Nausée*, devant la racine, ait affaire à l'être-en-trop de la chose même, qui résiste à son discours : c'est le moment de la nausée. Et c'est là un moment qu'on pourrait appeler, un peu rapidement, *pongien* » (DERRIDA, Jacques, *Déplier Ponge*, *op. cit.*, p. 37. C'est moi qui souligne). Derrida affirme que, si chez Sartre il y a une sorte de vertige devant la réification de la réalité, en l'apercevant comme une menace, pour Ponge l'*être-en-trop* de la chose serait quelque chose de « serein » (*ibid.*, p. 38), d'évident.

texte. Pourtant, c'est à travers la signature qu'on enrichit le champ sémantique, en le définissant même, en le rendant pluriel : voilà qu'un élément biographique permet la dissémination des significations. On reviendra sur ce thème, mais on anticipe seulement qu'il y a un lien de cause-effet – et on ne parle pas ici d'une cause conceptuelle, mais d'une cause réelle, la naissance, le nom qu'on se donne jour après jour – entre l'Histoire (le surgissement de la signature) et la Dissémination (l'éparpillement dû à la signature). Ce n'est plus Sartre contre Derrida, mais Derrida à travers Sartre, ou Sartre projeté dans Derrida ; le rapprochement se fait encore une fois sous le signe mallarméen – que, dans le cas de Ponge, on a remarqué être moins évident – : le langage réifiant, issu de la domination absolue de la chose sur la possibilité d'expression poétique, et le langage purifié, qui contraste avec les mots de la tribu et qui permet d'accéder aux objets dans leur plus profond et plus mystérieux secret, sont des langages radicalement mallarméens.

On a donc vu, à travers les lectures de Ponge et de Genet, comment Mallarmé est utilisé par les deux philosophes à la fois comme un exemple, un modèle et une garantie ; sa présence – discrète ou prépondérante – permet l'argumentation en lui donnant un archétype, un antécédent qui cautionne ; l'influence de Mallarmé, pour ce qui concerne l'approche au langage genétien ou pongien, est forte et reconnaissable, grâce notamment aux citations fréquentes et aux thèmes directement issus de la recherche poétique du Maître. Cela connote en sens mallarméen la lecture des deux auteurs, qui semblent être des héritiers directs du poète ; toutefois, l'expérience singulière de Ponge et de Genet permet de décliner les caractéristiques stylistiques de Mallarmé selon des contextes et des vies différents, en renouvelant à chaque lecture l'originalité universelle des intuitions mallarméennes.

### III.II *Trajectoires cliniques*

Si on a examiné jusqu'ici une articulation, dans l'ensemble, homogène – Genet *versus* Genet, Ponge *versus* Ponge –, on essaiera dans cette section de suivre un parcours thématique<sup>1179</sup>. Le sens qu'on a choisi est celui du *non-sens*, du sens alternatif, du sens qui explose et qui se dépose ; du reste, la question majeure qui pèse sur les interrogations de Sartre et de Derrida est justement celle de la signification – quand une œuvre est signifiante, dans quelles conditions, pour qui signifie-t-elle ?

L'*autre sens* est l'inverse de l'opération signifiante : c'est la possibilité, effrayante, de ne pas suivre le parcours clair et net de l'esprit conscient. On s'interrogera, donc, autour du regard que les philosophes portent sur le dérèglement, sur l'exception ; tout ce qui est autre – *alienum* –, tout ce qui

---

<sup>1179</sup> Il faut souligner qu'un soupçon de thématisme demeure même dans l'opposition équilibrée des auteurs précédents : Genet et Ponge, tous les deux, ont *choisi* le parti de l'Irréel, du langage autonome et téléologique, de la réalité réfléchie dans le miroir des mots.

vit aux marges de l'Être logique et licite, tout ce qui semble prêt à s'insérer – péché mortel – dans la Réalité, pour la perturber et la renverser définitivement. Frôler les abîmes du déséquilibre : cela demeure un acte à *encadrer* par le critique ; le non-sens et la monstruosité sémantique peuvent être reconduits dans le lit d'un développement ordonné, d'un processus cohérent qui se dirige vers un objectif déterminé – et ce sera le cas de Sartre ; la folie et la chimère peuvent vivre de leur même force névrotique, en étant puissances pures, alternatives valides, symboles de résistance au système donné – et ce sera à Derrida de le démontrer. Redresser l'absurdité psychotique ou lui laisser la place ; soutenir la manie, en valorisant les éléments de contestation, ou la fustiger pour qu'elle retourne dans la cage signifiante ; l'*aliénation* est le thème qui a le plus séparé les démarches philosophiques, mais le seul, aussi, qui peut en faire envisager l'harmonie. Dans cette partie l'héritage mallarméen n'aura plus le rôle qu'il jouait dans les pages précédentes : Mallarmé demeure bien sûr un modèle pour ce qui concerne l'utilisation du langage, mais son importance résidera notamment dans les *conditions psychologiques* qui ont mené au choix d'une langue irréalisante et apparemment privée du sens objectif. Comme on l'a souligné à plusieurs reprises, le langage mallarméen est un langage truqué, qui renvoie au Rien sous la forme d'une couche opaque qui dépasse et irréalise le Réel ; chez Genet et Ponge on a enquêté sur les conséquences textuelles d'un tel choix esthétique ; ici, on fera le chemin à l'envers, en retraçant les structures mentales qui ont permis l'apparition de ce choix. On verra que Mallarmé devient, pour Sartre et pour Derrida, l'exemple du premier *mirage* – terme qu'on expliquera plus tard –, le mélange d'une précise idiosyncrasie personnelle et d'un reflet, sur le plan poétique, de cette même disposition psychologique. Les auteurs dont on analysera les conditionnements et les réponses – biographiques et esthétiques – calquent à peu près le procédé d'aliénation mallarméenne, celui qui a mené au choix de l'Irréel ; pourquoi – peut-on se demander – est-ce Mallarmé qui devient le symbole de l'aliénation, de la folie, et non, par exemple, Baudelaire, dont la vie et l'expérience poétiques sont chronologiquement antérieures au poète symboliste, et qui fait l'objet d'un essai publié par Sartre avant *La Lucidité et sa face d'ombre* ? Parce que, comme on l'a vu dans le deuxième chapitre, l'expérience de Baudelaire – ainsi que celle de Flaubert – ne dépasse pas les limites de son temps et de sa condition biographique : l'aliénation baudelairienne n'a pas d'autre fin que la *révolte* personnelle, alors que la révolution – qui n'est pas du tout une révolte – mallarméenne assume un caractère d'universalité, ébranlant les limites de l'Histoire et en bouleversant à jamais l'histoire de la Poésie. Mallarmé, donc, *radicalise* l'aliénation non pas pour une revendication égoïste, mais pour atteindre un objectif plus noble, plus haut : celui du choix universel du Néant ; pour Derrida, ce choix aura les marques d'une *occasion à saisir* : grâce à l'aliénation, la dissipation du Soi due au manque d'une subjectivité d'auteur – la disparition du poète –, la différence textuelle peut surgir et se pratiquer œuvre après œuvre. Mallarmé sera ainsi le *fou* qui a annulé le *Je* en faveur du Texte – comme un

schizophrène perd ses repères biographiques en faveur d'une multiplicité de Soi différents et coprésents – et, c'est dans son sillage qu'Artaud jouera, cliniquement, sur la scène de la folie.

### III.III.1. *Névroses sartriennes*

La névrose, chez Sartre, demeure un thème complexe : si le mélange entre racines biographiques – du philosophe et de l'auteur dont l'histoire personnelle est reconstruite –, herméneutique et choix volontaire est difficile à ordonner, il est pourtant évident et indéniable que l'expérience névrotique sartrienne a influencé sa méthode et ses résultats. Pour ce qui concerne la production romanesque, Sartre explore la folie – et la réaction d'autrui devant l'aliénation de l'individu – dans deux nouvelles<sup>1180</sup>, *La Chambre* et *Érostrate*.

Le premier conte est une analyse de la réponse des autres devant la névrose et l'hallucination : Pierre, enfermé dans une chambre qui devient à la fois univers et prison, a des visions monstrueuses ; sa femme, Ève, déchirée entre un amour total pour son mari et une méfiance envers sa folie – méfiance corroborée par ses parents sceptiques –, est l'*Autre*, le sujet-miroir qui valide ou renie l'état fou, tout état n'étant possible qu'en relation avec l'altérité. Dans *Érostrate* – une référence au grand maudit de la Grèce ancienne – Sartre met en scène la possibilité de mettre en pratique la folie surréaliste, l'acte dépourvu de tout sens, le geste inouï et insensé : tirer sur la foule sans motivation apparente. Ce qui lie les deux contes est, peut-être, le *soupçon* : le soupçon que Pierre mente, qu'il invente ses hallucinations pour effrayer sa femme et sa famille ; le soupçon que la rationalité, dans *Érostrate*, soit plus forte que la folie, et que Paul Hilbert – l'assassin – veuille tuer un inconnu non pas à cause d'un excès d'insanité mais par un plan bien pensé et évalué. Le soupçon de la folie – qui prend, dans l'œuvre littéraire de Sartre, la forme du *crabe*, très souvent invoqué en tant qu'image angoissante venue bouleverser l'esprit des fous<sup>1181</sup> – est aussi le thème de *Les Séquestrés d'Altona*, pièce théâtrale où la folie du fils aîné, Frantz, est souvent remise en question par ses proches et qui propose un espace clos, fermé – d'où la métaphore des crabes, animaux enfermés dans leur coquille, que Frantz voit et qui deviennent ses interlocuteurs –, où la famille Gerlach sombre petit à petit dans une hystérie morbide et collective. Citons un bref échange : Frantz crie : « tu me rendras fou ! fou ! fou ! » / Leni,

---

<sup>1180</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Œuvres romanesques*, op. cit.

<sup>1181</sup> Une phénoménologie du crabe comme élément visuel de l'angoisse est dressée dans « La Métaphore du crabe dans l'œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre » (BOROS, Marie-Denise, *PMLA*, vol.81, n.5, octobre 1966) : l'autrice explique que la vision des êtres monstrueux qui ressemblent à des crustacés a été faite par le philosophe sous l'effet de la mescaline en 1935, et qu'« il est fort probable que Sartre, étant en train de poser les premiers jalons de ce qui sera plus tard son ontologie phénoménologique, fit l'expérience concrète [...] de l'ambiguïté de la condition humaine, du danger perpétuel qui menace l'homme [...] ». Cette vision hallucinatoire du crustacé ne serait donc qu'une transcription mythique du malaise profond qu'il était en train de vivre » (*ibid.*, p. 447). Dans *La Force de l'âge*, Simone de Beauvoir évoque à plusieurs reprises des épisodes où Sartre présentait la présence angoissante des crustacés.



sa sœur : « Tu le voudrais bien »<sup>1182</sup> : au lieu d'être une condition primitive de l'esprit humain, la folie est une option, une alternative qu'on *veut* et qu'on semble pouvoir contrôler. Mais ce qui demeure le plus intéressant est sûrement le rapport que Sartre même a entretenu avec la manie et la déraison. Dans les *Carnets* – qui, comme l'a relevé Chabot<sup>1183</sup>, sont le premier essai d'une auto-analyse qui prend la forme d'une *guerre civile*, d'une confrontation entre Sartre sujet et Sartre objet, confrontation qui, masquée, reviendra dans toutes les biographies –, l'auteur écrit qu'il croit pouvoir devenir fou :

Je n'ai pressenti l'irréparable qu'à une ou deux reprises, par exemple lorsque j'ai cru devenir fou. À ce moment-là j'ai découvert que tout pouvait m'arriver à moi. C'est un sentiment précieux et tout à fait nécessaire à l'authenticité, et que je m'efforce de conserver autant que je peux. Mais il est fort instable et, sauf dans les grandes catastrophes, il faut une certaine contention pour le maintenir en soi. Et d'ailleurs, sauf en ce cas de folie supposée, où ma conscience suprême était prise à la gorge, je me tirais souvent de ces angoisses par *mon* destin, en me réfugiant au sein d'une conscience suprême, absolue et contemplative [...]<sup>1184</sup>

Or, le remède à l'angoisse de la névrose, au spectre de la folie, est l'« attitude contemplative [qui] avait pour origine ma fonction contemplative du gardien de la culture au sein de la société »<sup>1185</sup> : comment ne pas penser au *survol* flaubertien<sup>1186</sup>, l'observation aliénée qui dérive de la déraison et qui se propose comme rééducation de la démence ? Cette attitude, en outre, est issue de la fonction conservatrice de l'art que Sartre s'approprie ; le sens de l'immutabilité de la culture, de son statut de transcendance dans le cadre bouleversant de la guerre, véhicule la possibilité de s'élever au-dessus de la contingence. Le parallèle entre la folie sartrienne et l'imagination compulsive de Flaubert – décrite dans *L'Idiot* – s'explique dans la réponse *conservatrice* et *transcendante* : les deux écrivains, atteints d'une maladie plus ou moins réelle, réagissent par la fermeture de soi<sup>1187</sup>, clôture qui a sa raison d'être dans la conscience d'être en contact avec quelque chose de plus pur, de sacré – l'art<sup>1188</sup>. Sartre et Flaubert répondent à la folie avec le détachement de l'Art absolu, et cela n'est qu'un exemple

---

<sup>1182</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Les Séquestrés d'Altona*, Paris, Gallimard, « coll. Folio », 1960, p. 146

<sup>1183</sup> « Les Carnets sont un livre étrange, un jalon, une charnière, à la fois bilan et dépassement, qui se fixe d'emblée pour finalité d'achever le cycle de "l'homme seul" » (CHABOT, Alexis, « Cette guerre civile en Sartre. Une lecture des *Carnets de la drôle de guerre* », *Études sartriennes*, 2015, n.19, p. 168).

<sup>1184</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, *op. cit.* p. 575.

<sup>1185</sup> *Ibid.*, p. 576.

<sup>1186</sup> « Flaubert se sent éternel, omniprésent, il peut prendre sur le monde le point de vue de l'Absolu » (SARTRE, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille*, *op. cit.*, p. 1568. Désormais IDF) : Flaubert, enfant aboulique, pour fuir la contingence qui le torture, crée une posture imaginaire – le *Garçon* – un rôle fantastique dans lequel incarner ses désirs d'absolu.

<sup>1187</sup> Il est important de souligner que Sartre écrit ce carnet en 1940, dans la période qu'on a définie « antihumaniste ». De cette « conduite de fuite » (ANSEL, Yves, « Autoportraits de Sartre en écrivain fou », *La Folie. Création ou destruction ?*, dir. de BROCHARD, Cécile et PINON, Esther, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 148) que la folie a été pour Sartre, des restes physiques survivent, comme on l'a souligné, dans l'ensemble de l'œuvre littéraire du philosophe.

<sup>1188</sup> Cette interprétation renvoie à celle du *Plaidoyer pour les intellectuels* : le conservatisme des élites intellectuelles découlerait de leur attitude hautaine : « De là vient leur moralisme et leur idéalisme (ils pensent comme s'ils vivaient déjà dans l'avenir lointain et jugent notre temps du point de vue abstrait de l'avenir) ». (SARTRE, Jean-Paul, *Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1972, p. 11).

de l'enchevêtrement de la greffe entre le biographe et les biographies. Il demeure que la littérature se pose, pour Sartre, comme « issue virtuelle »<sup>1189</sup> aux maux de la vie – notamment au destin de professeur –, comme choix qui soigne tout malheur et tout épouvantail de mélancolie. Du reste, tout remède, ainsi que tout choix, est un acte volontaire, et la réponse sartrienne de la littérature engagée – qui suivra la période antihumaniste – est un destin façonné intentionnellement : le danger d'une folie autotélique se traite à travers l'ouverture réaliste. De la même façon, si l'écrivain plonge dans la manie, ce n'est pas la faute de la névrose insurmontable : c'est son attitude volontaire, ses actions menées par une conscience libre qui bouge expressément pour atteindre un tel, fou résultat.

« Et s'il avait mérité sa vie ? Si, au contraire des idées reçues, les hommes n'avaient jamais que la vie qu'ils méritent ? Il faut regarder de plus près »<sup>1190</sup> : le destin est choisi, voire *mérité* ; ce jugement marque une prise de position nette par rapport à la vie désespérée d'un auteur malheureux : s'il a été névrotique pour toute son existence, c'est parce qu'il l'a – plus ou moins consciemment – désiré.

C'est avec Baudelaire que Sartre se précipite dans le gouffre de l'aliénation psychotique ; son *Baudelaire* retrace les stades initiaux d'une biographie *vouée* à la douleur, à la nostalgie déprimante, au sentiment d'être constamment rejeté : la littérature baudelairienne est issue de ce puits funeste, insupportablement profond, et pourtant d'une infinie fécondité noire. Comme d'autres travaux sartriens, ce texte naît dans des circonstances d'occasion<sup>1191</sup> et il est conçu pour être la préface des *Écrits intimes*, textes jamais publiés de Baudelaire vivant<sup>1192</sup> ; à partir de là, de l'intimité dévoilée, du « cœur mis à nu », la question se pose : comment le Mal baudelairien, aussi connu que mystérieusement volatil, a-t-il pu venir au monde ? D'où naît ce fiel misérable, potion pernicieuse, qui est sève et qui est ciguë ? D'où vient, donc, le *génie* ? La biographie ne peut pas être le seul élément en jeu<sup>1193</sup> ; il y a un sens furtif, un secret, qui tient les fils de l'existence, qui donne une *signification* à l'existence ; c'est ce mécanisme caché – noyau de la névrose et qui de la névrose fait

---

<sup>1189</sup> CONTAT, Michel, RYBALKKA, Michel, « De la Vocation de l'écrivain », *Les Écrits de Sartre, op. cit.*, p. 697.

<sup>1190</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire, op. cit.*, p. 18.

<sup>1191</sup> Ce texte demeure une méditation et une réponse au *Baudelaire* de Georges Blin (Paris, Gallimard, 1939) ; dès les premières pages de l'ouvrage de Blin, on retrouve en effet les prodromes de la démarche sartrienne : tel un Cyrano boudeur, le Baudelaire de Blin cultive « le plaisir aristocratique de déplaire » (p. 16), savourant les « signes de l'impopularité » (p. 21), comme le fera précisément le Baudelaire de Sartre.

<sup>1192</sup> L'édition dont Sartre écrit la préface est celle publiée chez les Éditions du point du jour (Paris, 1946) ; cet ouvrage collectif recueille *Fusées, Mon Cœur mis à nu, Carnet* et une *Correspondance*.

<sup>1193</sup> « Sartre sa che la ragione per cui talvolta le biografie degli scrittori [...] ci lasciano per lo più delusi e assetati, dipende dal fatto che in esse non troviamo neppure l'ombra di quello che siamo andati a cercare [...], non vediamo scoccare la scintilla della vita e non avvertiamo nulla che giustifichi l'impareggiabile gesto creativo » (PIPERNO, Alessandro, *Baudelaire, il demone reazionario*, Roma, Gaffi, 2007, p. 59) [Sartre sait que la raison pour laquelle parfois les biographies des écrivains [...] nous laissent déçus et assoiffés, dépend du fait qu'on n'y trouve même pas l'ombre de ce qu'on cherchait [...], on ne voit pas jaillir l'étincelle de la vie et on ne s'aperçoit de rien qui justifie l'incomparable geste créatif].

sa normalité – que Sartre explore<sup>1194</sup>. Le but de l'analyse sartrienne est de démontrer que la folie demeure la direction cohérente que la vie prend et que le manque apparent du sens est, en réalité, un parcours défini et volontaire vers le précipice de l'anomalie. La déchirure qui mènera à la névrose baudelairienne s'ouvre au moment où l'enfant Charles vit avec malheur le deuxième mariage de la mère Caroline.

Le temps perdu de la sérénité, le temps où Baudelaire faisait expérience du bien aimé « couple incestueux »<sup>1195</sup>, le temps de la participation émotive totale, se fragmente dans la déception – et dans la trahison – quand Caroline se marie avec le général Jacques Aupick. L'infidélité de la mère plonge l'enfant dans la solitude ; il vit le deuil de son amour filial avec un sentiment de prédestination : c'est le moment où Baudelaire prend conscience de son unicité, de son identité en tant qu'*autre-chose* par rapport à la mère, tout en décidant de se retirer orgueilleusement dans son altérité solitaire. On remarquera d'abord un parallélisme entre le couple Charles-Caroline et celui du jeune Sartre et de sa mère Anne-Marie Schweitzer, évoquée dans *Les Mots* comme une mère-sœur ayant un rapport symbiotique avec son enfant<sup>1196</sup> ; les deux vies, celle de l'auteur et celle du critique, s'entremêlent dans un système complexe de renvois plus ou moins conscients. Et, bien sûr, on peut aussi penser au couple qui n'a même pas eu le temps d'activer la modalité incestueuse à cause du deuil radical, le couple Stéphane-Élisabeth : si Baudelaire a pu profiter de la présence de la mère, et de sa disparition symbolique tirer une poétique de la nostalgie et du manque, Mallarmé a vécu une absence totale, qui a les marques de l'universalité ; comme on l'a vu, la mort de la mère a comme conséquence, pour le petit Stéphane, la disparition à la fois subjective – l'absence s'ancre dans la réélaboration de l'expérience, en rendant vague et illusoire la réalité – et objective du monde, car tout objet, résumé dans la figure maternelle, disparaît avec elle. Un premier symptôme de l'aliénation – l'aliénation du monde due au manque d'une parentalité forte et réceptive – demeure *partiel* chez Baudelaire et total, *inéluçtable* chez Mallarmé. Il est légitime de se demander si les choix critiques de Sartre ont été influencés par sa biographie et par la familiarité vécue qu'il a probablement pu ressentir envers les orphelins « émotifs » Baudelaire et Flaubert, ou l'orphelin « radical » Mallarmé. La présence d'un père remplaçant – Aupick / Ancelle et le grand-père Charles Schweitzer –, ainsi que du sentiment de gratuité qui suit la conscience d'être contingent aux yeux des parents<sup>1197</sup>, rapproche le jeune Sartre

---

<sup>1194</sup> Jean-François Louette a bien écrit que « *Baudelaire* est donc moins un livre sur un poète que sur un homme exemplaire par son sentiment (voire son goût) de l'aliénation » (LOUETTE, Jean-François, « Sartre lecteur de Baudelaire », *Silences de Sartre, op. cit.*, p. 269).

<sup>1195</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire, op. cit.*, p. 18.

<sup>1196</sup> « À la mort de mon père, Anne-Marie et moi, nous nous réveillâmes d'un cauchemar commun ; je guéris » (LM, p. 9) : le petit Sartre se lie strictement à Anne-Marie au moment où son père meurt ; de la même façon, Baudelaire, après la mort du père, devient un prolongement de sa mère.

<sup>1197</sup> « Ma chance fut d'appartenir à un mort [...] ; j'étais un fief du soleil, mon grand-père pouvait jouir de moi sans me posséder », *ibid.*, p. 15.

de l'enfant Baudelaire, au point qu'Eva Kushner se demande : « la synthèse qui résulte de la rencontre de deux esprits créateurs n'ajoute-t-elle pas à notre connaissance de l'un comme de l'autre ? »<sup>1198</sup>. Christina Howells affirme qu'il y aurait même une communion esthétique entre Sartre et Baudelaire : « there is an underlying correspondence between Baudelaire's poetic ideal and Sartre's way of feeling about the relationship of mind and nature »<sup>1199</sup> ; cela se réfère à la spiritualité qui permet la fusion entre le sujet et l'objet artistique, à une certaine *magie* religieuse qui fascine Sartre (mais qui est, finalement, rejetée) et que Baudelaire a si bien décrite dans *Correspondances*. Où se termine Baudelaire et où commence Sartre ? Est-il possible d'expliquer Sartre à partir de Baudelaire et Baudelaire à partir de l'expérience sartrienne ?<sup>1200</sup> Il y a une double compréhension : d'un côté, la lumière baudelairienne – et flaubertienne, et mallarméenne... – éclaire les composantes imaginaires qui émergent dans l'enfance de Sartre, en soulignant l'aspect réactionnaire de la première partie des *Mots*. De l'autre côté, l'expérience vécue de Sartre permet de lire la vie de Baudelaire à travers les marques de l'authenticité, au moins critique : les sentiments et les états de conscience dont Sartre a fait l'expérience créent un milieu compatissant, où le biographe sympathise – souffre, s'émeut, revit la douleur – avec le poète. C'est le cas pour le thème du *regard*, qu'on a déjà abordé pour expliquer l'aliénation de Genet ; le mécanisme demeure le même pour Baudelaire et pour Sartre : l'enfant, qui sent les yeux d'autrui se poser sur lui, est conditionné par le jugement que le regard apporte avec lui. Chez Baudelaire, les parents, qui sont des dieux, les représentants de la loi non écrite du monde, peuvent minéraliser, en la médusant pour toujours, la conscience de l'enfant : « lorsque ces êtres divins posent leur regard sur lui, ce regard le justifie aussitôt jusqu'au cœur même de son existence ; il lui confère un caractère défini et sacré : puisqu'ils ne peuvent se tromper, il est comme ils le voient »<sup>1201</sup> ; de la même façon, l'existence de Poulou – le petit Jean-Paul – est justifiée par la vision que les adultes ont de lui : « vu, je me voyais »<sup>1202</sup>. Mais si Sartre arrive à donner un sens positif à son être grâce au regard d'Autrui – ce qui anticipe la conduite de la responsabilité suivant le jugement – un sens qui se fonde sur la fierté et sur l'orgueil, Baudelaire *subit* le jugement : regardé, il prend conscience de son altérité irréductible – de sa *distinction* par rapport à la mère, de son unicité – et de cette altérité il fera une prédestination, une inéluctabilité. Tout le développement successif de l'enfant

---

<sup>1198</sup> KUSHNER, Eva, « Sartre et Baudelaire », *Baudelaire. Actes du colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice, Paris, Minard, 1968, p. 114. Selon Kushner, c'est à partir d'une obsession de Sartre – le sentiment d'inutilité de l'être humain au sein d'un univers insignifiant, l'expérience, donc, de Roquentin – que le philosophe a expliqué l'*ennui* baudelairien.

<sup>1199</sup> HOWELLS, Christina, *Sartre's Theory of literature, op. cit.*, p. 52 [il existe une correspondance sous-jacente entre l'idéal poétique de Baudelaire et la façon dont Sartre perçoit les rapports entre l'esprit et la nature].

<sup>1200</sup> La question se posera avec encore plus d'insistance dans le cas de *L'Idiot*, en nous faisant constater la présence d'un véritable miroir de mots qui reflète le parcours sartrien dans la vie de Flaubert, et en nous montrant, encore une fois, que la folie a été une hantise constante chez le philosophe de la réalité.

<sup>1201</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire, op. cit.*, p. 50.

<sup>1202</sup> LM, p. 56.

repose donc sur ce premier contact avec l'altérité, véhiculé par la force déterminante du regard ; seuls les yeux des parents peuvent reproduire l'état fondamental du jugement, précurseur de l'individualité : Baudelaire a besoin de se sentir regardé, entouré par la vision, rabaissé à l'état de chose à laquelle faire attention.

Or, dans cette situation de juges et de jugés, Charles se situe du côté des victimes ; comme Genet, il se prend pour un méchant, pour un fustigé et, tout en agissant à l'intérieur du système moral établi par les dieux-adultes, se dresse contre l'ordre en tant que révolté<sup>1203</sup>. Dans une première formulation de la dynamique du *Qui perd gagne*, Sartre montre comment Baudelaire choisit le côté du Mal – du Non-Être, des Images, du Néant – pour que le résultat soit une positivité dépourvue de tout sens moral : « c'est en faisant le Mal consciemment et par sa conscience dans le Mal que Baudelaire donne son adhésion au Bien »<sup>1204</sup>. Pour se faire contestateur et rebelle, écrit Sartre, il faut nécessairement reconnaître qu'il y a un système à refuser ; Baudelaire ne nie pas l'ordre – car il en a besoin pour réaffirmer, à chaque protestation, sa singularité par rapport à l'Autre<sup>1205</sup> –, au contraire : le Mal, propagé à travers les conduites scandaleuses, se dresse *contre* le Bien, et le Bien *doit* rester à sa place pour que Baudelaire puisse continuer à le nier. Voilà expliqué le dandysme artificieux du poète, son goût pour la préciosité, pour la minéralisation de la nature : l'altérité dont il se fait porte-drapeau s'articule dans une composition cohérente d'images qui reproduisent l'acte du refus, l'acte gratuit, l'acte de rejet de la banalité bourgeoise vouée à l'utile. L'anti-naturalisme, dont Baudelaire est un adepte, « va de Saint-Simon à Mallarmé et Huysmans en traversant tout le XIXe siècle »<sup>1206</sup> : encore une fois, le symbolisme – Mallarmé, mais Huysmans aussi – est pris comme exemple général d'une tendance singulière : Sartre semble nous dire ici que l'attitude précieuse et artificielle de Baudelaire n'est pas une composante originelle mais plutôt une constante thématique dont Mallarmé est représentant. *Qui perd*, qui se fait victime malveillante, *gagne*, trouve une issue, c'est-à-dire la façon de proclamer sa propre individualité au sein d'un monde qui le délaisse et le rabaisse : cela est le sens ultime de la névrose baudelairienne qui renvoie donc à une prédisposition ordonnée des actes et des

---

<sup>1203</sup> « Sales fadaïses : je les gobai sans trop les comprendre, j'y croyais encore à vingt ans. À cause d'elles j'ai tenu longtemps l'œuvre d'art pour un événement métaphysique dont la naissance intéressait l'univers. Je déterrai cette religion féroce et je la fis mienne pour dorer ma terne vocation : j'absorbai des rancunes et des aigreurs qui ne m'appartenaient point, pas davantage à mon grand-père, les vieilles biles de Flaubert, des Goncourt, de Gautier m'empoisonnèrent ; leur haine abstraite de l'homme, introduite en moi sous la masque de l'amour, m'infecta de prétentions nouvelles » (*ibid.*, p. 148) : la *rancune*, la révolte qui ne devient pas révolution, est un élément typique des postromantiques ; cette méditation profonde sur le Non-Être, à l'époque bourgeoise où l'Être, le progrès, devient la règle du système, n'aboutit qu'à une religion, à une approche sacrée et immobile dans l'exercice de la littérature. Le jeune Sartre a vécu, lui aussi, cette « tentation » métaphysique.

<sup>1204</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire, op. cit.*, p. 63-4.

<sup>1205</sup> « Mais qu'est-ce au fond que Satan sinon le symbole des enfants désobéissants et boudeurs qui demandent au regard paternel de les figer dans leur essence singulière et qui font le mal dans le cadre du bien pour affirmer leur singularité et la faire consacrer ? », *ibid.*, p. 93.

<sup>1206</sup> *Ibid.*, p. 96.

pratiques pour atteindre une fin personnelle. Ce but, pourtant, demeure une *combine privée*, qui n'a d'autres bénéficiaires que l'esprit démoniaque du poète ; sa révolte est une action puérile qui ne dépasse pas le périmètre de l'épanouissement solitaire ; il veut bien – comme tout artiste qui ne révolutionne pas son état, mais qui le conserve en le niant – « casser, brûler, détériorer, imiter la désinvolture des seigneurs qui faisaient passer leurs chasses à travers les blés mûrs »<sup>1207</sup>, mais sans renoncer à son statut de fils soumis à sa classe. Ce que Sartre reproche – de façon critique – à Baudelaire, est son *désengagement*, c'est-à-dire sa volonté de maintenir l'ordre établi : il aurait pu généraliser sa condition, rendre universel son sentiment d'être regardé, d'être réduit à un objet, pour représenter les exigences des classes subordonnées ; au contraire, il a préféré procéder dans un parcours misanthrope, voué à son seul soulagement. Ici réside la différence majeure avec Mallarmé ; la pratique littéraire mallarméenne découle d'un véritable engagement, d'une prise de position totale : l'aliénation mallarméenne – qu'on a ici rappelée pour ce qui concerne ses débuts dans le vide laissé par la mère – est une névrose personnelle qui se développera en névrose universelle, en conscience globale d'une époque qui nécessite d'être décrite à travers les marques du Néant ; l'aliénation baudelairienne, au contraire, ne permet pas l'ouverture au monde, demeurant une machination intime et secrète. Pourtant, comme on l'annonçait, cela ne signifie pas que la révélation littéraire soit absente<sup>1208</sup> : les démarches poétiques et personnelles de Baudelaire *dévoilent* le caractère secret de la bourgeoisie, celui qui impose à ses membres une adhérence totale, même sous la forme de refus. La poésie baudelairienne est donc révélatrice d'un sens caché, alors que Baudelaire, à la différence de Mallarmé, ne se soucie pas de tracer l'univers des significations plurielles que les mots pourraient dégager. L'ambiguïté sartrienne repose sur cette double conception de la révélation : d'un côté, la conscience volontaire de l'auteur qui peut décider de se servir du langage comme d'un instrument signifiant ou pas – et le jugement de valeur sociale de la littérature se fonde, selon Sartre, sur ce choix, choix que Mallarmé et non pas Baudelaire a fait ; de l'autre côté, le mécanisme de la littérature qui, indépendamment de la volonté de l'écrivain, décrit – à travers des symboles et des images « signifiantes »<sup>1209</sup> – la situation et le contexte qui l'ont produite.

---

<sup>1207</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 170.

<sup>1208</sup> En parlant d'un auteur désengagé, Flaubert, Sartre affirme que « la littérature, prise comme un art pur et tirant ses seules règles de son essence, cache une prise de position farouche sur tous les plans – y compris le plan social et politique – et un engagement de son auteur » (Jean-Paul Sartre, « Les Écrivains en personne », *Situation IX, op. cit.*, p. 14). L'engagement est ici interprété dans le sens d'une simple *prise de position* – même la prise de position pour l'art pur – alors qu'ailleurs il est plutôt lu comme un embarquement et comme la volonté consciente de mettre en acte une révélation.

<sup>1209</sup> Dans le sens où l'univers symbolique de Baudelaire renvoie à des choix de totalisation de la conscience qui, à leur tour, renvoient à la situation socio-historique. Du reste, comme l'a dit Sartre même, « il est certain que l'imagination ne peut se comprendre que si elle comporte un sens véridique : c'est-à-dire qu'il y a une imagination entièrement fictive, mais cette même imagination contient déjà des éléments de vérité considérables » (entretien de Sartre, *Le Nouvel Observateur*, n.272, 26 janvier 1970, p. 45).

L'exemple de Baudelaire nous montre que la signification, chez Sartre, maintient son primat : même dans les poèmes qui nous semblent les plus détachés, les plus autotéliques, les plus intimement monologiques, la possibilité de signifier l'extra-textualité est présente. On a donc relevé comment, à niveau singulier, la névrose devient une méthode pour se donner un sens unique, un sens positif, progressif, cohérent ; à un niveau général, l'aliénation de l'écrivain renvoie toujours à un système plus vaste et ordonné. Il n'y a pas de place pour la non-signification : même le choix poétique du monde des Images – choix que Baudelaire reproduit dans chaque poème<sup>1210</sup> – qui, comme on l'a vu, renvoie à la couche du Non-Être inscrite dans l'Être, se rallie du côté du sens : toute démarche imaginaire, irréaliste, opaque et autotélique a comme fin suprême la jouissance spirituelle et intime qui découle de la conscience de se faire Autre.

Ce « se faire autre », bien que *projet originel*, n'échappe pas à la logique déterministe de l'analyse sociale sartrienne ; le dépassement de la conscience baudelairienne, qui vise à la totalisation *imaginaire* des conditionnements biographiques, se réalise dans un cadre stérilement réel, celui de la classe bourgeoise. C'est « la vraie dialectique du subjectif et de l'objectif »<sup>1211</sup>, le rapport qui, discrètement, s'instaure entre la classe dirigeante et ses contestateurs : le choix de la révolte, de l'Irréel, n'est rien d'autre qu'une des possibilités permises par la structure<sup>1212</sup>. Baudelaire, dans son refus, dans son orgueil, perpétue et perpète la violence intellectuelle bourgeoise, car il s'inscrit dans le parcours positiviste d'une classe réactionnaire, en intériorisant ses contradictions<sup>1213</sup>, telle que la haine pour le prolétaire sous la forme de déclassement aristocratique<sup>1214</sup>. Le sens *directionnel* de ce choix névrosé finalise les désirs bourgeois d'asservir les classes populaires, même à travers l'élaboration littéraire de ses dogmes : comme la littérature révèle les structures, les poèmes et les postures de Baudelaire – qui ne sont que des mythes, des conduites irréelles qui relèvent d'une

---

<sup>1210</sup> « Ses poèmes eux-mêmes sont des pensées "corporifiées", non point seulement parce qu'elles ont pris corps dans les signes, mais surtout parce que chacun d'eux, par son rythme savant, le sens volontairement hésitant, presque effacé qu'il donne aux mots, par une grâce ineffable aussi, est une existence retenue, fugace, toute semblable à une odeur » (SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire, op. cit.*, p. 163) : ce qui se dégage de la structure des poèmes baudelairiens est l'image, l'odeur, la vaporisation mise en acte par la conscience imageante ; la conscience s'approprie du corps de signes – qui, chez Baudelaire, s'impose dans toute sa force opaque, intransitive et cloîtrée – pour en faire surgir des sens *hésitants*, imaginaires, semblables à des arômes médusants.

<sup>1211</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Questions de méthode, op. cit.*, p. 90.

<sup>1212</sup> La « structuration du champ des possibles » est un *destin* : les possibilités attendent les individus « *avant* la naissance même, comme leur *être social* », SARTRE, Jean-Paul, *Plaidoyer pour les intellectuels, op. cit.*, p. 25.

<sup>1213</sup> La politique contradictoire de la bourgeoisie, qui adhère au modèle humaniste-progressiste tout en maintenant les classes populaires dans un état de minorité sociale et économique, est l'objet du tome III de *L'Idiot de la famille*.

<sup>1214</sup> « Le poète [...] doit l'aider [la bourgeoisie] à prendre conscience d'elle-même et contribuer à développer les mythes qui permettent d'opprimer le prolétariat », SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire, op. cit.*, p. 128. Ce déclassement ne se fait pas selon la « grande solitude libre » (*ibid.*, p. 129) de Lautréamont ou de Rimbaud, mais il reste au niveau purement symbolique.

subjectivité faussement discordante avec l'objectivité – renvoient précisément au paradoxe bourgeois<sup>1215</sup>.

Pour conclure au sujet de Baudelaire, on répétera que la névrose baudelairienne, bien que *révélatrice*, ne révèle qu'un procédé privé qui, de façon déterminée d'avance par l'adhérence sartrienne à la théorie de l'esthétique comme conséquence de l'Histoire, a le mérite presque *inconscient* de montrer la facette cachée de son époque ; la névrose mallarméenne, cependant, comprend l'enjeu d'un choix *conscient*, en *décidant* d'assumer son rôle de miroir de la société. Mallarmé, ayant compris que le XIX<sup>e</sup> siècle avançait vers l'aube d'une ère où les certitudes métaphysiques ne pouvaient plus garantir la subsistance des croyances et des institutions, a témoigné avec son engagement, avec son choix du Néant, non pas personnel, mais universel.

La condition baudelairienne se reflète dans l'expérience de Flaubert, l'autre grand auteur du Postromantisme dont Sartre s'occupe<sup>1216</sup> ; *L'Idiot de la famille* est un ouvrage titanesque : il s'agit d'un vrai bâtiment littéraire, un château de mots ou, mieux encore, un palais de Cnossos, majestueux, mais au cœur labyrinthique. L'intérêt que Sartre porte au « cas Flaubert » est bien connu et date de la jeunesse du philosophe : « pourquoi », se demande Sartre de façon rhétorique dans *Les Écrivains en personne*, « n'essaierais-je pas d'expliquer ce mélange d'admiration profonde et de répulsion que *Madame Bovary* a provoqué en moi dès l'adolescence ? »<sup>1217</sup>. La réponse est donnée quelques pages après :

Parce qu'il est l'imaginaire. Avec lui, je suis aux limites, aux frontières mêmes du rêve. En fait, je l'ai choisi pour tout un ensemble de raisons. La première est purement circonstancielle : il y a très peu de personnages de l'Histoire ou de la littérature qui aient laissé une telle masse d'informations sur eux-mêmes [...]. En second lieu, Flaubert représente, pour moi, l'opposé exact de ma propre conception de la littérature : un désengagement total et la recherche d'un idéal formel qui n'est pas du tout le mien.<sup>1218</sup>

---

<sup>1215</sup> Pour complétude, on ajoutera que Derrida aussi a travaillé sur Baudelaire, notamment dans *Donner le temps*, où le philosophe s'attarde sur une lecture de *La fausse monnaie*. Le texte baudelairien est le point de départ d'une médiation autour le thème du titre en tant que seuil, mais aussi en tant que dispositif interprétatif (« "*Qu'est-ce qu'un titre comme (la) fausse monnaie ?* " mais aussi bien, prenant acte de ce qu'une parenthèse efface ou suspend : "*Qu'est-ce qu'un titre comme fausse monnaie ?* " » (DERRIDA, Jacques, *Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991, p. 121), et sur le thème du don. Ce n'est pas, donc, une étude *sur* Baudelaire – à la différence des études sur Genet, Artaud, Ponge... – et on ne le prendra pas en considération pour une analyse comparative.

<sup>1216</sup> Derrida s'occupe brièvement de Flaubert dans *Une Idée de Flaubert*, texte recueilli dans *Psyché. Invention de l'autre*. L'intérêt de Derrida porte sur le rapport entre Flaubert et la philosophie idéaliste, mais il ne s'attarde pas sur la personnalité de l'auteur, même si des références à la *bêtise* sont présentes (thème qui, en revanche, demeure capital pour Sartre). Derrida reviendra sur la notion de « bêtise » en philosophie dans le séminaire *La Bête et le Souverain* (Paris, Galilée, 2008), en mentionnant l'œuvre flaubertienne *Bouvard et Pécuchet*.

<sup>1217</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Les Écrivains en personne », *op. cit.*, p. 14.

<sup>1218</sup> *Ibid.*, p. 115-6.



C'est exactement ainsi ? Partiellement : on a déjà montré que la tentative métaphysique, antihumaniste et imaginaire a été une étape de l'enfance de Sartre ; dans *Les Mots*, cette tentative est montrée dans toute sa force religieuse et mystique, et le choix de l'Imaginaire semble avoir été une possibilité assez fascinante pour le petit Jean-Paul<sup>1219</sup>. Les parallèles entre *Les Mots* et *L'Idiot* sont nombreux, du point de vue biographique et psychanalytique ; ce qui demeure important est le thème de la méditation autour de la *réponse imaginaire* qu'un écrivain peut donner au questionnement incessant des conditionnements névrosés<sup>1220</sup>. C'est là que la liberté entre en jeu : devant les mêmes – ou presque – déterminations, Flaubert réagit avec la plongée dans l'Irréel, alors que Sartre se fait l'auteur de la Réalité. Le philosophe congédie le débat en écrivant que « si le *Flaubert* ressemble aux *Mots* par endroits, c'est parce qu'après cinquante ans d'écriture, on finit par être imbu de son propre style et que certaines formules viennent spontanément, sans aucun travail »<sup>1221</sup> : une sorte d'automatisme de l'écriture, donc, qui du reste renvoie au mécanisme de l'intrusion – avec variations – dans la littérature d'autrui : « ces légères altérations m'autorisaient à confondre mémoire et imagination »<sup>1222</sup>. Cet aveu semble valider les opinions des critiques qui voient dans les certitudes affirmées par Sartre à propos de la vie et de la psychologie de Flaubert rien d'autre que des hypothèses, des ingérences de l'expérience sartrienne dans la biographie de l'auteur en examen. Même si Sartre affirme que « c'est une fable. Rien ne prouve qu'il en fut ainsi. [...] mon récit convient à des nourrissons, non à Gustave en particulier »<sup>1223</sup>, les critiques flaubertiens opposent au philosophe la thèse selon laquelle tout l'*Idiot* partirait d'une névrose psychologique inventée par Sartre<sup>1224</sup> et que son approche se fonde sur une partialité personnelle. On suivra volontiers Bruneau quand, après avoir critiqué l'ouvrage sartrien, il conclut en écrivant que « l'intérêt de *L'Idiot de la famille* est ailleurs : dans les nombreuses et profondes discussions sur un sujet-clé : les frontières entre le réel et l'imaginaire. De ce point de vue, l'ouvrage de Sartre est un chef-d'œuvre »<sup>1225</sup>. En effet, les trois

---

<sup>1219</sup> « One basic theme appears in *The Words* and *The Family Idiot* : the problem why one chooses the imaginary, why one wishes to become a writer », BARNES, Hazel Estella, *Sartre & Flaubert*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981, p. 10 [Un thème fondamental apparaît dans *Les Mots* et *L'Idiot de la famille* : le problème de savoir pourquoi on choisit l'imaginaire, pourquoi on veut devenir écrivain].

<sup>1220</sup> Chabot, sur ce thème, a justement écrit que « la création littéraire sera elle-même l'aboutissement de ce choix de l'imaginaire, ce qui relie *L'Idiot de la famille* aux *Mots* étant précisément la réflexion sur les relations entre écriture et névrose » (CHABOT, Alexis, *Sartre et le père*, *op. cit.*, p. 146) : les liens entre *Les Mots* et *L'Idiot* trouvent leur raison d'être dans la constatation que la névrose – dont Sartre a fait expérience pendant sa jeunesse – mène à l'Irréel ; l'expérience de Poulou, pourtant, montre que le rapport névrose-Imaginaire n'est pas nécessaire, et que la volonté libre de l'individu peut choisir de diriger son projet ailleurs.

<sup>1221</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Sur l'*Idiot de la famille* » *op. cit.*, p. 94.

<sup>1222</sup> LM, p. 118.

<sup>1223</sup> SARTRE, Jean-Paul, « Sartre par Sartre », *Situations IX*, *op. cit.*, p. 123.

<sup>1224</sup> Vu que « la nature comitiale de la névrose dont souffrit Flaubert n'est nullement prouvée », DUMESNIL, René, *Gustave Flaubert, l'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1947, p. 495.

<sup>1225</sup> BRUNEAU, Jean, « Jean-Paul Sartre, biographe de Flaubert », *op. cit.*, p. 177. On est aussi d'accord avec Diana Knight quand elle écrit que « whether *L'Idiot de la famille* tells us more about Sartre or Flaubert is only a question of focus of interest » (KNIGHT, Diana, « Sartre for Flaubertians : the case for *L'Idiot de la famille* », *Neophilologus*, n.69,

tomes – et le quatrième inachevé – retracent le mouvement totalisant de Gustave Flaubert, dès ses prodromes biographiques jusqu’à la projection de son Être dans le seul viatique<sup>1226</sup> que son histoire personnelle lui permet : la littérature de l’Irréel et de l’Imaginaire. L’analyse minutieuse des anecdotes de l’enfance et de la jeunesse, la lecture des premiers écrits et la mise en examen de celle que Sartre appelle « l’idiotie » de Flaubert, renvoient, elles aussi, au parcours imaginaire qui, d’une fêlure originaire, mène au salut.

On ne s’attardera pas sur une synthèse – d’ailleurs impossible ici – de l’œuvre, mais on se concentrera sur un aspect de l’analyse sartrienne qui a pour son caractère originel, un intérêt capital : le rapport de Flaubert au langage sous le signe de la névrose<sup>1227</sup>. Dans le premier tome, celui de la *Constitution* de Gustave – l’ensemble stratifié et dynamique des influences que la composition familiale exerce sur l’enfant –, Sartre trace un portrait de famille assez complexe : fils cadet d’un chirurgien, Achille-Cléophas<sup>1228</sup>, et de sa femme Caroline<sup>1229</sup>, le futur père du réalisme vit son enfance sous le signe de l’idiotie aboulique, enracinée dans son esprit à travers la désapprobation des parents et du frère aîné Achille. Le *regard* du père, le jugement méprisant qu’Achille-Cléophas, si pragmatique, porte sur l’apathique Gustave, *minéralise l’hébétude* de l’enfant : celle qui devait être une timidité extrême, un malaise congénital par rapport à la vie et aux autres, devient ainsi sa réalité, sa vérité : son Être. Ainsi la névrose flaubertienne, tout comme celle de Baudelaire et Mallarmé, a son origine dans le rapport manqué avec la plénitude de la famille, première manifestation de la plénitude du monde.

« Sous-aimé »<sup>1230</sup> par la famille, Flaubert intériorise ses défauts, en s’adaptant de façon permanente à la sentence : tout ce qui provient de l’extérieur, du monde des autres, des adultes, des gens qui sont

---

1985, p. 56) [Que *L’Idiot de la famille* nous en apprenne plus sur Sartre ou Flaubert n’est qu’une question de centre d’intérêt].

<sup>1226</sup> « La relation entre liberté et conditionnement est décrite dans *L’Idiot* selon les termes d’une dialectique du hasard et de la nécessité » (HOWELLS, Christina, « Sartre et la déconstruction du sujet », *Études sartriennes*, 1993, n.5, p. 224). Le *hasard* est la composante aléatoire de l’expérience personnelle, alors que la nécessité est le résultat de la détermination de l’Histoire et de la vie. Il est évident que, chez Sartre, la synthèse de hasard et de nécessité se fait dans la liberté du projet à l’intérieur d’une structure prédéterminée.

<sup>1227</sup> Dans aucune des autres œuvres sartriennes ce rapport a été si minutieusement expliqué.

<sup>1228</sup> La figure du père est centrale dans la constitution de Gustave ; on dira seulement qu’Achille-Cléophas est le parfait représentant de la société bourgeoise et illuministe, et que son athéisme progressiste conditionnera profondément son enfant. Selon Sartre, la haine de Flaubert pour la bourgeoisie et pour la « saleté » de sa classe sociale découle de son rapport conflictuel avec Achille-Cléophas. Celui-ci, du reste, est décrit comme « autoritaire et sec, avec des éclats de sensiblerie qui ne s’adressaient qu’à lui-même, irritable, volontiers méchant par nervosité, il réfrénait les élans de ses fils, tantôt réclamant leur admiration, tantôt s’en agaçant capricieusement » (SARTRE, Jean-Paul, *L’Idiot de la famille*, *op. cit.*, I, p. 78. Désormais IDF).

<sup>1229</sup> Voilà un exemple de comparaison entre la mère de Flaubert et celle de Sartre. Caroline « était de ces femmes qui disent : “J’ai ma religion à moi” ou “J’ai mon Bon Dieu” et qui se bornent à vampiriser un peu la religion catholique : elles en prennent les confort, les encens, les vitraux, l’orgue et laissent les dogmes » (IDF, I, p. 86) ; de la même manière, Anne-Marie Schweitzer « avait “Son Dieu à elle” et elle ne lui demandait guère que de la consoler en secret » (LM, p. 82).

<sup>1230</sup> RONCHI, Rocco, « Come parlano i mal amati? Letteratura ed *estrangement* ne *L’Idiot de la famille* », *Soggettivazione e destino. Saggi intorno al Flaubert di Sartre*, dir. de FARINA, Gabriella, et KIRCHMAYR, Raoul Kirchmayr, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 62.

capables de faire face activement à la réalité, sera, pour lui, une chose étrangère et étrange. On a lu les mêmes démarches psychologiques dans *La Lucidité* : la mort de la mère radicalise le rapport irréal entre l'enfant et l'univers, en privant celui-ci des marques de l'objectivité. Flaubert vit dans l'état immobile de l'activité passive, de l'action docile qui n'a d'autre but que de répondre mollement aux stimuli ; ses émotions sont amplifiées dans un *pathétisme* extraordinaire : sa souffrance – *patior*, je souffre à cause de quelque chose – est la mesure de toute son expérience humaine. La phénoménologie externe est, pour Gustave, un véritable mystère ; il n'a aucun rapport direct avec la Réalité, et tout ce qui se passe à l'extérieur, au-delà de son cœur troublé, est une énigme opaque qu'il subit sans se plaindre ; dans ce cadre de tourment, l'enfant affligé découvre la *nomination*, l'utilisation du langage pour s'appropriier les choses, qui demeurent autres, *étrangères*, à cause du fait que ses parents, éloignés par orgueil et désaffection, ne lui apprennent pas l'objectivité du monde, reléguant l'enfant dans sa prison imaginaire, comme pour Mallarmé la Réalité est marquée par les mêmes contours indistincts. À la différence du monde vague, de l'amas d'impressions mallarméennes, le monde de Gustave est infernal : Sartre affirme, à propos de la nouvelle *Voyage en Enfer*, écrite en 1835, quand Flaubert a quatorze ans, qu'« aucun écrit ne manifestera plus clairement, plus naïvement que celui-ci, la nouvelle intention totalisatrice : le sujet de la nouvelle n'est autre que le monde ; après l'avoir parcouru d'une manière exhaustive, l'enfant découvre que c'est l'Enfer »<sup>1231</sup>. Le mot, étant un outil extérieur, un outil adulte et étranger, n'est, dans la bouche de Flaubert, qu'un morceau de Rien, une concrétion de non-sens qui ne peut pas être le pont signifiant entre une chose et sa signification.

En d'autres termes, Gustave nomme quand il accède au monde social de la communication ; il nomme sur l'ordre des autres, à travers eux, pour eux. Revenant à sa solitude, il retrouve la semi-clandestinité des choses et de soi-même : la Vérité plane au-dessus de sa tête, il n'a pas même l'idée de lever les yeux pour la regarder.<sup>1232</sup>

Gustave n'a pas accès à la Parole : celle-ci demeure une structure à la signification insaisissable – ou mieux, saisissable par les autres ; ce sont les autres, du reste, qui peuvent donner un sens aux mots et à la Vérité qui semble en découler directement : Flaubert est exclu du marché privé entre les hommes et le langage ; pourtant, ce sera grâce à cette première exclusion, au rapport avec une Réalité scellée avec des chaînes de syllabes, que l'enfant se fera écrivain<sup>1233</sup>. Cette impossibilité organique de

---

<sup>1231</sup> IDF, I, p. 960.

<sup>1232</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>1233</sup> « L'insertion problématique dans le langage – Gustave perçoit les mots comme de l'extérieur, en adhérant à l'opacité du matériau signifiant dont les autres ont la clé – constitue la première, et sans doute la plus importante, des hypothèses que Sartre formule pour orienter sa recherche : à neuf ans, cet enfant qui a eu du mal à apprendre à lire, va précisément se vouloir écrivain », RIZK, Hadi, « *L'Idiot de la famille* », *Dictionnaire Sartre, op. cit.*, p. 234.

comprendre les structures du langage d'un point de vue intime et cohérent mènera Gustave, dans la jeunesse, à les utiliser comme des briques, des boîtes sonores qui font de leur côté musical leur seule qualité : « les graphèmes ne sont que les indications abstraites qui lui permettront de moduler sa voix, plus tard, telle qu'elle retentit, aujourd'hui, irréaliste encore, à ses oreilles [...]. Ce sont des notations sans valeur ni consistances propres qui renvoient à l'exécution »<sup>1234</sup>. L'approche *théâtrale* de l'écriture renvoie, évidemment, à un souci communicatif castré, à une interruption du dialogue auteur-public nécessaire pour que le langage soit vraiment signifiant : la *mise en scène* de la langue – qui diffère sensiblement de l'utilisation sincère – est vouée à la seule perception d'autrui, à la gratuité de sa propre activité – qui demeure passivement soumise, à l'incompréhensible désir extérieur. C'est pour cela que Gustave « éprouve contre les mots un ressentiment secret »<sup>1235</sup> ; l'objet du langage et l'écriture lui semblent des expériences incongrues, contradictoires : si d'un côté, en suivant le mouvement qui a caractérisé Genet et Baudelaire – c'est-à-dire la revendication orgueilleuse de sa propre singularité, qui s'extériorise dans une radicalisation des caractéristiques personnelles jugées non conformes<sup>1236</sup> – il peut revendiquer et faire vivre sa bêtise à travers tout ce que l'Autre – le père – rejette, de l'autre côté il ne trouve pas, chez les mots, l'allié qu'il espérait. Le langage demeure un lac transparent, un labyrinthe où sa voix s'enferme ; il y a un certain plaisir onaniste<sup>1237</sup> dans la transcription de sa propre voix, un plaisir autotélique qui, pourtant, ne sort pas du cadre de l'activité privée. La fuite dans l'Irréalité que ces mots permettent est une forme d'autisme littéraire ; ce qui est important n'est pas l'être – impossible à comprendre –, mais *l'être de l'apparence*, la consistance du Non-Être. Gustave choisit librement le Néant, prend l'option de l'Imaginaire et renonce à l'objectivité partagée pour l'hébétude vague et mystérieuse qui lui est propre ; la Réalité extérieure sera contaminée par son statut pathétique et irréel : l'infection se fera – on l'a vu dans *L'Imaginaire* – à travers la destruction des objets et des réalités physiquement existants : « les médiateurs entre l'enfant déréalisé et le monde irréel où il se transporte par sa propre irréalisation, ce sont les mots »<sup>1238</sup>.

Or, dans l'irréalisation, il n'y a pas que l'aspect physique de la substance – dans ce cas : des mots – qui participe de l'anéantissement imaginaire : la composante du vécu affecte le processus, en le suscitant directement. En d'autres mots, c'est grâce aux couches profondes de l'expérience que le langage peut à la fois s'irréaliser – détruire sa structure physique – et irréaliser l'objet que la

---

<sup>1234</sup> IDF, I, p. 872.

<sup>1235</sup> *Ibid.*, p. 903.

<sup>1236</sup> « Du même coup, par un processus intentionnel d'autodéfense, c'est valoriser, contre l'ennemi vainqueur, l'imaginaire en tant que non-réel et non être », *ibid.*, p. 911.

<sup>1237</sup> Sartre s'est longuement attardé sur l'activité sexuelle de Flaubert pendant l'adolescence ; ce qu'il remarque est que « si Gustave est fondamentalement onaniste c'est que le mouvement de sa personnalisation fait de lui un enfant puis un homme imaginaire », (*ibid.*, p. 715). La masturbation, étant un acte avec sa fin en soi, est, naturellement, la seule modalité sexuelle que le jeune Flaubert, aliéné, peut envisager.

<sup>1238</sup> *Ibid.*, p. 923.

conscience vise : le langage « narcissiste »<sup>1239</sup> renvoie constamment aux seules significations inconscientes de l'auteur, en créant un *super-sens*, un enrichissement visuel, plastique et sensoriel.

*Mourir du choléra à Calcutta ou de la peste à Constantinople* : cette ligne de *Novembre* – un conte de jeunesse – exemplifie ce que Sartre veut dire par langage irréalisant<sup>1240</sup> : les mots renvoient à une atmosphère exotique, chaude (les C et les L qui se suivent langoureusement) ; l'articulation des syllabes de *Constantinople*, structure étroitement précieuse, irréalise le lecteur dans une ville entortillée, aux ruelles sombres où le spectre de la peste se répand comme un parfum d'encens : c'est la « somptuosité matérielle »<sup>1241</sup> de la parole qui donne accès à cette dimension fantastique. Le goût flaubertien de l'exotisme se reflète dans la langue, et la langue, à son tour, s'annule pour donner naissance à l'Image ; la conscience de Gustave se sert du dispositif physique du mot – le signe, le son – comme *analogon*, comme outil dématérialisant, pour l'annihiler et pour viser une réalité impossible qui a les marques de son esthétique<sup>1242</sup>.

Cela est très mallarméen : Mallarmé est évoqué par sa capacité de « ruiner en douce des mots somptueux, [de] provoquer la collision du sens (dépassement vers l'irréel de la présence physique) et de la signification au profit de l'indétermination et, finalement, d'un néant subtil sur la surface duquel l'Être glisse »<sup>1243</sup> ; juste avant de citer un long passage flaubertien, caractérisé par l'utilisation imageante du langage, Sartre en admire le « côté mallarméen »<sup>1244</sup>.

Ainsi, explicitement, la névrose imageante flaubertienne est reconduite à l'expérience exemplaire de Mallarmé : « la science du négatif, de ce rien qui fait boule de neige, s'enrichit d'autres riens pour reposer ses articulations et se révéler par-delà l'abolition des apparences, comme le néant imaginaire ou comme l'imaginarité du Néant, c'est Mallarmé bien sûr qui l'a portée à son plus haut degré »<sup>1245</sup> ; quelques lignes plus haut, Sartre cite les tercets (sauf le v.12) du sonnet mallarméen *Surgi de la croupe et du bond*.

---

<sup>1239</sup> Définition qu'on retrouve dans l'article de Jean-François Louette, « L'Usage littéraire du langage selon J.P. Sartre », *op. cit.*

<sup>1240</sup> Si jusqu'au moment où il essayait de s'adapter au regard des autres l'hébétude de Flaubert demeurait une condition d'inutilité pathétique, « cette idiotie commence à se dessiner de manière plus positive, parce que Gustave rêve sur des phrases ou des expressions, comme « Choléra à Calcutta », et que ces ruminations imaginaires affectent sa perception du langage. En elles l'idiot-synchrésie subie commence à devenir une idiosynchrésie créatrice » LOUETTE, Jean-François, « Revanches de la bêtise dans *L'Idiot de la famille* », *Traces de Sartre*, Grenoble, Ellug, 2009, p. 314.

<sup>1241</sup> IDF, I, p. 929.

<sup>1242</sup> Comme l'a écrit Louette, « si Flaubert peine à apprendre à lire, c'est qu'il ne considère pas les mots comme des signes (à traverser vers une signification), mais comme des choses ou comme les images des choses ; la « fonction sémantique » du langage est bel et bien parasitée par sa « fonction imageante ». Flaubert passe pour l'idiot de la famille alors qu'il est un mimologue précoce : un écrivain en herbe, puisque tout écrivain, aux yeux de Sartre, prend de façon ou d'autre le langage pour le monde » (LOUETTE, Jean-François, « Petite tétatologie de la lecture selon Sartre », *L'Écriture et la lecture : des phénomènes de miroir ? L'exemple de Sartre*, *op. cit.*, p. 86).

<sup>1243</sup> IDF, I, p. 931.

<sup>1244</sup> IDF, II, p. 1969.

<sup>1245</sup> *Ibid.*, p. 1970. C'est moi qui souligne.

Comme l'écrivain, le lecteur est, lui aussi, transporté dans ce monde alternatif, créé et détruit par le langage, qui du langage tire ses règles et ses fondements. L'opacité du langage est un charme criminel, l'envie de dissoudre la réalité objective pour une irréalité plus gourmande et infernale – imaginaire ; le Réel est vampirisé et de ses restes surgit l'ombre imageante du Néant. Mais l'ombre n'est pas vide ; l'ombre, le Néant est la dimension anti-réelle, l'apparence que Gustave recherche ; il prend le mot et le dissèque dans ses composantes matérielles, dans ses sonorités, dans la lourdeur des lettres, pour réaliser à partir de ces cendres abolies un sens ultérieur et absent. Ce sens, à la manière de Frege, est le passage intermédiaire entre le signe et la réalité, la désignation qui renvoie aux concepts généraux qui permettent la référence singulière ; chez Flaubert, la signification reste coincée au niveau du sens, de l'abstraction vague. Donnons un exemple ; « quand il lisait Corneille, quand il écrivait *L'Amant avare* ("il ne veut pas faire de cadeaux à sa maîtresse") le nom lu ou tracé par sa plume désignait – comme au XVII<sup>e</sup> siècle – la femme aimée et n'impliquait ni n'excluait les relations sexuelles entre celle-ci et son amant »<sup>1246</sup> : le mot *maîtresse* signifie « fiancée officielle » jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, et après cela devient une des définitions de femme secrète, illicite ; Flaubert, quand il écrit *L'Amant avare* – réduction juvénile de *L'Avare* de Molière –, garde à la fois le sens ancien et celui de l'époque bourgeoise, qui est « démonisé » par son contenu immoral. Vu que le jeune Flaubert n'a aucune connaissance de la féminité et de ses nuances, cette ambivalence se reflète dans le mot qu'il écrit ; *maîtresse*, dans les écrits flaubertiens de l'époque, s'enrichit de ce super-sens ambigu, mystérieux et damné. Il est intéressant de remarquer que le même exemple est présent dans *Les Mots* :

*Amante* n'était encore qu'un mot ténébreux que je rencontrais souvent dans les tragédies de Corneille. Des amants s'embrassent et se promettent de dormir dans le même lit (étrange coutume : pourquoi pas dans des lits jumeaux comme nous faisons, ma mère et moi ?) Je ne savais rien de plus mais sous la surface lumineuse de l'idée, je pressentais une masse velue. Frère, en tout cas, j'eusse été incestueux. J'y rêvais. Dérivation ? Camouflage de sentiments interdits ? C'est bien possible. J'avais une sœur aînée, ma mère, et je souhaitais une sœur cadette. Aujourd'hui encore – 1963 – c'est bien le seul lien de parenté qui m'émeuve<sup>1247</sup>.

Cela demeure une coïncidence frappante ; on peut supposer que le cas de la *maîtresse* de *L'Idiot* est né d'une remémoration sartrienne : au moment où le philosophe a dû exemplifier dans la biographie le sentiment incertain de ne pas saisir le sens objectif d'un mot – en ne gardant que le sens personnel et « narcissiste » –, il a puisé dans sa propre mémoire, ayant vécu la même situation imaginaire.

<sup>1246</sup> IDF, I, p. 925.

<sup>1247</sup> LM, p. 41. Comme on l'avait déjà remarqué, un autre exemple vient de *Qu'est-ce que la littérature ?* et joue sur la musicalité allusive du nom de la ville toscane : « Florence est ville et fleur et femme, elle est ville-fleur et ville-femme et fille-fleur tout à la fois. Et l'étrange objet qui paraît ainsi possède la liquidité du *fleuve*, la douce ardeur fauve de l'*or* et, pour finir, s'abandonne avec décence et prolonge indéfiniment par l'affaiblissement continu de l'*e* muet son épanouissement plein de réserves. À cela s'ajoute l'effort insidieux de la biographie. Pour moi, Florence est aussi une certaine femme, une actrice américaine qui jouait dans les films muets de mon enfance et dont j'ai tout oublié, sauf [...] que je l'aimais et qu'elle s'appelait Florence » (SARTRE, Jean-Paul, « Qu'est-ce que la littérature ? », *op. cit.*, p. 66-7).

En revenant au langage autotélique de Flaubert, il faut s'interroger sur son insertion à l'intérieur du discours critique sartrien ; on se souvient de la distinction entre le poète – celui qui se sert des mots comme des objets – et l'écrivain – celui qui révèle une réalité ultérieure à travers le pouvoir signifiant du texte ; il est clair que Flaubert, comme Genet, demeure un romancier poétique<sup>1248</sup>, un écrivain dont les récits permettent au seul sens – imaginaire, flottant et élusif, qui ne renvoie à rien qui dépasse l'expérience de l'auteur – de se manifester. C'est la projection positive de la passivité ; Flaubert ne peut pas accomplir des actions à cause de sa passivité constitutive, et il choisira donc la seule méthode qui peut mener à une action irréaliste : écrire signifie perpétuer une action imaginaire, une action qui ne dévoile pas une Réalité qui ne s'est jamais dévoilée, une non-action qui se passe dans la Non-Réalité, dans le Non-Être. Le *choix libre* de Gustave réside justement dans cet acte de sacrifice : il s'annule dans l'écriture, étant à la fois l'auteur et le lecteur, le JE – la subjectivité niée par le jugement d'Autrui – et l'IL – la perception de lui que les autres perçoivent ; les personnages de ses premiers romans recomposent JE et IL – regard subjectif de Flaubert qui se lit –, en créant un sujet imaginaire qui, à chaque lecture, annihile l'écrivain pour faire en surgir la réincarnation. L'annulation de la subjectivité de l'auteur est bien, comme on le sait, un souvenir mallarméen : dans le deuxième tome de *l'Idiot*, Sartre écrit : « Mallarmé [...], dans sa conception du théâtre, refuse en même temps les personnages, l'action et le dramaturge pour ne garder que la scène [...]. Il tient d'ailleurs, que le théâtre et le Livre sont des traductions équivalentes de l'œuvre. Et le livre qu'il envisageait de produire "par une opération appelée Poésie" relègue, comme la Scène, le sujet au rang de moyen fortuit, nécessaire mais quelconque, qui doit s'ensevelir dans l'anonymat »<sup>1249</sup>. Dans un entretien des années Quarante lors d'un voyage en Italie, Sartre avait exprimé à peu près la même conception de théâtre anonyme : « Noi siamo per un teatro povero, severo, rigoroso : dove non abbiano luogo gli effetti esteriori dello spettacolo teatrale. Un teatro quindi dove l'interprete, regista o attore, si annulli nell'opera, pur dandole soffio e ragione di vita : e sia totalmente fedele allo spirito che l'anima »<sup>1250</sup>. Dans l'ouvrage consacré à Flaubert, donc, le théâtre anonyme de Mallarmé est évoqué comme un théâtre qui, dans la conception sartrienne, est exemplaire ; le théâtre pratiqué par Flaubert dans sa jeunesse est, comme on vient de le voir, un théâtre de la subjectivité, de la garantie qu'autrui peut porter sur le Je bancal de l'auteur ; cela revient à dire que si pour Mallarmé la pratique de l'écriture est marquée par un anonymat total, qui passe de la composition des poèmes à l'idée théâtrale, pour

---

<sup>1248</sup> Peut-être de manière un peu radicale, Michel Sicard a écrit que « Flaubert construit ses romans comme des poèmes, s'arrêtant toujours avant que le sens ne vienne normer son récit, tracer l'ordre d'une limite. Il ne reste que le texte » (SICARD, Michel, « Flaubert avec Sartre », *Essais sur Sartre, op. cit.*, p. 86).

<sup>1249</sup> IDF, II, p. 2011.

<sup>1250</sup> [Nous sommes pour un théâtre pauvre, sévère, rigoureux : où il n'a pas de place pour les effets extérieurs au spectacle théâtral. Un théâtre donc où l'interprète, réalisateur ou acteur, s'annule dans l'œuvre, même en lui donnant un souffle et une raison de vie : et qu'il soit totalement fidèle à l'esprit qui l'anime] (« Cinque domande teatrali a Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir », *Il Dramma*, 1946, anno 22, serie n.18).

Flaubert le glissement de la personnalité est un acte circonstancié, qui, encore une fois, ne sert que le besoin de Gustave de se sentir cautionné par l'extérieur. Le langage qui annule et recompose les deux facettes de la subjectivité n'est pas, pourtant, un miroir<sup>1251</sup> : dans la réélaboration sous la forme de graphème, dans le *devenir-personnage*, Gustave s'observe et il est observé – le regard est celui de Flaubert, le personnage (Djalioh, Mazza, et tous les personnages des romans de jeunesse, personnages qui incarnent la victime désignée du destin) est regardé ; objet et sujet sont unis mais distingués. La plume procède ainsi dans une masturbation écrite, dans une jouissance de soi qui est à la fois activité et passivité, homme et femme<sup>1252</sup>.

Ce procédé autotélique et imaginaire est une *totalisation*, un dépassement des anciens conditionnements en faveur d'une résolution projetée dans l'avenir – le pour-soi qui se lance au-delà de son présent, en se réalisant à chaque action –, à travers l'outil du langage. L'activité littéraire demeure, pour le jeune écrivain, le moyen pour oublier, en les gardant, ses déterminations – l'idiotie, l'athéisme imposé, le regard, le poids du jugement paternel, l'amour faible de la mère, *etc.* ; toutefois, la totalisation flaubertienne se fait *en intériorité* : si le langage de Gustave ne peut pas renvoyer l'auteur à l'extériorité – car il reste un instrument imaginaire –, celui-là n'est qu'un *être-dans-le-verbe*, une apparence qui ne devient jamais Être, une totalisation intensive et souterraine qui ne se projette pas dans la sphère des actions réelles – et des significations objectives. Ce genre d'utilisation langagière est interprété par Sartre comme un acte maléfique – car elle n'a pas de prise sur la réalité, mais s'arrête au niveau de l'Image – et, pour justifier cette position, le philosophe lie le style flaubertien à une éthique du Mal qui a sa Bible dans *Le Voyage en Enfer* ; Satan-Gustave vampirise l'Être, en lui imposant les marques perfides des ténèbres imageantes et du destin destructeur : une « autodestruction systématique »<sup>1253</sup> de la Réalité, qui abolit Flaubert en abolissant le monde. L'extériorisation de cette totalisation – la manifestation objective du système des prémisses et des réactions cohérentes qui font partie de la totalité-Gustave – se fera dans la *névrose*. Dans le cas de Flaubert, à la différence de la situation de Baudelaire – où l'aliénation demeure au stade de surface, de conduite extravagante, de maladie de l'esprit qui ne devient maladie du corps qu'à cause des choix de vie du poète –, la névrose apparaît dans toute sa gravité physique.

---

<sup>1251</sup> Le jeune Gustave n'a jamais pu se regarder dans un miroir en différenciant sujet et objet, à regarder et à être regardé en même temps.

<sup>1252</sup> « Comment jouir du deuxième sexe à moins de se créer femme par les mots, avec un nom de femme, une vie, des mœurs, une condition, un destin de femme » (IDF, I, p. 952). Il faut souligner que, depuis l'enfance, Gustave vise la reconstitution d'une androgynie perdue, qui relève à son tour du rapport fusionnel avec la mère Caroline ; la première solution est la masturbation – activité cloîtrée qui renvoie à une action à la fois féminine et masculine – ; la deuxième est, justement, l'écriture, grâce à l'incarnation irréaliste dans le personnage féminin.

<sup>1253</sup> IDF, I, p. 966. Collins a justement écrit : « Literature is an enterprise of both self-possession and self-abolition », (COLLINS, Douglas, *Sartre as a biographer*, *op. cit.*, p. 128).



Sartre nous raconte l'épisode où Gustave, avec son frère aîné Achille, rentre à Rouen de Deauville en carriole ; ce retour à la maison représente, pour le jeune adulte, la première étape d'un parcours qui le mènera à Paris, où son père l'obligera à faire son droit. C'est Gustave qui conduit ; conduire la carriole est, symboliquement, conduire volontairement sa vie vers le malheur parisien et vers l'adhérence totale à la volonté du Père<sup>1254</sup>, des autres, du jugement. Seulement en radicalisant sa sub-humanité, son idiotie, son Irréalité, il *gagnera* : l'hébétude ne doit plus demeurer un jugement, mais une vérité. Ainsi, lorsqu'une autre carriole risque de provoquer un incident, Gustave pressent que le destin menace des conséquences terribles, que rentrer à Paris signifierait vivre un échec insupportable. Le stimulus mystérieux de la carriole inconnue, envoyé par la nuit, par le destin, par la mort, pour lui annoncer son échec futur, est reçu par Flaubert comme une option gagnante : devant le danger, il s'annihilerait, et en s'annihilant il réaliserait son alibi permanent. On remarquera la présence du même thème du carrosse comme danger et comme contrainte dans *L'Imaginaire* : « un carrosse m'est apparu qui était l'impératif catégorique »<sup>1255</sup> : Sartre donne cet exemple dans la partie consacrée à la fascination de la conscience pendant celles que le philosophe appelle *visions hypnagogiques* (des représentations illusoire) : le carrosse serait donc une image produite par la conscience fascinée, qui fait une synthèse des *stimuli* et essaie de donner un *sens* à l'image même ; c'est exactement ce que Gustave se dit : le carrosse qui croise son chemin *est et signifie* son destin de mort. Flaubert fait une crise épileptique qui n'est rien d'autre qu'une conséquence matérielle d'une complexe dynamique intérieure ; la congestion cérébrale qu'il subit, ainsi que les convulsions, permet à l'Imaginaire de l'envahir complètement, avec la démence fantastique qui vient avec : « L'imaginaire s'impose dans sa pureté sauvage, c'est-à-dire dans son désordre »<sup>1256</sup>. La crise est donc à la fois voulue, désirée – car elle est la réponse au besoin de se faire définitivement Idiot, c'est-à-dire Homme Imaginaire –, et saisie avec angoisse : dans le refus de reconnaître la crise comme un outil libre de sa propre conscience, comme une réponse qui fait partie de la totalisation organique, Gustave ne se rend pas complice de sa ruse. On remarquera que le titre de la troisième partie du deuxième tome de *L'Idiot de la famille*, « Elbehnon ou la dernière spirale », où Sartre décrit le déclenchement de la névrose de Flaubert, renvoie au titre complet d'*Igitur* : « Igitur ou la folie d'Elbehnon » ; la folie d'Igitur et la folie de Flaubert sont ainsi étroitement – au moins au niveau thématique – liées, et la « dernière spirale » de Flaubert nous fait penser aussi à l'escalier que Igitur doit descendre pour retrouver le sépulcre des ancêtres, c'est-à-dire de la famille qui l'a conditionné, exactement comme les parents de

---

<sup>1254</sup> Sartre explique ainsi la présence du frère : Gustave a besoin, en ce moment, de « réaliser et proclamer son infériorité radicale devant le frère ennemi auquel il se croyait tellement supérieur, reconnaître que le choix du père était juste, le confirmer en se produisant sous-homme et, pour finir, se remettre aux mains d'Achille » (IDF, II, p. 1841).

<sup>1255</sup> SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire*, *op. cit.*, p. 93.

<sup>1256</sup> IDF, II, p. 1856.

Gustave ont déterminé la possibilité de la névrose ; c'est Sartre, donc, qui nous donne ici l'autorisation de lier les névroses flaubertiennes et mallarméennes. On remarquera encore que Sartre, dans cette démarche explicative, ne laisse pas de place pour le doute : la crise de nerfs de Flaubert est vécue comme un événement choquant par l'auteur même, et instaurant ainsi le *Qui perd gagne* le plus élaboré. L'échec est donc lu par Sartre comme un acte revendiqué : les auteurs qui se vouent à la conduite de la crise : « [...] affirment leur liberté de dire non dans l'imaginaire ; ils optent pour le faux, l'illusoire, l'inconsistant et gagnent en ceci que le réel ne peut rien contre l'irréalité. "Obstinés à n'ouvrir pas le poing", comme le Vieux de Mallarmé, ils s'enfoncent, fiers d'être l'erreur, le péché, la mort et de condamner le monde entier »<sup>1257</sup>.

Or, Mallarmé demeure pour Sartre le plus parfait exemple de dévouement à la conduite de l'échec. Pourquoi ? Parce que, encore une fois, l'échec mallarméen, l'aboulie mentale qui conditionnera sa structure esthétique, est une prise de position totale sur le monde, un choix qui, bien que névrosé, dépasse son statut particulier pour accéder au niveau de l'universel. Le choix de l'échec, commun à Flaubert, à Baudelaire et à toute la génération postromantique, « cheminera tout au long du siècle pour trouver sa forme parfaite sous la plume de Mallarmé »<sup>1258</sup> : c'est Sartre qui l'écrit explicitement : Mallarmé incarne la *forme parfaite* de l'échec, comme le philosophe le répète au début du troisième tome : les doctrines postromantiques sont « une nouvelle détermination de l'Esprit objectif qui se dévoile d'abord [...] par Flaubert [...] pour s'enrichir et se développer pendant la seconde moitié du siècle jusqu'à son théoricien et héros, Mallarmé, et mourir de sénilité après la décadence symboliste »<sup>1259</sup>. Cette exemplarité est pourtant mal vécue par Sartre : pour ce qui concerne l'expédient « antipopulaire » des postromantiques, qui, faute de ne pas être des nobles qualifiés, permettait d'inventer un lignage irréel, on lit : « Gustave [...], eût-il souhaité qu'une aristocratie qualifiée lui donnait des terres et un titre ? Il se peut qu'il y ait parfois rêvé : les jeunes bourgeois de son âge, ceux qui naquirent vingt ans plus tôt ou dix ans après n'y ont pas manqué : Hugo, par exemple, et Baudelaire ; hélas, même Mallarmé »<sup>1260</sup> : on peut entrevoir une sorte de regret, de la part de Sartre, pour l'opportunité manquée par Mallarmé de se rallier à la cause du peuple ; ce même regret, qui nous donne l'impression d'une véritable préférence pour l'expérience mallarméenne, n'est pas exprimé pour Flaubert ou Baudelaire. Le tournant négatif de cette conduite demeure la possibilité de se retrouver coincé dans la constatation qu'aucun coup de dés n'abolira jamais les conditions de départ ; c'est le cas, notamment, des jeunes décrits dans l'*Idiot*, qui, se révoltant contre les pères, se rendent compte que leurs actions n'ont pas d'effet : « les collégiens ont vécu [...] l'instant

---

<sup>1257</sup> *Ibid.*, p. 1394)

<sup>1258</sup> IDF, I, p. 978.

<sup>1259</sup> IDF, III, p. 18. C'est moi qui souligne.

<sup>1260</sup> IDF, I, p. 603. C'est moi qui souligne.

mallarméen, caillot d'éternité, paradoxe ; ces enfants se sont crus des agents historiques, ils ont jeté les dés, fait leur coup et [...] les voilà redevenus, ces sujets, par l'échec nécessaire de leur entreprise, les objets de l'Histoire »<sup>1261</sup> : l'*instant mallarméen* est celui où le sujet a dans ses mains l'éventail fermé des possibilités ; les jeunes, dont Flaubert fait partie, croient à l'illusion de la possibilité, du *Qui perd gagne*, ils ont tenté leur chance ; toutefois, ce n'est qu'une victoire partielle, car à la place de devenir les *sujets* de l'Histoire – comme l'a fait Mallarmé –, eux ils en sont encore les *objets*. Mallarmé, on ne s'étonnera pas, est du côté de la réalité, et non de l'imagination subjective et radicale ; ou mieux, la radicalisation de l'imagination mallarméenne, à travers un renversement paradoxal, devient Réalité : en soulignant le penchant que Mallarmé, nonobstant les lectures plus naïvement conduites, avait pour le monde objectif, Sartre écrit que : « Mallarmé [...] croit à l'imagination. Mais c'est, pour lui, une puissance négative : il craint que le Drame [...] *ne soit qu'un rêve* [...]. Il meurt en disant : "C'aurait été très beau" mais parfaitement certain, dans son naufrage, que "rien n'a eu lieu que le lieu" »<sup>1262</sup>. On ne peut qu'être admiratif devant l'intelligence de Sartre, sa connaissance suprême des fonctionnements intimes de l'esprit humain ; on peut, bien sûr, soutenir que cela n'est qu'une interprétation *a posteriori*, qu'il y a la prétention intolérable de trouver du sens psychologique là où il n'y a qu'une crise épileptique. Toutefois, si l'on considère l'enfance de Gustave, ses propos, ses ambitions – et sa littérature –, on ne peut que s'accorder avec la lecture sartrienne de la crise ; dans l'ensemble d'éléments cliniques, un élément singulièrement volontaire demeure présent : le désir de radicaliser l'Irréalité. Le fait que l'Irréalité se lie avec l'idiotie – l'aliénation par rapport au monde « réel » et actif des Autres – est un postulat qui provient de *L'Imagination* ; si on ne veut pas remettre en question les fondements esthétiques de Sartre, on sera d'accord que la seule façon de rendre permanente la capacité de produire des Images est, justement, celle de se faire Néant, de se faire espace vide de production imaginaire. Cela nous mène à une première explication – ou au moins un premier essai – du thème qu'on avait précédemment évoqué, le thème du *mirage*. Entre les marges derridiennes et les images sartriennes, entre la dissémination éparpillée et la détermination libre, une figure se trouve au bon milieu ; c'est une figure qui est produite par l'Histoire et qui ne renie pas sa constitution historique, ses rapports avec le *contexte* ; c'est une figure qui de cette Histoire – à problématiser, comme Sartre l'a fait – tire une leçon capitale : il n'y a pas de signification fixe et fixée dans le contexte. La possibilité de faire découler de l'Histoire une certaine poétique avait été déjà théorisée<sup>1263</sup>, mais là on veut ajouter quelque chose ; outre un rapport non renié avec l'Histoire, la figure du *mirage* a en soi un secret, une complexion – on pourrait

---

<sup>1261</sup> IDF, II, p. 1346.

<sup>1262</sup> *Ibid.*, p. 2012. C'est moi qui souligne.

<sup>1263</sup> Notamment dans toutes les occurrences d'une explication marxiste des courants littéraires (dans « Qu'est-ce que la littérature », dans le tome III de *L'Idiot de la famille*, dans le *Plaidoyer*, dans *Baudelaire et Mallarmé*...).

même dire une disposition d'esprit – qui la mène à accueillir la destruction de la signification. Le Néant que certains auteurs enferment dans leurs âmes – Néant qui provient de l'Histoire et de l'esprit imageant – permet à la dissémination de se faire de la place ; dans une âme comblée et rassurée par le fait que le monde et la nature lui répondent, la dissémination ne peut pas s'installer, car tout acte – littéraire ou pas – renvoie à une signification toujours vérifiée, objective, extérieure ; dans un esprit creux, vide, annihilé, l'espace blanc de la déconstruction s'illumine. Ce n'est pas le cas de Flaubert : même s'il accueille le vide humain qui permet le surgissement des Images, celles-ci n'ont pas un statut disséminé : la signification flaubertienne se plie au sens du Mal, de l'Irréalité, mais ne sort pas du périmètre défini d'une sémantique ordonnée – celle du *Qui perd gagne*. Ce n'est même pas le cas de Genet : ce qui rend encore plus blanche la blancheur de l'esprit des auteurs-mirages, c'est la *conscience de la suppression de l'identité*, alors que chez Genet ce passage demeure inexistant.

Pour ce qui concerne les autres deux auteurs qu'on a mentionnés – Baudelaire et Ponge –, on dira que chez Baudelaire, comme on l'a remarqué, la création imaginaire est une échappatoire boudeuse, faisant partie d'une conduite de révolte qui ne dépasse pas la surface du profit personnel ; la poétique pongienne est le chant du surgissement de la Chose, matérialité infinie qui submerge toute personnalité et qui envahit tout espace. Le mirage n'est ni une ruse ni un monolithe ; au contraire, c'est un état vaporeux de renonciation du soi, en faveur d'un langage pluriel – sans être anarchique. On y reviendra, mais on a déjà compris qui incarne le rôle – critique et clinique – du mirage.

### III.II.2 *Derridaute*

On a dit que, chez Sartre, toute présence de non-sens – de signification imaginaire due au repli de la conscience sur soi-même, de renvoi infini aux structures irréalisantes du langage qui ne réveillent pas une fonction sémantique chez le signe et, par conséquent, chez le lecteur – n'est pas une folie excentrique, une fin en soi. Au contraire : même si, à première vue, la signification cloîtrée des images semble n'avoir d'importance que dans l'économie du texte, le monde non signifiant acquiert une valeur nécessaire dans l'institution d'un sens plus ample, celui de la vie entière de l'auteur – l'image étant la réponse organique et psychologique aux conditionnements – et de l'époque littéraire, car les poètes et les romanciers qui font de l'Irréel leur Réel gardent une place précise et définie dans la lecture historiciste des généalogies de la Littérature.

*Il y a du sens dans le non-sens* ; ce n'est pas une signification référentielle, un renvoi au Réel ; pourtant, il y a de la raison derrière le choix de la déraison, un secret, un besoin d'expression différente, différée par rapport à l'expression objective, canonique ; l'action imaginaire et son sens sont déplacés, écartés, abolis mais présents. On a vu aussi que l'exemple majeur de ce mouvement

est, pour Sartre, Mallarmé : l'adhérence totale à la religion de l'Irréel, qui a comme conséquence indirecte celle de représenter une époque qui se voue à la décadence, à la fin des structures sociales traditionnelles, est incarnée par le poète qui, plus que les autres, a su élaborer une esthétique de l'absence de la référence car la référence est, justement, écroulée sous le poids de la révolution métaphysique du XIX<sup>e</sup> siècle. Le non-sens mallarméen atteint donc le plus haut degré de signification possible : même une expérience littéraire qui a voulu se *taire*, nier la responsabilité objective, donner aux phénomènes les marques d'une virtualité extrême qui s'approche de la magie et du mysticisme engendre la possibilité, ou mieux, la nécessité de signifier une condition préexistante ; la magie de Mallarmé, le non-sens de Mallarmé, le silence de Mallarmé permettent non seulement une prise de position totale sur l'époque, mais l'acquisition d'un engagement signifiant de la part d'une réalité qui semblait, à première vue, complètement non-engageable.

On ne dira pas que le non-sens sartrien s'apparente à la différance derridienne : il y a une distance sidérale ; le non-sens sartrien a du sens dans la mesure où, chez Baudelaire, Flaubert, et surtout Mallarmé, la vocation à l'Irréel se fait *en réponse* à une situation définie : la névrose est donc *signifiante* parce qu'elle est le résultat cohérent de la totalisation des stimuli précédents, et parce qu'elle force le névrosé à tenir un comportement tout à fait homogène, compréhensible – selon les logiques de l'aliénation personnelle – et, pour cela, rationnel. La névrose, chez Sartre, s'inscrit dans un périmètre théorique dominé par la rationalité et surgit *en opposition* au Réel – par exemple, le non-sens flaubertien *signifie* les déterminations historiques et biographiques, *signifie* le choix imaginaire, *signifie* la conduite d'échec... Au contraire, la différance *englobe et annule le sens* ; toutefois, on dira que le non-sens sartrien s'insère dans une dynamique de signification ultérieure, de réappropriation de soi, d'extériorisation valide, de possibilité de renversement de l'ordre établi, de capacité de ronger l'existant pour laisser la place au refoulé et au soupçonné : chez Derrida, le non-sens a exactement ce rôle. Dans un monde logocentrique, le non-sens, le non-signifiant, le non-raisonné est l'option de la différance : ce qui ne subit pas les dogmes du logos, mais qui jouit de sa naturelle déréglementation, en établissant une nouvelle forme, une nouvelle parole et une nouvelle non-logique.

Si Sartre attribuait une valeur moralement négative au non-sens<sup>1264</sup>, Derrida y voit le fondement même de la possibilité d'exprimer des jugements de valeur<sup>1265</sup>. Tout revient au non-sens de la différance, qui ne peut avoir du sens que dans la mesure où ce sens échappe à toute définition. La définition, l'explication rationnelle, donc, ne peut pas s'appliquer au non-sens, car elle réduit la portée

---

<sup>1264</sup> Car il serait contraire à la positivité de la révélation du sens signifiant.

<sup>1265</sup> On a vu dans *La Grammatologie* comment l'éthique tire sa propre existence de la différance.

infiniment plurielle de la différence<sup>1266</sup> : c'est la critique que Derrida fait à Foucault<sup>1267</sup>, dont pourtant *L'Histoire de la folie* semblerait l'essai de rétablir le rôle du non-sens dans un monde dominé par la logique. L'intention foucauldienne est de « redonner la parole » à la folie, de la faire parler – objet et sujet du traité –, de la libérer du langage des esprits dominateurs de la psychiatrie traditionnelle et de la Raison analytique ; l'histoire de la maladie est donc parcourue dans le sillage de cette *délivrance* tardive. Foucault remarque comme les malades ont été systématiquement expulsés des lieux communautaires, prenant la place physique des lépreux, afin de préserver la collectivité de leur débauche morale ; le jugement découle notamment d'une confusion, de la part des forces publiques, entre les véritables fous, les criminels, les homosexuels, les mendiants et tout individu qui échappe à la logique de l'ordre établi. Ainsi, la folie, apparentée aux conduites débauchées, semble pouvoir être un choix : « la déraison, à l'âge classique, n'est pas repoussée aux confins d'une conscience raisonnable [...] ; mais [...] son opposition à la raison se maintient toujours dans l'espace ouvert d'un choix et d'une liberté »<sup>1268</sup> ; dans l'analyse foucauldienne, Descartes semble confirmer la possibilité du choix entre raison et déraison en disant que, pour ne pas s'abandonner aux chimères, il faut toujours le « décider » ; le doute écarte la folie grâce à son activité : « tout comme la pensée qui doute implique la pensée et celui qui pense, la *volonté* de douter a déjà exclu les enchantements involontaires de la déraison »<sup>1269</sup>. En effet, pour Descartes, la folie serait incompatible avec la pensée : « on ne peut [...] supposer, même par la pensée, qu'on est fou, car la folie justement est condition d'impossibilité pour la pensée »<sup>1270</sup> ; folie et pensée, folie et *cogito*, se trouvent aux pôles opposés ; la folie ne peut pas concerner l'homme, car elle est placée hors du domaine du sujet qui détient la vérité : l'homme peut être fou, mais non la pensée. La folie devient donc un *choix éthique* et la raison devient une *décision* : les deux conditions établissent le « partage éthique »<sup>1271</sup> qui a maintenu en vie le système inhumain de l'internement (car les malades *mériteraient* l'exclusion sociale). Toutefois, les démarches foucauliennes, qui semblent vouloir démanteler les structures de pouvoir qui ont permis ce partage, demeurent, pour Derrida, une velléité impossible.

---

<sup>1266</sup> La définition de « différence » se soustrait, paradoxalement, à la définition : grâce au mot glissant de « différence » – différer, différencier, e/a, phonique, graphique –, le mouvement ne s'arrête pas mais, au contraire, continue dans l'expression même du mot.

<sup>1267</sup> Derrida expose ses perplexités autour de la méthode foucauldienne de *Folie et déraison* lors d'une conférence de 1963 à laquelle Michel Foucault était présent ; la conférence a été ensuite publiée dans la revue dirigée par Jean Wahl, la *Revue de métaphysique et morale*, et finalement recueillie dans *L'Écriture et la différence*. Foucault répondra en 1971 (« Mon corps, ce papier, ce feu », paru dans le revu *Paideia*) en appréciant l'exposé rhétorique de Derrida ; il l'accusera pourtant de vouloir « gommer » toute interprétation gênante.

<sup>1268</sup> FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 (Plon, 1961), p. 108.

<sup>1269</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>1270</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>1271</sup> *Ibid.*, p. 189.

« À travers tout le livre court ce thème qui lie la folie au silence »<sup>1272</sup> : la déraison a été, dit Foucault, annihilée dans un silence qui punit et qui relègue aux marges de la société ; le langage de l'Ordre, du Logos, ne peut pas se charger de l'anti-langage de la folie et le rend muet ; comme l'a dit aussi Gladys Swain, les exclus du cercle de l'humanité sont considérés des « infirmes du signe » à cause de leur « impuissance à la réciprocité »<sup>1273</sup>, au dialogue – le *logos* partagé –, au système de la voix communicative. Toutefois, le procédé de Foucault, qui vise le rétablissement du langage « fou » et l'exposition de « l'archéologie du silence » – de la stratification sociale de l'exclusion –, se fait à travers une méthode ordonnée et rationnelle, qui reprend les outils du Logos et les exploite différemment ; encore avec Swain, on pourrait dire que l'intention foucauldienne, bien que positive, est au fond de « contourner la folie qui fait obstacle à la communication »<sup>1274</sup>, en donnant au lecteur les moyens *logiques* d'entrer en rapport avec l'insensé ; cette démarche paradoxale, selon Derrida, « c'est ce qu'il y a de *plus fou* dans son projet »<sup>1275</sup>. Derrida arrivera à dire que « le totalitarisme structuraliste opérerait ici un acte de renfermement du cogito qui serait du même type que celui des violences de l'âge classique »<sup>1276</sup> : la méthode foucauldienne *renfermerait* à son tour la folie du *cogito* – qu'on verra tout de suite se fonder sur l'aliénation – en perpétrant les mêmes violences que la société de la Raison a toujours infligées à l'altérité. Tout acte de parole – même celle de Foucault, comme toute parole est *logos* – est la répétition de l'objectivation qui rend la folie esclave de l'ordre ; toute contestation demeure une antithèse accueillie dans un ordre dialectique, et toute antithèse répond à une thèse dans la logique d'un mouvement déterminé<sup>1277</sup>.

C'est Nietzsche qui nous propose une alternative à l'opposition folie-raison : avant la rationalité que Socrate impose – celle qui neutralise l'opposition –, il y avait une époque où le logos et son contraire, la déraison, vivaient en harmonie dans une heureuse variabilité et fluctuation de sens : « c'est soit sous l'influence de la boisson narcotique [...], soit à l'approche puissante du printemps traversant joyeusement toute la nature que s'éveillent ces pulsions dionysiaques dans lesquelles [...] l'élément subjectif s'évanouit jusqu'à l'oubli de soi le plus total »<sup>1278</sup>. L'esprit dionysiaque, en abolissant le JE, ouvre la voie à la possibilité de garder les oppositions sans les définir ; c'est, au contraire, dans le

---

<sup>1272</sup> DERRIDA, Jacques, « Cogito et Histoire de la folie », *L'Écriture et la différence*, op. cit., p. 57.

<sup>1273</sup> SWAIN, Gladys, *Dialogue avec l'insensé*, Paris, Gallimard, 1994, p. 112. Tout comme *L'Histoire de la folie*, cet ouvrage porte sur une lecture « inclusive » et historique de ce qui a été considéré comme *insensé*.

<sup>1274</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>1275</sup> DERRIDA, Jacques, « Cogito et Histoire de la folie », op. cit., p. 56.

<sup>1276</sup> *Ibid.*, p. 85

<sup>1277</sup> « Foucault reconnaît, en effet, la nécessité de maintenir son discours dans ce qu'il appelle une "relativité sans recours", c'est-à-dire sans appui à l'absolu d'une raison ou d'un logos » ; pourtant, le discours de Foucault renvoie à un « nouvel et radical éloge de la folie dont l'intention ne peut pas s'avouer parce que l'éloge d'un silence est toujours *dans le logos*, dans un langage qui objective ; "dire-du-bien-de" la folie, ce serait encore l'annexer surtout lorsque ce "dire-du-bien-de" est aussi, dans le cas présent, la sagesse et le bonheur d'un "bien-dire" » (*ibid.*, p. 60).

<sup>1278</sup> NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (1872), trad. de HILDENBRAND, Hans, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1991, p. 36.

surgissement de la présence, de l'esprit conscient de soi – dans la fausse conscience de sa propre présence – que la séparation entre *soi* et *non soi* s'instaure ; ainsi fait l'ordre du langage qui, en se prenant pour la seule entité existante, éloigne ce qui n'est pas ordre.

Ce que Derrida déconstruit dans le discours foucauldien, c'est cette démarche refoulée de perpétuer le crime du langage, en instaurant une Histoire de la folie qui répète la ségrégation ; *l'Histoire de la folie* est l'Histoire de la Raison, l'Histoire de la séparation des deux conditions qui se fait, traditionnellement, à travers « cette diaphanéité [qui] n'est rien d'autre que le langage, le sens, la possibilité et la discrétion élémentaire d'un rien qui neutralise le tout »<sup>1279</sup>. Le langage qui sépare, le langage organisateur, analytique, qui entraîne forcément un *sens* – opinion, définition, jugement, signification – n'est pas l'outil adapté à la « description »<sup>1280</sup> du *non-sens* ; toute parole explicative, bien que diaphane, est un voile infranchissable qui pose des limites, qui institue des bornes. Derrida le reconnaît : le livre de Foucault est « un puissant geste de protection et de renfermement »<sup>1281</sup>, un acte qui cible à la fois la sauvegarde de la folie et sa fermeture définitive : en décrivant une Histoire de l'aliénation, cette dernière trouve sa niche protégée – le livre qui essaie de rétablir sa valeur, tout en dénonçant le silence de censure qui pèse sur elle depuis l'âge de la Raison – et, en même temps, elle se rend compte de l'impossibilité de sortir de son espace ségrégué : même la tentative de défendre la folie demeure le résultat d'une opposition nette entre Logos et Non-Sens. Comment « parler » de la folie, « parler la folie » ? Il faut, dit Derrida, « ou bien se taire d'un certain silence [...], ou bien suivre le fou dans le chemin de son exil »<sup>1282</sup>. Écartée l'option du silence, Derrida se sert d'un cas *clinique* et *critique* – le plus haut exemple de réflexion incarnée, vécue comme nécessaire sur un plan physique – pour *montrer* la folie en *suivant* le fou dans son délire : Artaud. L'évocation de la folie ne se fera que « dans la dimension de la possibilité et dans le langage de la fiction ou dans la fiction du langage »<sup>1283</sup> ; cette affirmation, qui souligne la nécessité d'insérer le discours fou dans le flux de la *fiction langagière*, renvoie à la partition de l'univers envisagée par Mallarmé : le langage, qui est fiction, car il représente – sans représenter – l'illusion, le mensonge glorieux qui régit l'expression des phénomènes, est par essence une structure différée et déplacée, qui incarne l'illusion même de la présence ; la folie – déplacement, altérité : le fou est « étranger à sa propre patrie [...] ; on le désigne comme l'Autre, comme l'Étranger, comme l'Exclu »<sup>1284</sup> – ne pourra être exprimée qu'à travers

---

<sup>1279</sup> DERRIDA, Jacques, « Cogito et Histoire de la folie », *op. cit.*, p. 85.

<sup>1280</sup> Le terme n'est pas correct : on pourrait dire : surgissement, explosion, manifestation... mais cela nous renvoie constamment à la séparation avant/après, intérieur/extérieur, alors que la folie et la raison sont des conditions qu'on ne devrait pas cataloguer sur la base d'une présence historique ou positionnelle. On utilisera *description* tout en connaissant les limites critiques de ce mot.

<sup>1281</sup> *Ibidem.*

<sup>1282</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>1283</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>1284</sup> FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie*, *op. cit.*, p. 178.



l'altérité nécessaire du langage opérée par une pratique littéraire qui tient compte du simulacre mallarméen.

À la différence de Foucault, qui explique la séparation, Derrida *expose* l'aliéné et sa littérature névrosée et vertigineuse ; il n'y a pas de commentaire explicatif – et cela demeure, pour le lecteur, une grande difficulté –, mais un commentaire qui accompagne, qui réfléchit avec l'auteur, qui, comme dans *Glas*, écrit avec l'auteur : « on a beaucoup cherché à imiter Artaud. J'essaie de ne pas le faire. Par contre, quand je lis son texte, ses glossolalies, l'imitation est de rigueur »<sup>1285</sup>. La démarche derridienne ne sépare pas, en l'excluant, la folie du discours logocentrique, car ce type de parole est reniée dès le début par le philosophe (l'exclusion de la folie du périmètre de la Raison serait donc une tautologie) ; la tentative de Derrida est celle d'invoquer, dans toute sa complexité organique, le langage artaldien, ses obsessions et ses refrains décomposés. L'expérience d'Artaud, du reste, *signifie en elle-même*, en ne donnant pas naissance à des œuvres – dans le sens de création séparée, faite par un sujet et conclue dans la réalisation d'un objet-autre – mais sa parole *est* corps : Artaud résiste aux interprétations *cliniques* et *critiques* car son Œuvre – art et vie – est antérieure à la *dissociation originnaire* entre discours et extra-discours. En ce sens, les textes et les dessins d'Artaud sont exploités par Derrida afin de montrer la façon dont Artaud a incarné la fin de l'illusion métaphysique, et la façon dont il a essayé de recréer un espace anti-logocentrique – qui sera mis en scène par le théâtre de la cruauté – capable de redonner aux mots et aux gestes leur valeur originnaire d'outils de différance. Selon Derrida, la parole artaldienne, étant une « parole qui sans se dédoubler [...] parlerait de la folie *et* de l'œuvre, s'enfonçant d'abord vers leur énigmatique conjonction »,<sup>1286</sup> vit dans sa nature profondément troublée la conciliation de l'*être* d'Artaud (c'est-à-dire l'aliénation, que le poète vit comme un état originel et déterminant) et de son *non-être*, de la spoliation de son identité. Cette conciliation est l'œuvre, considérée à la fois comme une partie de soi et une non-partie : dans le monde artaldien, l'œuvre est un « excrément »<sup>1287</sup>, une fraction souillée de son propre corps et de son propre esprit qui tombe loin de soi. Si dans la réalité l'œuvre est un déchet qui « tombe » hors de soi, dans sa forme pure et parfaite elle serait consubstantielle au corps, coïncidente avec la figure physique de l'auteur ; cela mène à une destruction systématique de la métaphysique traditionnelle et dualiste, qui prévoit une séparation originnaire du corps et de l'âme, de la chair et des mots. Le « pillage » de l'œuvre – éloigné de l'auteur – est une des obsessions artaldiennes : dans une lettre célèbre à Jacques Rivière, le poète affirme qu'il pressent « un quelque chose de furtif qui m'enlève les mots *que j'ai*

---

<sup>1285</sup> « Jacques Derrida évoque Artaud. Entretien avec Pierre Barbancey », *Regards*, n.27, 1997. Il faut dire que le même procédé s'applique aux textes *sur* Derrida – ou, au moins, aux textes qui en ont compris l'esprit, tel le très beau « Coup sur coup » de Stefano Agosti : « Parler du "texte" de Derrida, ne peut revenir qu'à le redire, qu'à le prolonger » (AGOSTI, Stefano, « Coup sur coup », *op. cit.*, p. 21).

<sup>1286</sup> DERRIDA, Jacques, « La Parole soufflée », *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 253.

<sup>1287</sup> *Ibid.*, p. 271.

*trouvés* »<sup>1288</sup> : si la parole – l'œuvre – est fondamentalement corps, le drame d'Artaud réside dans cette dépossession originaire qu'il vit dès le ventre de sa mère ; une entité mystérieuse lui vole les mots, en le dérobant, en même temps, de son corps et de ses organes<sup>1289</sup>. Ce sont les mots issus du *logocentrisme* qui échappent à Artaud : en rêvant d'un système où la parole et le corps se répondent (l'œuvre-corps), le *logos* – qui est, depuis l'origine, un discours sans organes<sup>1290</sup>, composé de mots abstraits et transcendants – demeure une forme incompréhensible et insaisissable. Dans ce coma de la pensée, dans ce *suspens* du cerveau, les mots se vaporisent dans l'indécision floue des concepts logiques, qui manquent de vérité corporelle ; comment fixer le Verbe, si celui-ci s'échappe à l'encadrement et s'éloigne de l'auteur ? L'entité maléfique qui soustrait la parole est Dieu, le Furtif par excellence, la main qui vole la présence ; dans cette dynamique de vol originaire, de pillage de la subjectivité, Dieu se substitue à Artaud ; quand Artaud crée, en se servant d'une parole qui n'est plus corps, qui n'est plus vraie ni présente, c'est Dieu qui crée. La création, on le répète, est un excrément, une séparation ultérieure de soi à soi, une partie du *Je* qui tombe hors de la personnalité<sup>1291</sup>. L'œuvre est le déchet, la scorie dépossédée de toute connotation physique, de toute réponse organique : c'est un au-delà immatériel qui renvoie à l'acte de « quelque chose de furtif » qui s'approprie la parole artaldienne. L'appropriation s'effectue à travers l'ouverture d'un orifice, d'un trou noir où se passe l'intrusion du Dieu ; insertion malveillante et déjection de l'œuvre : la création – acte de charme inspiré – devient, chez Artaud, une expulsion, une défécation symbolique, une expiration indésirable mais insurmontable. L'acte créatif « exprime sans doute en portant au jour et au-dehors ce qui aura été porté à terme et au-dedans, mais en même temps la réalité qu'[il] expulse, l'œuvre, l'excrément,

---

<sup>1288</sup> ARTAUD, Antonin, lettre à Jacques Rivière du 29 janvier 1924, *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1968 (1954), p. 26. Ce « quelque chose », d'ailleurs, lui « détruit la pensée » et, en ne lui pas empêchant de vivre, le « laisse [...] en suspens » (*ibid.*, p. 25).

<sup>1289</sup> « Le furtif serait donc la vertu dépossédante qui creuse toujours la parole dans le dérobement de soi » (DERRIDA, Jacques, « La Parole soufflée », *op. cit.*, p. 264).

<sup>1290</sup> On fera bien attention : Artaud n'est pas contraire à une *anorganicité* du corps. Les travaux de Gilles Deleuze sur le « corps sans organes » artaldien montrent que le poète, dans son délire schizophrène, refuse l'anatomie traditionnelle ; en tant qu'organisme hiérarchisé, l'anatomie prévoit un fonctionnement ordonné du corps que Artaud ne peut pas accepter : « l'ennemi, c'est l'organisme, c'est-à-dire l'organisation qui impose aux organes un régime de totalisation, de collaboration, d'intégration, d'inhibition et de disjonction » (DELEUZE, Gilles, « Schizophrénie et société », *Deux Régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 20) ; le corps qu'Artaud recherche n'est pas l'élément physique traditionnel additionné, simplement, de parole, mais il est un champ de force, où les organes échappent à leur fonction physiologique pour trouver un but nouveau, celui de la production d'une parole – pour utiliser le lexique de Deleuze – *rhizomatique*, libre, ouverte, contiguë à la chair. Eleonora Sparvoli a écrit que « da questa vera e propria alchimia della carne in cui si risolve ogni atto creativo artaudiano [...], si genera un nuovo corpo il quale, in verità, si discosta molto dall'immagine corporea a cui siamo abituati » (SPARVOLI, Eleonora, « Il Corpo senza organi dell'opera d'arte : creazione e schizofrenia in Antonin Artaud », *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, dir. de KRÜGER, Matthias *et alii*, Berlin, Diaphanes, 2013, p. 45) [« De cette véritable alchimie de la chair dans laquelle tout acte créatif artaldien se produit, un nouveau corps se génère, qui, à vrai dire, est très différent de l'image corporelle à laquelle nous sommes habitués »].

<sup>1291</sup> « L'histoire de Dieu est donc l'histoire de l'Œuvre comme excrément [...]. L'œuvre, comme excrément, suppose la séparation et s'y produit. Elle procède donc de l'esprit séparé du corps. [...] retrouver un corps sans souillure, c'est se refaire un *corps sans œuvre* » (DERRIDA, Jacques, « La Parole soufflée », *op. cit.*, p. 271). C'est moi qui souligne.

l'enfant, n'a pour ainsi dire aucun passé. Elle est in-née avant la naissance »<sup>1292</sup>. L'œuvre n'a pas d'histoire ; elle naît de l'expulsion forcée de l'esprit et du corps de l'auteur, et elle demeure la marque de *la perte de l'identité*.

« Le théâtre occidental a été séparé de la force de son essence [...]. Et cette dépossession s'est produite dès l'origine, elle est le mouvement même de l'origine, de la naissance comme mort »<sup>1293</sup> : l'expression artistique est ainsi à la fois sans histoire – in-née – et morte, transcendance négative, éternité du décès ; l'œuvre logocentrique, qui se donne comme naissance, est un cadavre qui est né en putréfaction, séparant âme et matière, et laissant le corps agoniser dans une insaisissable « maladie de l'esprit »<sup>1294</sup>. Si le signe est la dépossession, si le *logos* est l'être dérobé, la folie, au contraire, serait le *propre de l'être*, la vérité plus authentique, « la proximité autarcique et vivante à moi-même qu'aucune œuvre, qu'aucune abjection ne vient souiller en introduisant entre moi et moi-même une différence »<sup>1295</sup>. En d'autres termes, la folie serait la communion originaire entre organes et esprit, et l'aliénation demeurerait ainsi « la racine commune du sens et du non-sens [...], le logos originaire en lequel *un langage et un silence se partagent* »<sup>1296</sup>. Comme l'a très explicitement démontré Goddard, cette métaphysique fondée sur la folie – l'aliénation étant le *logos originaire*, la transcendance qui précédait la séparation entre Raison et Autre – est faite pour être ébranlée, pour se départir de soi, pour se *disséminer* dans l'autre-que-soi. Le côté paradoxal, du point de vue de la philosophie traditionnelle, est celui qui renverse la place classique du *Cogito* : le cogito cartésien – celui qui se montre au moment de la réflexion autour de la pensée, celui qui se manifeste même si le reste du monde est mis entre les parenthèses du doute universel et hyperbolique, l'unité antérieure à toute séparation – représente exactement ce mouvement de folie qui resserre la subjectivité : une

---

<sup>1292</sup> DERRIDA, Jacques, « Forcener le subjectile », *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, éd. de THÉVENIN, Paule, Paris, Gallimard, 1986, p. 79.

<sup>1293</sup> DERRIDA, Jacques, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'Écriture et la différence*, *op. cit.*, p. 342.

<sup>1294</sup> Lettre à Jacques Rivière du 5 juin 1923, *L'Ombilic des Limbes*, *op. cit.*, p. 20. Quels sont les symptômes de cette effrayante pathologie spirituelle ? Premièrement, la pensée abandonne l'auteur « à tous les degrés » (*ibid.*) : volée par la transcendance malicieuse, la pensée se soustrait à l'approche physique qui essaie d'englober âme et corps ; ensuite, dès que l'auteur saisit une forme de pensée, celle-ci menace à plusieurs reprises sa disparition, en installant chez Artaud la crainte constante de la perte des mots : « je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel » (*ibid.*). La réponse de Rivière à cet aveu d'impuissance est fort décourageante : « Évidemment [...] vous n'arrivez pas en général à une unité suffisante d'impression » (*ibid.*, p. 23), ce qui empêche la publication des poèmes artaldiens dans la *Nouvelle Revue Française* dont Rivière était le directeur. Dernier souhaite : « Vous arriverez à écrire des poèmes parfaitement cohérents et harmonieux » (*ibid.*). Cohérence et harmonie de sens et de matière : c'est ce qu'Artaud vise malgré l'impuissance congénitale due au refus de la métaphysique séparatiste. À ce propos, Stéphane Cermakian a écrit que, dans la correspondance avec Rivière, on voit comment « la rupture d'ordre métaphysique pourra peut-être, pour un temps, être réparée par le rapport à autrui ; c'est là qu'un lien transcendant pourra être pour un temps et en partie rétabli, par le dialogue qui s'établira avec Jacques Rivière » (CERMAKIAN, Stéphane, « (D)écrire l'impossibilité d'écrire : la correspondance Artaud/Rivière », *Fabula / Les colloques*, "Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)").

<sup>1295</sup> GODDARD, Jean-Christophe, « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », *Derrida : la déconstruction*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>1296</sup> DERRIDA, Jacques, « Cogito et Histoire de la folie », *op. cit.*, p. 68.

subjectivité présente à soi-même, au-delà de toute objectivité extérieure. Mais on vient de dire que la pure présence de soi, l'unité de la subjectivité sans différenciation, est la forme originaire de la folie : le *Cogito est donc cette folie*, car celle-ci est la vraie, pure, inébranlable présence avant tout ébranlement ; on se doute bien que la métaphysique platonicienne n'a jamais pu prendre en compte cette vérité, tout en écartant l'aliénation sans lui reconnaître sa place à l'origine du logos<sup>1297</sup>.

Dans cette dynamique, si l'âme est disloquée à cause d'une séparation métaphysique, elle devient forcément une corruption oubliée :

L'esprit serait donc un parement, un ornement, un supplément du néant, mais un supplément du non-être comme charge, taxe, imposition de l'impôt par le suppôt – *munus* –, et munition venue corrompre l'*immunité* originaire ; l'esprit, c'est l'être qui corrompt l'immunité originaire dès lors définie comme non-être<sup>1298</sup>.

Renversement de toute transcendance : le supplément – qui dans *La Grammatologie* désignait l'écriture, le surcroît parasitaire de l'esprit ainsi défini par le discours philosophique traditionnel – indique ici l'âme ; séparée du corps fou, séparée de l'instant originaire et névrosé, l'âme n'est rien d'autre qu'une *charge*, une *taxe*, un appendice qui se détache du *Non-Être* du Cogito. L'aliénation de « l'errance absolue »<sup>1299</sup> du Cogito en la raison absolue de Dieu, proposée par Descartes afin de trouver une garantie à l'hyperbole du doute, transforme la pure présence à soi de la pensée (c'est-à-dire la folie, la subjectivité métaphysique) en trace : l'exclusion de la folie de l'histoire de la philosophie est *trace de l'excès fou du Cogito*. Cela signifie que l'ampleur insaisissable du Cogito présent à soi-même devient trace au moment où elle est constamment renvoyée à l'altérité, comme celle de Dieu. La philosophie essaie, bien évidemment, d'oublier cet excès, de le neutraliser : on ne peut pas soutenir l'indépendance positive du logos si celui-ci est produit de la Folie, et on ne peut pas penser que cette Folie originaire, dans son déplacement constant, puisse se trouver dans l'espace sans bornes de la dissémination.

Or, la volonté d'Artaud est d'exposer la folie originaire du Cogito, la folie de la pensée, la conciliation du logos et de l'autre. La méditation, chez l'auteur, n'est plus un moment séparé de réflexion (car cela donnerait naissance à l'œuvre-excrément, à la ségrégation de la pensée dans un élément étranger), mais elle demeure un procédé qui synthétise l'errance congénitale de la pensée vers un point d'appui (« l'excès » du Cogito) avec la désarticulation et de la différenciation mises en places

---

<sup>1297</sup> Derrida souligne que cette communion du Cogito et de la folie est effrayante, et que Descartes a dû se rassurer en transposant la peur de la déraison dans le discours religieux : « C'est Dieu seul qui, finalement, me permettant de sortir d'un Cogito qui peut toujours rester en son moment propre une folie silencieuse, c'est Dieu seul qui garantit mes représentations et mes déterminations cognitives, c'est-à-dire mon discours contre la folie. Car il ne fait aucun doute que pour Descartes, c'est Dieu seul qui me protège contre une folie à laquelle le Cogito en son instance propre, ne pourrait que s'ouvrir de la façon la plus hospitalière », *ibid.*, p. 90-91.

<sup>1298</sup> DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>1299</sup> GODDARD, Jean-Christophe, « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », *op. cit.*, p. 75.

par la création, afin de « devenir dans sa parole et dans son corps une œuvre [...], car la seule chose qui par définition ne se laisse jamais commenter, c'est la vie du corps »<sup>1300</sup>. L'œuvre artaldienne se réalisera, donc, sous le signe de la communion et de la conciliation de l'esprit et du corps, tout en gardant l'élément fortement disséminant de la pensée qui vivifie, sans le contrôler, l'acte<sup>1301</sup>.

J'ai toujours été frappé de cette obstination de l'esprit à vouloir penser en dimensions et en espaces, et à se fixer sur des états arbitraires des choses pour penser, à penser en segments, en cristalloïdes, et que chaque mode de l'être reste figé sur un commencement, que la pensée ne soit pas en *communication instante et interrompue avec les choses*, mais que cette fixation et ce gel, cette espèce de mise en monuments de l'âme, se produise pour ainsi dire AVANT LA PENSÉE [...]. Mais je suis encore plus frappé de cette inlassable, de cette météorique illusion, qui nous souffle ces architectures déterminées, circonscrites, pensées, ces segments d'âme cristallisés, comme s'ils étaient une grande page plastique et en osmose avec tout le reste de la réalité. Et la surréalité est comme un rétrécissement de l'osmose, une espèce de communication retournée<sup>1302</sup>.

Lisons ces lignes extraordinaires : Artaud avoue l'impossibilité obstinée de son esprit à vouloir se conformer à l'idéalisation ordonnée qui prévoit une organisation spatiale des concepts et une articulation arbitraire des rapports entre les mots et les choses. Ces rapports sont segmentés, durs et aigus comme des cristalloïdes, cristaux incompréhensibles et angoissants ; la pensée n'est pas fluide, elle est constamment découpée, fractionnée, *interrompue*, séparée du monde et des choses. Cette idéalisation cristallisée – à laquelle le reste des hommes se plie – lui est interdite par une *météorique illusion*, qui lui vole, lui souffle la pensée ; le seul remède c'est l'institution de la surréalité qui recrée l'*osmose*, le rapport de contiguïté entre vie de l'âme et vie physique, entre pensée et corps. C'est bien le théâtre de la cruauté ; cruauté d'une expression sans bornes, d'une manifestation épatante qui ne renvoie à aucune structure sous-jacente ; cruauté d'une parole qui se réapproprie sa nature organique, en scandalisant le logocentrisme et la métaphysique idéale du mot ; on ne s'étonnera pas, donc, de voir Derrida comme un continuateur de la pensée artaldienne

« Il teatro della crudeltà è già la decostruzione »<sup>1303</sup> : la mise en scène – si on peut parler de *mise en scène* : l'exposition, l'événement, la *performance* théâtrale, l'aspect performatif étant un élément-clé de l'inclémence tyrannique du théâtre artaldien – de la destruction du logos est le corrélatif nécessaire de l'activité déconstructive. Une seule loi fondamentale, dans ce système théâtral décomposé : « le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation* »<sup>1304</sup>, et l'irreprésentabilité sur scène est une

---

<sup>1300</sup> DERRIDA, Jacques, « La Parole soufflée », *op. cit.*, p. 273. La résistance au commentaire est la résistance au cadre ordonné où la Raison tente d'enfermer les manifestations qui excèdent le périmètre du logos.

<sup>1301</sup> Contre l'esprit logocentrique Artaud oppose « l'âme vivante [...], travail physique ou nerveux du corps et de la *main* » (DERRIDA, Jacques, *Artaud le Moma*, *op. cit.*, p. 31), une unité de souffle et de physique.

<sup>1302</sup> ARTAUD, Antonin, « Le Pèse-Nerfs », *L'Ombilic des Limbes*, *op. cit.*, p. 87-8. C'est moi qui souligne.

<sup>1303</sup> BERTA, Luca, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, *op. cit.*, p. 11 [Le théâtre de la cruauté est déjà la déconstruction].

<sup>1304</sup> DERRIDA, Jacques, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *op. cit.*, p. 343.

caractéristique qui peut paraître paradoxale ; pourtant, on ne se scandalisera pas en pensant que toute la démarche derridienne se fonde sur la réfutation de la *mimesis*, et qu'Artaud fait, du reste, de même. Ne pas représenter, refuser la *mimesis*, signifie refuser le système qui permet la représentation imitative : une transcendance qui en garantit l'existence, un auteur qui structure son œuvre en fonction d'une altérité idéale, une création-ombre du parfait au-delà.

« Le théâtre de la cruauté chasse Dieu de la scène »<sup>1305</sup> : l'espace de la non-représentation n'est pas un espace athée, mais non théologique, c'est-à-dire non dominé par la volonté ultime d'une autorité comme Dieu ou comme l'auteur qui, « armé d'un texte »<sup>1306</sup>, impose sa parole aux acteurs « esclaves »<sup>1307</sup>. Le *texte* a ici une valeur manifestement négative : ce n'est pas le champ sémantique par excellence, l'espace où le jaillissement de la signification peut se produire grâce au mouvement de la différance, mais il est un vrai objet de loi, l'archive<sup>1308</sup> des impositions de l'auteur, une arme dont se servir pour réduire au silence les voix plurielles de l'écriture. Qu'est-ce qu'il faut mettre en scène, donc, si la représentation est interdite dans sa nature fortement métaphysique, si on met à l'écart le « texte », instrument tyrannique qui impose ses outils phonétiques et alphabétiques contre tout un système de significations extra-graphique, telles que le geste, la danse, le son, le décor... ?

*Le procédé même de la mise en scène* libérée du dieu-auteur – mise en scène *parricide* –, c'est-à-dire le jeu de la présentation, de l'instauration et de la création libre et volatile, aussi bien que le rapport direct et non médié entre les spectateurs et les acteurs : le théâtre de la cruauté investit le public, sans se tenir devant lui à travers une séparation hiérarchique, en permettant un événement qui est « clôture de la représentation classique mais reconstitution d'un espace clos de la représentation originaire, de l'archi-manifestation de la force ou de la vie »<sup>1309</sup>. Pour Derrida, ce théâtre *cruel* n'utilisera pas les outils du théâtre classique – la parole, par exemple, occupera une place « rigoureusement délimitée »<sup>1310</sup> : on assistera à l'effacement de la dictée et du dogme propres d'un texte théâtral représentatif –, mais, pour décrire la mise en scène, il se servira des signes, des hiéroglyphes, qui sont à la fois écriture gestuelle, corporelle, plastique, sonore. L'écriture théâtrale sera ainsi un *rebus*, un

---

<sup>1305</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>1306</sup> *Ibidem.*

<sup>1307</sup> *Ibidem.*

<sup>1308</sup> Derrida médite sur le thème de l'archive dans *Mal d'archive* (Paris, Galilée, 1995), ouvrage qui fonde le débat autour de la mémoire et de la conservation des textes. Le problème réside dans l'idée même de la conservation : l'archive, étant le lieu où les magistrats de la Grèce ancienne gardaient les documents officiels et les lois de la Cité (*archeion*, la Maison des magistrats), renvoie aux concepts d'*institution* et de *conservatisme*. Tout ce qui est archive est sélection, est choix, aux dépenses des textes qui ont été écartés : l'archive demeure donc un instrument de stérilité interprétative et d'univocité sémantique.

<sup>1309</sup> DERRIDA, Jacques, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *op. cit.*, p. 349. L'espace du théâtre de la cruauté est *clos* car il ne dépend plus d'un lieu imaginaire et transcendant – le lieu du logos –, mais commence et se termine dans sa propre structure et dans sa propre mise en scène.

<sup>1310</sup> *Ibid.*, p. 351.

mélange de choses et de mots dépourvu du sens purement logique, un hiéroglyphe<sup>1311</sup> : « il s'agit moins de construire une scène muette qu'une scène dont la clameur ne s'est pas encore apaisée dans le mot »<sup>1312</sup> ; la folie originaire, le Cogito qui excède soi-même, retrouve son état pré-métaphysique dans la communion de l'esprit, l'écriture, et du corps, la mise en scène onomatopéique et gestuelle. Ce qu'on vient d'expliquer, on l'aura compris, fait partie de l'héritage mallarméen de l'abolition du Soi de l'auteur en faveur d'un langage autosuffisant ; la disparition de la subjectivité est nécessaire pour le surgissement de la pluralité des sens, non plus renfermée dans la prétention et dans la projection subjective à l'intérieur du champ textuel.

Le langage mallarméen, tout comme le langage artaldien, n'est pas qu'une structure de mots : la Danse – le geste corporel sur scène – est une opération fortement signifiante dans la mesure où elle est un *genre imaginaire* :

Quand s'isole pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou, etc., si, chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée – rien qu'à travers du rite, là, énoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'élément en cause, à demi humanité apte à se confondre, dans la flottaison de rêverie ?<sup>1313</sup>

La danseuse – mi femme, mi rêve – est l'élément symbolique qui englobe et dépasse la simple structure gestuelle et fait accéder le spectateur à un niveau plus haut d'interprétation ; encore, plus explicitement, « 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* »<sup>1314</sup>, mais pratique une écriture tout à fait « corporelle ». Ainsi le ballet devient « la forme théâtrale de poésie par excellence »<sup>1315</sup>, et le théâtre est l'expression de tous ces arts – musique, chant, danse, costumes – résumés et altérés dans un seul signe, « lequel est, si l'on veut, hiéroglyphe »<sup>1316</sup>. Il est clair donc que, quant aux thèmes et aux termes mêmes, Derrida reprend le langage théâtral de Mallarmé pour commenter son approche au Théâtre de la cruauté ; le poète affirme, très explicitement, que le théâtre « institue des personnages agissant et en relief précisément pour qu'ils *négligent la métaphysique*, comme l'acteur omet la présence du lustre ; ils ne prieront, *vers rien, hors d'eux*, que par le cri élémentaire et obscur de la passion »<sup>1317</sup> : Mallarmé

---

<sup>1311</sup> « Les acteurs avec leurs costumes composent de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent » (ARTAUD, Antonin, « Sur le Théâtre balinaï », *Œuvres complètes* IV, Paris, Gallimard, 1978, p. 58).

<sup>1312</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>1313</sup> « Crayonné au théâtre », OC II, p. 163.

<sup>1314</sup> « Ballets », OC II, p. 171. On remarquera que la chaîne sémantique « glaive, coupe, fleur » est la même que Derrida met en place dans *Glas*.

<sup>1315</sup> « Autre Étude de danse », OC II, p. 175.

<sup>1316</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>1317</sup> « Planches et feuillets », OC II, p. 194. C'est moi qui souligne.

écrit que ce qui se passe sur scène, dépourvu d'indication externe, est la future clôture de la représentation artaldienne évoquée par Derrida. C'est le rêve nietzschéen de la recomposition du dionysiaque dans l'espace non lyrique, non socratique – mais non wagnérien non plus<sup>1318</sup> –, l'espace où la soumission des arts musicaux et décoratifs au texte est interdite<sup>1319</sup>, un espace qui, chez Artaud, est ne bombe, un carnaval, une fête, un devenir<sup>1320</sup>. La rationalité rassurante se dilate à travers la musicalité inouïe du jet et du glyphe – le glyphe étant le signe par excellence, le signe anonyme qui peut prendre n'importe quelle forme et se moduler selon n'importe quelle partition –, selon le décor cruel, qui invite, qui ordonne, qui demande, selon le geste dansant, mouvement qui ne s'arrête pas, nouvel alphabet, hiéroglyphe fluide de corps et de sens.

« La fête doit être un *acte* politique. Et l'*acte* de la révolution politique est *théâtral* »<sup>1321</sup> : un *sens* de l'acte est donc présent ; on a cru que le jet qui *forcène* la scène – le subjectile – était dénué de fondement, mais une revendication politique s'impose. *Politique* se réfère non pas à une orientation idéologique<sup>1322</sup>, mais à la présence d'un sens autre, militant, partisan et séditieux. Il n'y a pas de message – signification imposée par l'auteur, téléologique : le théâtre de la cruauté présente un « refus de l'intériorité secrète, du lecteur, de l'interprétation directive »<sup>1323</sup> –, mais un sens ; la différence est abyssale : le sens demeure une possibilité, un acte parmi tous les actes envisageables, et l'acte, chez

---

<sup>1318</sup> Wagner aurait « rendu la musique malade » (NIETZSCHE, Friedrich, « Le Cas Wagner », *Le Crépuscule des idoles* (1888), trad. de ALBERT, Henri, Paris, Flammarion, 1985, p. 198) en la soumettant à la domination du texte lyrique. Sarah Kofman a écrit que l'approche wagnérienne serait une « rhétorique musicale » et une « caricature du dyonysisme, un faux-monnayage, une comédie » (KOFMAN, Sarah, *Nietzsche et la métaphore*, *op. cit.*, p. 22).

<sup>1319</sup> C'est aussi l'espace où se déploie le *subjectile*. Dans *Forcener le subjectile*, Derrida s'attarde sur la question du subjectile et sur sa définition, issue d'un travail qui mélange étymologie et allégorie, c'est-à-dire la couche où l'on « inscrit », avec tout ce que les verbes *inscrire / écrire* peuvent signifier chez Derrida. Le subjectile se placerait « entre le dessous et le dessus », étant « à la fois un support et une surface, parfois aussi la matière d'une peinture ou d'une sculpture, tout ce qui en elle se distinguerait de la forme [...], ce qui n'est pas représentable » (DERRIDA, Jacques, « Forcener le subjectile », *op. cit.*, p. 56). Le subjectile est la limite qui divise idée représentée et surface sur laquelle s'appuyer pour reproduire et représenter ; mais il est aussi la possibilité même de procéder dans la représentation, la porosité propre de la matière qui se creuse et qui se laisse creuser par l'activité créatrice, un « lieu de précipitation, voire d'une perforation » (*Ibid.*, p. 60), un hymen, des limbes, un bord qui soutient toute la matérialité tout en n'étant pas un corps défini. Plus clairement, Andrew Benjamin a défini le subjectile comme le terme qui « names neither an object nor a subject, neither the surface nor that which is on the surface » (BENJAMIN, Andrew, « Art's work : Derrida and Artaud and Atlan », *A Companion to Derrida*, dir. de DIREK, Zeynep et LAWLOR, Leonard, Chichester, John Wiley & Sons, 2014, p. 400) [Ne nomme ni un objet ni un sujet, ni la surface ni ce qui est à la surface]. Or, ce que Artaud fait dans son théâtre – et dans ses dessins : *Forcener le subjectile* est un texte recueilli dans le catalogue des œuvres graphiques du poète – est justement un acte de force et de folie, un forçement du seuil : du subjectile. Si le subjectile est la matière et le support, la surface, la frontière qui marque l'espace de l'exhibition, tout ce qui échappe au périmètre de la représentation, alors la scène artaldienne sera un subjectile à faire sauter, à forcener – mot qui désigne la sortie du sens commun : « fors le sens » – à exploser ; la bombe : le coup, le jet, l'éjaculation de la parole folle, du discours non logocentrique.

<sup>1320</sup> « La plus haute idée du théâtre qui soit est celle qui nous réconcilie philosophiquement avec le Devenir, qui nous suggère à travers toutes sortes de situations objectives l'idée furtive du passage et de la transmutation des idées dans les choses » (ARTAUD, Antonin, « Le Théâtre et son double », *Œuvres complètes IV*, *op. cit.*, p. 105).

<sup>1321</sup> DERRIDA, Jacques, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *op. cit.*, p. 359.

<sup>1322</sup> Derrida écrit aussi qu'un type de théâtre contraire au théâtre de la cruauté est « tout théâtre idéologique [...] cherchant à transmettre un contenu, à délivrer un message (quelle qu'en soit la nature : politique, religieuse, psychologique, métaphysique, etc.) », *ibid.*, p. 360.

<sup>1323</sup> *Ibid.*, p. 355. C'est, en somme, le refus de l'interprétation de type sartrien.



Artaud, est politique, car tout acte est la remise en question de la tradition ; le message est l'ordre, et il s'applique à travers la dictée, et toute dictée est une conservation de la tradition, de la séparation mot/écriture, de la hiérarchie de la présence et de la voix. Ni idéologie ni politique au sens strict ; le théâtre artaldien est un espace libre et irresponsable, où la seule directive est la dissémination et la fête ; cela se démarque fortement du non-sens directionnel de Sartre qui, au contraire, résumait l'esprit dans un projet qui était, finalement, la téléologie négative de l'échec en vue du salut.

Les deux philosophes se retrouvent dans l'idée qu'un sens est partout présent – le non-sens sartrien, on l'a vu, vise un objectif personnel défini, donc il peut être considéré comme *doté d'une vérité*, d'une réalité, bien qu'imageante –, mais ils se séparent dans l'interprétation et le jugement qu'on peut donner de cette portée sémantique dont les actes et les mots qui sortent du cadre de la Raison sont capables.

Le *fou* de Derrida est l'acte de la remise en question, de la révolution ; le *fou* sartrien est un « menteur » qui ne renverse pas l'ordre – et qui pourtant fait semblant d'essayer –, mais qui le maintient, en procédant dans une ruse personnelle qui n'est rien d'autre qu'un mensonge plus ou moins conscient, mais tout à fait libre<sup>1324</sup>. En effet, on a chez Sartre de nombreux exemples de celle qu'on a déjà évoquée comme une philosophie du soupçon du mensonge : dans *La Chambre*, le docteur Franchot affirme : « tous les aliénés sont des menteurs »<sup>1325</sup>, et, encore plus brutalement : « les malades l'agaçaient toujours un peu – et tout particulièrement les fous parce qu'ils avaient tort »<sup>1326</sup> ; le jeune Lucien de *L'Enfance d'un chef* déclare, après avoir été séduit par les interprétations psychanalytiques de son camarade Berliac : « c'était bien joli d'avoir des complexes mais il fallait les liquider à temps »<sup>1327</sup>, en soulignant, encore une fois, la mauvaise foi de ceux qui ne « liquident » pas leurs troubles mentaux. Simone de Beauvoir semble confirmer cette lecture : dans *La Force de l'âge*, le mari de Madame Lemaire, médecin de guerre, rentre du front et « s'alita et ne se relevait jamais. Il vivait dans une chambre calfeutrée, miné par des *maux imaginaires* »<sup>1328</sup>. Ailleurs, chez Sartre, le malade est quelqu'un de « solitaire, désadapté, paresseux et vaniteux »<sup>1329</sup> : l'élément de la vanité – du beau vide – et de la fermeture, combiné à celui du mensonge, semble être la véritable constante chez le fou sartrien ; comme l'a remarqué Jean-François Louette, l'opinion tranchante du docteur Franchot, qui relègue la folie de Pierre au champ du mensonge, serait celle du « franc sot » :

---

<sup>1324</sup> Sartre, après avoir commencé à développer en 1935 une psychose hallucinatoire à cause de l'utilisation de la mescaline, « dit abruptement *qu'il en avait assez d'être fou* » (DE BEAUVOIR, Simone, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 228. C'est moi qui souligne) : l'aliénation, chez Sartre, serait ainsi le produit libre d'un choix. On comprend donc que cette interprétation relève aussi des faits biographiques du philosophe.

<sup>1325</sup> SARTRE, Jean-Paul, « La Chambre », *op. cit.*, p. 256.

<sup>1326</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>1327</sup> SARTRE, Jean-Paul, « L'Enfance d'un chef », *op. cit.*, p. 185.

<sup>1328</sup> DE BEAUVOIR, Simone, *La Force de l'âge*, *op. cit.*, p. 48. C'est moi qui souligne.

<sup>1329</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Le Sursis*, *op. cit.*, p. 166.

« Franchot est aussi le Français : à travers lui [...] c'est donc au rationalisme cartésien (et à sa... franchise ?) que Sartre semble accorder son suffrage »<sup>1330</sup>. On a déjà souligné que la première esthétique sartrienne, celle qui relève d'une métaphysique mystique, d'une religiosité fumeuse et indécise, est marquée par le thème de la religiosité, du *dernier clerc*, de la secte littéraire, de la dévotion à l'Art absolu ; à son tour, ce thème se lie souvent avec le thème de la folie en tant que clôture sur soi-même, autisme, fermeture au rapport avec l'altérité ; dans la chambre de Pierre, « ils font brûler des parfums [...], on se croirait à l'église »<sup>1331</sup> ; du reste, « il s'analysait trop, il était tout le temps tourné vers lui-même »<sup>1332</sup>, tel qu'un autiste qui n'arrive pas à établir un contact au-delà de son propre monde imaginaire, *tel que Flaubert*. On pourrait même évoquer « la lumière triste et dorée, l'odeur d'encens »<sup>1333</sup> qui indiquent que « la Révolution n'était qu'un rêve »<sup>1334</sup> : l'atmosphère élégante et mystique empêche la Révolution – tout acte qui a un effet sur le monde – de surgir pour de vrai.

Le fou décrit par Derrida est en revanche l'esprit qui s'ouvre à l'altérité, qui l'accepte et la chérit, qui en voit la nécessité dans le jeu sans fin de la différence – mouvement qui altère et s'altère –, alors que le fou de Sartre est la *fermeture* – le crabe, le langage opaque, les chambres où Pierre, Paul Hilbert et Frantz s'enferment –, le repli de la conscience, l'auto-analyse excessive – celle de Flaubert et de Baudelaire, celle de Pierre<sup>1335</sup> – l'*autonomie* : la loi de soi, la prétention de se régler selon des percepts personnels, de n'être responsable que de soi-même<sup>1336</sup>. Le fou sartrien demeure un *irresponsable* dont la seule lueur d'espoir envers l'autre-que-soi est la Beauté<sup>1337</sup> qui, pourtant, demeure « le vide, un diamant qui ne raye aucune vitre, l'absence »<sup>1338</sup>, donc, comme l'a écrit Badiou, une ultérieure « négation »<sup>1339</sup> de l'Être dans sa complexité, une ultérieure clôture, un ultérieur but autotélique.

<sup>1330</sup> LOUETTE, Jean-François, « "La Chambre" de Sartre, ou la folie de Voltaire », *Traces de Sartre, op. cit.*, p. 11. On renvoie à ce texte pour une phénoménologie de la folie chez Sartre, notamment dans la nouvelle susmentionnée.

<sup>1331</sup> SARTRE, Jean-Paul, « La Chambre », *Œuvres romanesques, op. cit.*, p. 236.

<sup>1332</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>1333</sup> SARTRE, Jean-Paul, *Le Sursis, op. cit.*, p. 17.

<sup>1334</sup> *Ibidem*.

<sup>1335</sup> Jean-François Louette, dans le susmentionné « "La Chambre" de Sartre, ou la folie de Voltaire », a montré que Sartre s'ouvre, dans cette nouvelle, aux jeux de mots. Par exemple, les mots mystérieux que Pierre prononce, « Hoffka paffka suffka » peuvent faire penser à Hoffman, au refus (*pas*), à la suffisance (*ça suffit*), et surtout à Kafka et à la loi indétectable et méchante qui règne dans ses textes ; le terme *ziuthre*, « l'objet le plus intrigant du texte » (*ibid.*, p. 27) : pourrait découler de l'huître (fermeture), ou de la confusion des sexes (*zizi + utérus*). Ce qui demeure le jeu de mots le plus intéressant est celui qui s'appuie sur le nom *Voltaire* et sur sa décomposition signifiante *Vol* et *taire*. On renvoie à l'article pour une explication exhaustive. Cela montrerait une véritable intention de côtoyer la folie de Pierre sur le plan textuel, et d'opposer, à la fermeture du malade, l'*ouverture* du langage fou. Ce n'est pas si loin de Derrida...

<sup>1336</sup> On a déjà trouvé ce mouvement d'ouverture et de fermeture dans l'idée de la *clé* comme outil de la critique littéraire plurielle ou singulière : on le retrouve dans la phénoménologie de la folie.

<sup>1337</sup> L'esthétique des mots pour les romanciers-poètes, la beauté de Johanna à laquelle Frantz ouvre sa porte : « Frantz [en parlant de son père] : "Il aime la Beauté, ce vieux fou : donc il sait que je ne mets rien au-dessus d'elle. Sauf ma propre folie" » (SARTRE, Jean-Paul, *Les Séquestrés d'Altona, op. cit.*, p. 169).

<sup>1338</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>1339</sup> BADIOU, Alain, « Notes sur *Les Séquestrés d'Altona* », *Revue Internationale de Philosophie*, n.231, 2005/1, p. 52.

Si tous les fous sont des irresponsables et si tous les fous vivent leur vie de façon radicalement introspective, en adaptant leurs outils – dont le langage – à cette fermeture, tous les poètes sont donc des fous et, par conséquent, des menteurs. Cela est une provocation ; mais on a vu l'exemple de Baudelaire et de Flaubert : ils *complotent* contre les autres pour s'affranchir du regard – en le radicalisant –, alors qu'Artaud vit, physiquement et psychiquement, cliniquement et « critiquement », sa condition en toute vérité, sans se soucier du regard d'autrui car cela ne peut pas l'affecter : tout advient *en lui*, à travers lui, dans une opacité d'esprit qui s'engendre de façon indépendante par rapport à la relation avec l'Autre.

Il n'y a pas d'espace pour le mensonge dans la vraie condition clinique, celle qui a conscience de soi et qui s'effraie de sa présence même<sup>1340</sup>. Artaud *est* l'Autre, alors que Flaubert et Baudelaire *vivent dans l'ombre* de l'Autre ; cela distingue la bonne foi artaldienne de la mauvaise foi des rancuniers.

Or, cela nous ramène à l'idée du *mirage* ; quand peut-on dire qu'un auteur vit son état en toute sincérité, en devenant cette chimère – véritable mélange de corps et d'esprit, d'être et de vide ? On a déjà dit que ni Flaubert, ni Baudelaire, ni ne Genet peuvent se penser au carrefour de l'Histoire et de la dispersion des faits biographique : ils ont une conscience de soi qui les mène à se servir de leur névrose pour se sauver, pour échapper, de façon presque insouciant, au Mal du Néant.

Artaud, en revanche, écrit que « le théâtre doit s'égaliser à la vie, non pas à la vie individuelle, à cet aspect individuel de la vie où triomphent les CARACTÈRES, mais à une sorte de *vie libérée, qui balaye l'individualité humaine* »<sup>1341</sup> : il y a un souci réel d'annihilation de la personnalité chez Artaud, une volonté *consciente* d'annuler la conscience pour que le grand flux de l'esprit et des choses puisse couler dans et à travers la parole théâtrale-poétique. Et qui a été le premier à avoir compris que l'annihilation de « l'individualité humaine » est la condition nécessaire pour le surgissement de l'expérience esthétique universelle, faite de « caractères » – le *Drame*, l'*Hymne*, le *Héros* ... – et non de personnalités, composée de mots de chair et d'os qui se reflètent sur la scène du théâtre ? C'est bien Mallarmé, dont on a vu l'importance et l'influence dans l'interprétation que Derrida fait d'Artaud. Cette conception tout à fait volontaire et réfléchie de l'annihilation de la personnalité – et cela est un point névralgique : la disparition de l'auteur ne doit pas être un fait accidentel dans sa mise en œuvre – *distingue* le mirage de la combine, fait le partage entre un Mallarmé et un Baudelaire. L'individualité se neutralise grâce à une disposition historique et humaine ; dans le cas d'Artaud, c'est la maladie qui lui « vole » l'âme ; dans le cas de Mallarmé, c'est une démarche positive vers la résiliation du soi – la « disparition élocutoire » et volontaire du poète – due à la révélation de la fin

---

<sup>1340</sup> Les fous sartriens, en revanche, sont orgueilleux de leur folie (dans la pièce et dans les nouvelles), ou l'utilisent pour en tirer un profit existentiel (Genet, Baudelaire, Flaubert).

<sup>1341</sup> ARTAUD, Antonin, « Le Théâtre et son double », *op. cit.*, p. 112.

de la métaphysique. Autrement, ce n'est qu'un accident de la vie, un autisme comme mille autres ; le mirage artaldien est le résultat de l'insertion de la dissémination dans un esprit déjà marqué par l'histoire de la folie et par la folie elle-même (Sartre n'a jamais parlé d'Artaud<sup>1342</sup>, mais il aurait dû le faire : la maladie mentale, chez le dramaturge, relève aussi d'un héritage oriental<sup>1343</sup>, d'une fracture originelle entre l'identification française et l'esprit étranger, d'une « prise de conscience de l'inconscient » chez les surréalistes qui mène Artaud à parler de sa folie comme de quelque chose de réel, d'intrusif, de monstrueusement présent, et non pas comme d'un état rêvé... la maladie d'Artaud et sa névrose découlent donc, partiellement, des données historiques et biographiques), certes, mais surtout d'une volonté précise et définie d'ouvrir la porte à la décomposition du soi, pour faire rentrer l'anonymat spirituel, l'impersonnalité, l'universalité qui, d'après Aristote, est la marque par excellence de l'esthétique.

On dira donc qu'il existe une conciliation entre matière historique et matière textuelle, un rapprochement harmonisant qui se passe dans l'espace vide et creux de l'âme pulvérisée et consciente du procès anéantissant qui se répand dans tous les coins de ce désert spirituel.

Les raisons de cette prise de conscience absolue sont plusieurs, et celle d'Artaud relève d'une introspection malade imposée par le manque de subjectivité, par le « vol » de la présence : une fois l'individualité soustraite, la question du Néant et de la carence se pose sans cesse. Une autre raison, c'est la plongée dans la théorie, dans l'interrogation autour des conditions de possibilité du monde ; quel monde ? Celui où les choses ne signifient rien d'autre que leur apparence, leur scintillement dans le noir – l'instant suprême de l'être ; celui où Dieu est mort – terrassé –, où tout brille un moment pour justifier une existence sans justification.

L'homme qui de ce monde est fils et héritier se fait héraut – physiquement – du Néant où les choses s'ensevelissent doucement ; perdre la subjectivité pour se faire traverser par le langage qui, à son tour, reflète la perte de conscience de la réalité : c'est l'entreprise de Mallarmé, mirage critique, qui de son contexte tire des conséquences remarquables – la fin de l'époque positive, l'absurdité du sens

---

<sup>1342</sup> Sartre n'a jamais parlé d'Artaud en tant qu'homme, mais il a écrit à propos du théâtre artaldien, en soulignant, comme l'a fait Derrida, la subordination dramatique de la parole à l'acte et le statut d'« évènement singulier » de la représentation théâtrale. Toutefois, même si le théâtre artaldien essaie de plonger la pièce sur le plan de la réalité, de l'action, même si Artaud « assignera au langage une fonction secondaire » (SARTRE, Jean-Paul, « Mythe et réalité du théâtre », *Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, (1973) 1992, p. 202) la croyance du spectateur demeure « imaginaire » car il aurait continué à se servir du langage pour la mise en scène. Jean Verdeil a remarqué qu'Artaud était bien conscient de ce paradoxe, arrivant à écrire que c'est le langage qui conduit l'auteur (et non l'inverse) : « si Sartre a des doutes sur sa sincérité, Artaud n'en a aucun : je suis mû par la société, *je suis pensé par le langage*, qui est la société en moi » (VERDEIL, Jean, « Sartre, lecteur de Brecht et d'Artaud », *Lectures de Sartre, op. cit.*, p. 325. C'est moi qui souligne). Pour ce qui concerne la *personne* d'Artaud, est-ce que Sartre se réfère à lui quand il écrit qu'« on connaît ces aliénés atteints de la "psychose d'influence", qui se plaignent de ce qu'on leur "vole leur pensée", c'est-à-dire qu'on la détourne en eux de sa signification originelle avant qu'elle soit parvenue à terme. Ils ne sont pas si fous, et c'est l'aventure de chacun de nous : les mots boivent notre pensée avant que nous ayons eu le temps de la reconnaître » (SARTRE, Jean-Paul, « Aller et retour », *Situations I, op. cit.*, p. 186) ?

<sup>1343</sup> Et ce n'est pas un hasard si Artaud s'est si bien identifié avec l'empereur fou Héliogabale, d'origine syrienne.

théologique, le repli de l'homme sur soi jusqu'à l'impersonnalité – et de ce tour de théorie il fait apparaître la dispersion et l'éparpillement infini de l'esprit sur le plan purement textuel.

*Conclusions. Le mirage mallarméen*

Qu'est-ce que nous pouvons dire une fois arrivés au bout de notre lecture *achronique* ?

On pourrait résumer : on a brisé, encore une fois, une identité qui n'aurait jamais pu être fixée – celle de Mallarmé. En dilatant ses frontières biographiques, en enrichissant la portée sémantique d'une existence singulière, on a démembré un corps, on a déchiré des poèmes, on a évoqué des Mânes qui sommeillaient sous un autel philologique.

Divins Esprits, dont la poudreuse cendre  
Gît sous le faix de tant de murs couverts<sup>1344</sup> ...

Mallarmé était, au début de notre travail, une puissance arcane qui demeurait intacte ; nous avons essayé de lui faire entendre notre voix, et ensuite nos raisons, qui ont été, finalement, des ordres critiques : il faut être absolument signifiant !

Soient à mon cri les abîmes ouverts,  
Tant que d'abas vous me puissiez entendre.<sup>1345</sup>

Appelé, l'esprit divin de Mallarmé a répondu – l'avons-nous forcé ? – à toutes nos questions. Les réponses ont été possibles grâce à une condition préliminaire nécessaire : le démantèlement du Moi figé. *Conditio sine qua non* de toute interprétation, de toute pensée critique, le démontage de l'identité nous a permis de nous approcher d'un Mallarmé dématérialisé, capable d'envoyer des signaux herméneutiques qui allaient dans deux directions opposées ; tel un fantôme<sup>1346</sup>, le poète a annihilé sa dimension corporelle – porteuse d'un « faix », d'un fardeau, d'un poids contingent, qui ressemble à un cachot, à des murs qui emprisonnent, « sêma » et « soma »<sup>1347</sup> – afin de nous laisser interroger son âme délivrée de toute pesanteur, fragmentée, ouverte.

De cette *ouverture*, on a trouvé les prodromes dans l'ontologie sartrienne et dans la différence derridienne : l'impossibilité de penser à l'expérience humaine comme une expérience conclue permet l'élargissement des options interprétatives et l'insertion de toute lecture – lecture plus ou moins pertinente<sup>1348</sup> – dans un champ sémantique qui prend les marques de la *colonie* herméneutique.

---

<sup>1344</sup> DU BELLAY, Joachim, « Les Antiquités de Rome », *Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe*, éd. de ROUDAUT, François, Paris, Le Livre de Poche, 2002, p. 161.

<sup>1345</sup> *Ibidem*.

<sup>1346</sup> Nous utilisons ce terme en nous souvenant de l'ouvrage de Roger Dragonetti (*Un Fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, 1992), consacré à l'étude et à l'articulation de « la dimension du fantomal propre à la poétique mallarméenne » (p. 11).

<sup>1347</sup> Tombeau et corps. Cette paronomase a été utilisée par Platon pour désigner le corps comme le tombeau de l'esprit.

<sup>1348</sup> Cf. *Introduction*.

Nous avons volontairement choisi ce mot si *chargé* : nous avons remarqué que Mallarmé devient un terrain de jeu et de conquête pour les philosophes, qui se hâtent de s'appropriier sa vie et sa poétique pour en faire des exemples et des archétypes. L'esprit colonisateur de Sartre et de Derrida s'empare de Mallarmé comme s'il était une proie critique, un trophée à exposer dans la salle imaginaire des ancêtres et des pères intellectuels.

Sommes-nous animés par une dynamique schizophrénique ? Ne venons-nous pas de dire que c'est l'appropriation de l'identité démontée qui permet l'ouverture de l'expérience ? Sommes-nous certains de quelque chose, finalement, entre respect philologique et fascination herméneutique ? Nous pensons que l'intérêt de cette étude est de montrer la belle incohérence, la constitutive incohérence qui règne dans toute approche qui vise l'établissement d'une apologie de la critique philosophique : on ne fera que tomber et retomber dans le doute de la légitimité. Pourtant, tout comme notre « Théâtre des *Mais* » sartrien, l'oscillation entre défense et accusation de la prétention philosophique de s'appropriier les textes, entre la conscience de l'importance de l'allégorie et la peur de l'impertinence des lectures, demeure le miroir de notre premier postulat : l'idée-monolithe n'est qu'un mythe, l'incertitude est la seule certitude. Sartrien, mais très, très derridien aussi. L'énigme-Mallarmé ne nous a laissé que doute, trouble et fragilité.

Au fil du travail, on a toutefois pu apprécier et critiquer les différentes méthodes, en soulignant les moments d'épiphanie et de lumière, en remarquant les glissements vers le personnalisme et vers les lectures manifestement arbitraires ; on a constaté que Mallarmé était souvent au coin d'un *ego* philosophique débordant. Mais on l'a vu aussi revenir, discrètement, chez d'autres auteurs ; on l'a vu se faire l'antécédent de Ponge, d'Artaud, de Genet, et influencer, avec sa poétique du doute, le retentissement que ces écrivains ont eu sur Sartre et sur Derrida. Sa conception du langage, le doute hyperbolique qu'il porte sur la nature du monde et de l'homme, a conditionné à toujours le champ du signe et de l'Être. On a vu que Derrida lit Mallarmé selon la règle monstrueuse et terroriste de l'annihilation de l'univers en faveur du langage, alors que Sartre s'engage dans le rétablissement de la démarche mallarméenne dans son *contexte*, tout en redonnant à l'œuvre – littéraire et théorique – du poète la mesure et la limite que les facteurs historiques et sociaux imposent. Au début, il semblait évident que Sartre dénonçait le côté manifestement imageant de l'écriture, encore plus si l'image qui suit la pulvérisation du langage ne renvoie qu'au langage même, en annulant toute prétendue référence au Réel, en imposant la loi dictatoriale du Mot à la place de l'articulation positive entre l'homme et le monde : d'outil *utile* – intermédiaire entre les besoins humains et leur réalisation –, le langage se fige comme seul et total horizon. On pouvait dire que Sartre s'investissait du rôle du *protecteur* du lecteur – son but : rendre clairs au public les dangers du langage autotélique, dangers

qui résident dans la possibilité, que Sartre a expérimentée dans sa jeunesse, de se vouer à une vision du monde qui demeure une passivité conservatrice –, alors que Derrida *exposait* le lecteur au piège et aux risques de l'écriture.

Toutefois, en lisant les textes que les deux philosophes ont consacrés à Mallarmé, on a compris que Derrida n'a jamais été plus derridien qu'en réfléchissant sur Mallarmé, et que Sartre deviendra Sartre – *l'homme engagé* – grâce à la nouvelle notion d'engagement personnel qui découle de l'interprétation du poète symboliste. Si son effet retentit au-delà des différences théoriques, si son exemple permet la radicalisation des positions si éloignées, il faut donc que l'expérience de Mallarmé ait en soi quelque chose qui rend possible l'articulation des deux critiques dans une seule, œcuménique vision d'ensemble ; si Mallarmé est le poète dont l'esthétique est la dernière et suprême forme d'art langagier, il faut qu'il puisse déployer son regard abyssal au-delà des différences intellectuelles ; si l'œuvre mallarméenne dépasse la frontière qui sépare vie et littérature, et si elle fait évoluer la notion même de Poésie, il faut qu'elle puisse intégrer, dans son univers infiniment riche, le texte et le monde.

Cela se fait grâce au *mirage*, au rôle critique qui se sert de l'approche sartrienne pour décrire l'annihilation interne de la conscience, et de l'approche derridienne pour justifier une poétique fondée sur le mouvement différé du sens ; en traçant les *marges* du mirage et en réfléchissant sur les *images* qui jaillissent de cette réalité troublée on a croisé le thème de la *magie* – de la sorcellerie opérée par les mots, de son activité *différée* – et de la religion textuelle, qui s'exprime dans une conscience *glacée*, labyrinthique et cristallisée. La possibilité de faire surgir l'enchantement de l'activité littéraire n'est pas une donnée sans contexte ; au contraire, c'est grâce à l'expérience biographique qui prépare, prédispose et met en place une série d'événements personnels qui mènent à l'annihilation de soi que l'auteur peut devenir l'espace neutre et blanc où la dissémination du langage – la magie du glissement – peut s'organiser.

Et le mirage, on le port en nous, sans le savoir, quand un doute tout contingent nous envahit – dans le cadre de cette thèse : avons-nous suffisamment intégré l'histoire et la relecture, la philologie et l'allégorie ? –, détruisant les certitudes et laissant l'espace de l'esprit vide, qui devient l'espace libre de la *possibilité*. Mallarmé, à la différence du reste du monde, et comme Sartre nous l'a montré, a radicalisé le vide qui permet l'insertion totale du signe ; *terque quaterque beatus* : il n'y a rien de plus glorieux, pour un homme qui a fait des Lettres une vie, que devenir Langage.

La conscience neutralisée et la magie qui en découle : Mallarmé apparaît au lecteur comme une tromperie dont se méfier, un sorcier qui manipule les mots pour en faire surgir une action fallacieuse et mystifiante ; toutefois, avec ce sortilège il faut faire les comptes, car la littérature est devenue, depuis la révolution mallarméenne, sortilège même. On ne peut pas passer à côté de la fin de l'époque



de la référence : la sorcellerie ultime de Mallarmé a été celle de diviser le langage, de lui ôter son unité traditionnelle, et de lui donner un rôle « commercial » ou bien « poétique ». Il n’y a pas de salut ; la parole autosuffisante marque un territoire sémantique infini qui ne se définit pas en fonction – seulement – de l’écriture traditionnelle et alphabétique ; tout est signe et, par conséquent, tout est signifiant : on ne sort pas du texte considéré comme champ d’interprétation et de signification.

La magie mallarméenne devient ainsi le miroir d’une activité souterraine que l’écriture aurait perpétuée depuis son (impossible) origine, en instituant un paradigme fondé sur la seule existence de l’écriture et du langage – dans toutes les acceptions possibles. L’homme – et Sartre – a beau croire que les mots s’adressent à un univers autre que celui de l’écriture – monde marqué par une référence imaginaire ou réelle – mais la vérité de Mallarmé et de Derrida conteste la possibilité même de l’existence d’un monde qui du langage est issu : le monde *est* langage, et c’est seulement dans ce sens qu’on peut penser à une réalité dérivée de l’écriture. Ce n’est pas un rapport de cause-effet qui prévoit que l’écriture autotélique détruit les mots et la réalité et que *donc, à cause de ça*, elle fonde un univers fictif –, mais un rapport de contiguïté : l’écriture autotélique ne renvoie qu’au langage *parce que tout est langage*.

À la fin du voyage mallarméen on a fait de nouveau naufrage : le mirage nous dupe sans cesse, en renvoyant notre expérience de lecteurs aux régions sidérales de l’irréalité ; toutefois, on a l’impression d’avoir une issue de secours : c’est la conscience de savoir que, après tout, après coup, il nous reste la possibilité virtuelle de jeter les dés encore une fois, et une fois encore, et de s’enfoncer dans l’abîme mallarméen car, s’il est vrai que rien n’a eu lieu que cette lecture, il est vrai aussi que ça a été fait sous le signe de la constellation, de l’hypothèse, du partage entre la contingence de notre petite écriture et la possibilité de la chance ultérieure.

## Bibliographie

### Textes de Stéphane Mallarmé

*Propos sur la poésie*, éd. de MONDOR, Henri, Monaco, Éditions du Rocher, 1946

*Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. de MARCHAL, Bertrand, Paris, Gallimard, 1995

*Correspondance 1854-1898*, éd. de MARCHAL, Bertrand, Paris, Gallimard, 2019

*Œuvres complètes I et II*, éd. de MARCHAL, Bertrand, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998 et 2003

### Textes sur Stéphane Mallarmé

AGOSTI, Stefano, *Lecture de « Prose pour des Esseintes » et de quelques autres poèmes de Mallarmé*, Chambéry, Éditions Comp'Act, 1998

AUDI, Paul, *La Tentative de Mallarmé*, Paris, PUF, 1998

AUSTIN, Lloyd James, « Les Années d'apprentissage de Stéphane Mallarmé », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LVI, n.1, 1956

–, « Compte rendu de *Traité de Poétique supérieure. Un Coup de Dés Jamais n'abolira le hasard. Version du Poème et synthèse critique. Éléments d'une théorie des variantes* by Claude Roulet », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 59<sup>e</sup> Année, n.2, 1959

–, « Mallarmé et le mythe d'Orphée », *Cahiers de l'AIEF*, n.22, 1970

BAKKEN, Arild Michel, « La figure du lecteur : l'auditoire auctorial dans les *Poésies* de Mallarmé », *Mallarmé herméneute*, Actes du colloque, dir. de ROGER, Thierry, Rouen, Publications numériques du CÉRÉdI, 2014, n.10

–, *La Présence de Mallarmé*, Paris, Honoré Champion, 2018

BECDELIEVRE, Laure, *Nietzsche et Mallarmé. Rémunérer le « mal d'être deux »*, Chatou, Les Éditions de la transparence, 2008

BENOIT, Éric, *Mallarmé et le Mystère du « Livre »*, Paris, Honoré Champion, 1998

–, « Un enjeu de l'esthétique mallarméenne : la poésie et le sens du monde », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 2001, n.111

–, *Néant Sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz, 2007

BERCOFF, Brigitte, « Mallarmé – Ponge : d'une poétique à l'autre », *Les Cahiers Stéphane Mallarmé*, Bern, Peter Lang, 2006, n.3

BERSANI, Leo, *La Mort parfaite de Stéphane Mallarmé*, Paris, Epel, 2008 (1982)

BEVILACQUA, Luca, *Parole mancanti. L'incompiuto nell'opera di Mallarmé*, Pisa, ETS, 2001

– « Comporre il silenzio. Mallarmé e il bianco del foglio », *Il Silenzio e le Forme. Modelli e rappresentazioni nelle letterature europee moderne*, dir. de ARSILLO, Vincenzo et alii, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021, pp. 21-34

BONCARDI, Robert, *Mallarmé and the Politics of Literature*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2018

BONNEFOY, Yves, *La Hantise du ptyx. Un essai de critique en rêve*, Bordeaux, William Blake & Co, 2003

- BONNET, Antoine et FRANGNE, Pierre-Henry (dir.de), *Mallarmé et la Musique, la musique et Mallarmé. L'écriture, l'orchestre, la scène, la voix*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016
- BOSCHIAN, Catherine, « L'Hérodiade de Mallarmé à travers la figure revisitée de saint Jean-Baptiste », *Études littéraires*, 39 (1), 2007
- BOUDIER, Yves, « Lire les poèmes après Mallarmé (la rencontre du visible et du lisible) », *Contre Mallarmé. Contre-attaque, contrepoint, contretemps*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2020, pp. 111-122
- CAMPION, Pierre, *Mallarmé. Poésie et philosophie*, Montpellier, Publie.net, 2017 (PUF, 1994)
- CAVALLARO, Adrien, « "Nous n'avons pas compris", "Nous n'avons pas admis.". Le malaise Mallarmé des surréalistes », *Contre Mallarmé. Contre-attaque, contrepoint, contretemps, op.cit.*, pp. 67-84
- CHOKKEEPERMAL, Kendy, « Mallarmé lu par Deleuze » *Études Stéphane Mallarmé*, 2017, n.5
- COHN, Robert Greer, *Vues sur Mallarmé*, Paris, Nizet, 1991
- , « Editor's preface », *Mallarmé in the Twentieth Century*, dir. de COHN, Robert Greer, London, Associated University Press, 1998
- DAVIES, Gardner, *Vers une explication rationnelle du « Coup de dés »*, Paris, José Corti, 1953
- DELÈGUE, Yves, « Mallarmé, les philosophes et les gestes de la philosophie », *Romantisme*, n.124, 2004
- DRAGONETTI, Roger, *Un Fantôme dans le kiosque. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*, Paris, Seuil, 1992
- DURAND, Pascal, *Mallarmé. Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008
- FLEURY, Cynthia, *Mallarmé et la parole de l'imâm*, Paris, Gallimard, 2020 (Dol-de-Bretagne, Éditions d'écarts, 2001)
- FINET, Benoît, *Essai sur le signe : Hegel - Mallarmé*, Fontenay/Saint-Cloud, Les Cahiers de Fontenay, 1990
- FRANGNE, Pierre-Henry, *Mallarmé philosophe*, Paris, Éditions Manucius, 2018
- GAÈDE, Édouard, « Le Problème du langage chez Mallarmé », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 68<sup>e</sup> Année, n.1, 1968
- HYPOLITE, Jean, « Le Coup de dés de Stéphane Mallarmé et le message », *Les Études philosophiques*, Nouvelle série, 13<sup>e</sup> Année, n.4, 1958
- HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014
- JENNY, Laurent, « Mallarmé : musique, espace, pensée », *Po&sie*, n.5, 1998
- KAY, Anita, « La Bouteille à la mer de Vigny : source des images majeures du Coup de Dés de Mallarmé », *Chimères*, XII, n.1, 1978
- KELS, William, « La Science étymologique de Mallarmé : une lecture de *Victorieusement fui...* », *Études Stéphane Mallarmé*, Classiques Garnier, n.4, 2016
- KUMAGAI, Kensuke, « L'"anti-nature" mallarméenne ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol.108, n.2, 2008
- LAMOUCHE, Noureddine, « La poétique de Stéphane Mallarmé selon Jean-Paul Sartre », *La Poétique de Stéphane Mallarmé*, dir. de MARZOUKI, Samir, et GAHA, Kamel, Tunis, Alif, 2001, pp. 235-250
- LAUS, Thierry, « Le Livre au tombeau, apparaissant », *Maurice Blanchot et la philosophie*, dir. de HOPPENOT, Éric et MILON, Alain, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2010, pp. 111-120

- LÉVY, Sydney, « Mutisme pongien et chose mallarméenne » *Dalhousie French Studies*, n.25, 1993
- MARCHAL, Bertrand, *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985
- , *La Religion de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1988
- MAURON, Charles, *Mallarmé l'obscur*, Paris-Genève, Champion – Slaktine, 1986 (1941)
- MEILLASSOUX, Quentin, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*, Paris, Fayard, 2011
- MONIC, Robillard, « Ponge en la grotte mallarméenne », *Genesis*, n.12, 1998
- MURAT, Michel, *Le Coup de dés de Mallarmé, Un recommencement de la poésie*, Paris, Belin, 2005
- NOULET, Émilie, *L'Œuvre poétique de Stéphane Mallarmé*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1974
- PASINI, Lucia, « Des Formes sonores en mouvement : le langage poétique de Stéphane Mallarmé », *RIFL*, vol.14, n.1, 2020
- PIC, Muriel, « Constellation de la lettre. Le concept de lisibilité (Lesbarkeit) en France et en Allemagne », *Poésie*, n.137-138, 2011
- RANCIÈRE, Jacques, *Mallarmé. La Politique de la sirène*, Paris, Fayard, 2012
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris, 1961
- ROBILLARD, Monic, « De l'œuvre à l'œuvre : les Noces d'Hérodiade », *Études littéraires*, 22(1), 1989
- ROBAEY, Jean, *Mallarmé trois fois grec*, Rome, Aracne, 2007
- ROGER, Thierry, *L'Archive du Coup de dés*, Paris, Classiques Garnier, 2010
- « Mallarmé à l'épreuve du temps. Positions et oppositions », *Contre Mallarmé, op.cit.*, pp. 7-15
- ROULET, Claude, *Élucidation du Poème de Stéphane Mallarmé, Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Neuchâtel, Aux Ides et Calendes, 1943
- RUPPLI, Mireille, THOREL-CAILLET, Sylvie, *Mallarmé, la grammaire et le grimoire*, Genève, Droz, 2005
- SCHERER, Jacques, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977 (1957)
- STANGUENNEC, André, *Mallarmé et l'éthique de la poésie*, Paris, Vrin, 1992
- , « Mallarmé et la douleur du monde », *Littérature*, n.3, 2015
- THÉRIAULT, Patrick, *Le (Dé)Montage de la fiction : la révélation moderne de Mallarmé*, Paris, Honoré Champion, 2010
- THIBAUDET, Albert, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 2006 (1926)
- VALÉRY, Paul, *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1950
- VIBERT, Bertrand, « La Sœur et la Rivale. Sur Mallarmé, la Musique et les Lettres », *Poétique*, n.123, 2000
- VON ROSSOM, Christophe, *Mallarmé, facile ?*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2002
- WEINBERG, Bernard, « Les Limites de l'hermétisme ou hermétisme et intelligibilité », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n.15, 1963

#### Textes et entretiens de Jean-Paul Sartre

- La Transcendance de l'ego et autres textes phénoménologiques*, Paris, Vrin, 2003 (1936)
- L'Imagination*, Paris, PUF, 1944 (1936)

*La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938  
*Esquisse d'une théorie des émotions*, Paris, Hermann, 1960 (1939)  
*Le Mur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2005 (1939)  
*L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986 (1940)  
*L'Être et le Néant*, Paris, Gallimard, 1943  
*L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1945  
*Les Chemins de la liberté II - Le Sursis*, Paris, Gallimard, 1945  
 « Cinque domande teatrali a Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir », *Il Dramma*, anno 22, serie n.18, 1946  
*Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1975 (1947)  
*L'Homme et les choses*, Paris, Seghers, 1947  
*Situations I*, Paris, Gallimard, 1947  
*Situations III*, Paris, Gallimard, 1949  
*Saint Genet, comédien et martyr*, dans GENET, Jean, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 1952  
*Situations II*, Paris, Gallimard, 1975 (1948)  
*Questions de méthode*, Paris, Gallimard, 1986 (1957)  
*Critique de la raison dialectique*, Paris, Gallimard, 1960  
*Les Séquestrés d'Altona*, Paris, Gallimard, « coll. Folio », 1960  
*Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964  
 « Jean-Paul Sartre répond », entretien avec Bernard Pingaud, *L'Arc*, n.30, 1966  
*L'Idiot de la famille. Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Paris, Gallimard, 1988 (1971-72)  
*Plaidoyer pour les intellectuels*, Paris, Gallimard, 1972  
*Situations IX*, Paris, Gallimard, 1972  
*Un Théâtre de situations*, Paris, Gallimard, (1973) 1992  
*Situations X*, Paris, Gallimard, 1976  
*Œuvres romanesques*, éd. de CONTAT, Michel et RYBALKA, Michel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1981  
*Cahiers pour une morale*, éd. d'ELKAÏM-SARTRE, Arlette, Paris, Gallimard, 1983  
*Les Carnets de la drôle de guerre. Novembre 1939-Mars 1940*, éd. de ELKAÏM-SARTRE, Arlette, Paris, Gallimard, 1983  
*Lettres au Castor et à quelques autres*, éd. de DE BEAUVOIR, Simone, Paris, Gallimard, 1983  
*Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, éd. d'ELKAÏM-SARTRE, Arlette, Paris, Gallimard, 1986  
*Écrits de jeunesse*, éd. de CONTAT, Michel et RYBALKA, Michel, Paris, Gallimard, 1990  
*La Reine Albemarle ou le dernier touriste*, éd. d'ELKAÏM-SARTRE, Arlette, Paris, Gallimard, 1991

Manuscrits : MS NAF 28405 (42) ; MS NAF 28405 (43)

### Textes sur Jean-Paul Sartre

ABASTADO, Claude, « Portrait d'un nihiliste (Sartre, lecteur de Mallarmé) », *Obliques*, n.18-19, 1979

- ANSEL, Yves, « Autoportraits de Sartre en écrivain fou », *La Folie. Création ou destruction ?*, dir. de BROCHARD, Cécile et PINON, Esther, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp.147-160
- ASTIER-VEZON, Sophie, *Sartre et la peinture. Pour une redéfinition de l'analogon pictural*, Paris, L'Harmattan, 2013
- BADIOU, Alain, « Notes sur *Les Séquestrés d'Altona* », *Revue Internationale de Philosophie*, n.231, n.1, 2005
- BARNES, Hazel Estella, *Sartre & Flaubert*, Chicago, The University of Chicago Press, 1981
- BITTOUN-DEBRUYNE, Nathalie, « Sur L'Imaginaire : Sartre et Husserl », *Cahiers de l'AIEF*, n.50, 1998
- BOROS, Marie-Denise, « La Métaphore du crabe dans l'œuvre littéraire de Jean-Paul Sartre », *PMLA*, vol.81, n.5, octobre 1966
- BOULIANE, Claudia, « *Le Sursis* : un adolescent au seuil de la révolte », *Revue @nalyses*, vol.10, n.2, 2015
- BRIOSI, Sandro, « Un Manifeste du désengagement. Notes sur *Qu'est-ce que la littérature ?* », *Obliques – Sartre et les arts*, n.24-25, 1981
- BRUNEAU, Jean, « Jean-Paul Sartre biographe de Flaubert », *Lectures de Sartre*, dir. de BURGELIN, Claude, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986, pp. 161-184
- CABESTAN, Philippe, et ZARADER, Jean-Pierre (dir.de), (*Lectures de*) *Sartre*, Paris, Ellipses, 2002
- CAWS, Peter, « Sartrean Structuralism ? », *The Cambridge companion to Sartre, op.cit.*, pp. 293-317
- CHABOT, Alexis, *Sartre et le père*, Paris, Honoré Champion, 2012
- , « Cette guerre civile en Sartre. Une lecture des *Carnets de la drôle de guerre* », *Études sartriennes*, n.19, 2015
- CHARBONNIER, Vincent, « Sartre et Lukács : des marxismes contradictoires ? » *Sartre et le Marxisme*, dir. de BAROT, Emmanuel, Paris, La dispute, 2011, pp. 159-178
- COLLINS, Douglas, *Sartre as a biographer*, Cambridge, Harvard University Press, 1980
- COLVILE, Georgiana, « Éléments surréalistes dans *La Nausée* : une hypothèse de l'écriture », *L'Esprit Créateur*, vol.17, n.1, 1977
- CONTAT, Michel, RYBALKA, Michel, *Les Écrits de Sartre*, Paris, Gallimard, 1970
- CORNILLE, Jean-Louis, *Nauséographie de Sartre*, Paris, L'Harmattan, 2007
- DEBREUILLE, Jean-Yves, « De Baudelaire à Ponge : Sartre lecteur des poètes », *Lectures de Sartre, op.cit.*
- DE COOREBYTER, Vincent, *Sartre face à la phénoménologie. Autour de « L'intentionnalité » et de « La Transcendance de l'Ego »*, Bruxelles, Ousia, 2000
- DEGUY, Jacques, *La Nausée de Jean-Paul Sartre*, Paris, Gallimard, 1993
- , *Sartre, une écriture critique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2010
- DENIS, Benoît, « Le dernier des poètes. Sartre lecteur de Mallarmé », *Centre international d'études poétiques*, n.225, 2000
- FLYNN, Thomas R., *Sartre : A philosophical biography*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014
- FRETZ, Léo, « Le concept d'individualité », *Obliques*, numéro 18-19, 1979
- GOLDTHORPE, Rihannon, « Mallarmé : Sartre's committed poet », *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New essays in honour of Lloyd Austin*, dir. de BOWIE, Malcolm et alii, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 222-241

- , « Understanding the committed writer », *The Cambridge companion to Sartre*, dir. de HOWELLS, Christina, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp.140-172.
- GODO, Emmanuel, *Sartre en diable*, Paris, Les Éditions du cerf, 2005,
- HOWELLS, Christina, *Sartre's Theory of literature*, London, The Modern Humanities Research Association, 1979
- , *Sartre. The Necessity of Freedom*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988
- , « Sartre and the deconstruction of the subject », *The Cambridge companion to Sartre*, *op.cit.*, pp.318-352.
- , « Sartre et la déconstruction du sujet », *Études sartriennes*, n.5, 1993
- , « Sartre et Derrida : les promesses du sujet », *Colloque d'études sartriennes*, juin 1999, <http://sens-public.org/articles/159/>
- HUSSON, Laurent, « De la Contingence à la situation : dimension et configurations de la facticité dans *L'Être et le Néant* », *Sartre et la phénoménologie*, dir. de MOUILLIE, Jean-Marc, Fontenay-Saint-Cloud, ENS éditions, 2000, pp. 133-174
- JENNY, Laurent, « Nausée de Venise », *Littérature*, 139, 2005
- KNIGHT, Diana, « Sartre for Flaubertians : the case for *L'Idiot de la famille* », *Neophilologus*, n.69, 1985
- KUSHNER, Eva, « Sartre et Baudelaire », *Baudelaire. Actes du colloque de Nice (25-27 mai 1967)*, Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice, Paris, Minard, 1968
- LACAPRA, Dominick, *A Preface to Sartre*, Ithaca, Cornell University Press, 1978
- LALLEMENT, Bernard, *Sartre, l'improbable salaud*, Paris, Le cherche midi, 2005
- LAMOUCI, Noureddine, « Sartre critique poétique : Francis Ponge comme exemple » *Jean-Paul Sartre, critique littéraire*, dir. de LAMOUCI, Noureddine, *Jean-Paul Sartre, critique littéraire*, Louvain, Bruylant Academia, 2006, pp.107-120
- LEMIÈRE, Vincent, *La Conception sartrienne de l'enfant ou L'idiot de la famille*, Paris, L'Harmattan, 1999
- LOUETTE, Jean-François, « L'Usage littéraire du langage selon J.-P. Sartre », *Revue de l'enseignement philosophique*, 1982
- , *Sartre contra Nietzsche*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1996
- , *Silences de Sartre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002
- , « Actualités sartriennes. Actualité de Sartre », *Sartre Écrivain*, dir. de LOUETTE, Jean-François, Paris, Eruédit, 2005
- , « Sartre anarchiste, ou démocrate en prose ? », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n.2, vol.106, 2006
- , *Traces de Sartre*, Grenoble, Ellug, 2009
- , « Petite tératologie de la lecture selon Sartre », *L'Écriture et la lecture : des phénomènes de miroir ? L'exemple de Sartre*, dir. de DEPRAZ, Natalie et PARANT, Noémie, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2011, pp.83-96
- , « *Le Sursis* : petite critique de la raison journalistique », *Sartre Studies International*, vol.22, n.1, 2016
- LUSSONE, Teresa, « Le vice, l'épée, la plume. Sartre critique de Sartre », *Revue italienne d'études françaises*, n.8, 2018, <https://journals.openedition.org/rief/2041>

- , « Sartre e l'ossessione del silenzio. Dalla pragmatica all'ermeneutica, dal rifiuto alla necessità », *Il Silenzio e le Forme. Modelli e rappresentazioni nelle letterature europee moderne*, *op.cit.*, pp. 115-128
- MARIETTI-KREMER, Angèle, *Jean-Paul Sartre et le désir d'être*, Paris, L'Harmattan, 2005
- MAYER, Noémie, « Baudelaire et Mallarmé de Jean-Paul Sartre ou la captivité affective », *Sartre Studies International*, volume 19, issue 2, 2013
- MINAHEN, Charles D., « Poetry's Polite Terrorist. Reading Sartre reading Mallarmé », *Meetings with Mallarmé in contemporary French culture*, dir. de TEMPLE, Michael, Exeter, University of Exeter Press, 1998, pp.46-66
- MOATI, Raoul, *Sartre et le mystère en pleine lumière*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2019
- NOUDELHANN, François, *Sartre, l'incarnation imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 1996
- , PHILIPPE, Gilles (dir.de), *Dictionnaire Sartre*, Paris, Honoré Champion, 2004
- OUELC'HEN, Hervé, « L'Émotion dans la pratique. De Sartre à Bourdieu », *Études sartriennes*, n.17/18, 2014
- PACALY, Josette, « Sartre et Flaubert ou la passion de l'artiste », *Jean-Paul Sartre, critique littéraire*, *op.cit.* pp.157-172
- PETIT, Philippe, *La Cause de Sartre*, Paris, PUF, 2000
- PFEIFFER, Jean, « Sur l'Imaginaire chez Sartre », *Obliques – Sartre et les arts*, *op.cit.*
- PIPERNO, Alessandro, *Baudelaire, il demone reazionario*, Roma, Gaffi, 2007
- PUCCIANI, Oreste, *The Philosophy of Jean-Paul Sartre*, Carbondale, Schilpp, Southern Illinois University, 1981
- RIZK, Hadi, « Flaubert : Individu et Totalisation. L'Idiot de la famille, tome III », *Alter*, n.10, 2002
- RONCHI, Rocco, « Come parlano i mal amati? Letteratura ed *estrangement* ne *L'Idiot de la famille* », *Soggettivazione e destino. Saggi intorno al Flaubert di Sartre*, dir. de FARINA, Gabriella, et KIRCHMAYR, Raoul Kirchmayr, Milano, Bruno Mondadori, 2009, pp.62-86
- SCRIVEN, Michael, *Sartre's existential biographies*, London, Macmillan, 1984
- SEKI, Hiroaki, « L'Humanisme et la question du langage. Sartre lecteur de Brice Parain », *Sartre Studies International*, Volume 26, Issue 2, 2020
- SICARD, Michel, *Essais sur Sartre*, Paris, Galilée, 1989
- , « Là où le Réel fulgure : matérialisme et immatérialité dans l'esthétique sartrienne », (*Lectures de Sartre*, dir. de CABESTAN, Philippe, et ZARADER, Jean-Pierre, Paris, Ellipses, 2002, pp.73-92
- SIMONT, Juliette, « Bel effet d'où jaillissent les roses... (à propos du *Saint Genet* de Sartre et du *Glas* de Derrida) », *Les Temps Modernes*, vol.44, n.510, 1989
- , *Jean-Paul Sartre. Un demi-siècle de liberté*, Bruxelles, De Boeck, 1998
- , « Sartre lecteur en guerre. À propos de *Guillaume II*, par Emil Ludwig », (*Lectures de Sartre*, *op.cit.*, pp. 251-262.
- STÉFAN, Jude, « Sartre et Mallarmé », *La Nouvelle Revue Française*, n.320, 1979
- TAMASSIA, Paolo, *Politiche della scrittura. Sartre nel dibattito francese del Novecento su letteratura e politica*, Milano, Franco Angeli, 2001
- VERDEIL, Jean, « Sartre, lecteur de Brecht et d'Artaud », *Lectures de Sartre*, *op.cit.*, pp.317-326
- VERSTRAETEN, Pierre, « Sartre et Mallarmé », *Revue d'esthétique*, n.2, 1981
- , « Les Linéaments ontologiques dans les critiques littéraires de Sartre, et plus particulièrement à partir du texte sur Francis Ponge », *Jean-Paul Sartre, critique littéraire*, *op.cit.*, pp.183-192.



WALSH, Francis, *En Lisant, en s'écrivant. La drôle de guerre de Jean-Paul Sartre*, Paris, Classiques Garnier, 2020

Textes et entretiens de Jacques Derrida

Introduction à HUSSERL, Edmund, *L'Origine de la géométrie*, Paris, PUF, 1962

*De la Grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967

*La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967

*L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967

*La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972

*Marges de la philosophie*, Paris, Les éditions de Minuit, 1972

*Positions*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972

*Glas*, Paris, Galilée, 1974

« Mallarmé, par Jacques Derrida », *Tableau de la Littérature française*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1974

« Economimesis », *Mimesis des articulations*, dir. de AGANCINSKI, Sylviane et alii, Paris, Flammarion, 1975, pp.55-94

*Éperons. Les styles de Nietzsche*, Paris, Flammarion, 1978

*La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978

*La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980

« Derrida l'insoumis », *Le Nouvel Observateur*, 9-15 septembre 1983

*Otobiographies. L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, Paris, Galilée, 1984

*Signéponge*, Paris, Seuil, 1988 (Columbia University Press, 1984, langue anglaise)

« Forcener le subjectile », *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, éd. de THÉVENIN, Paule, Paris, Gallimard, 1986

*Feu la cendre*, Paris, Éditions Des femmes, 1998 (1987)

*Psyché. Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1998 (1987)

*Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987

*Mémoires pour Paul de Man*, Paris, Galilée, 1988

"Il faut bien manger" ou le calcul du sujet », entretien avec Jean-Luc Nancy, *Confrontation*, n.20, 1989

*Du Droit à la philosophie*, Paris, Galilée, 1990

*L'Archéologie du frivole*, Paris, Galilée, 1990

*Limited Inc.*, trad. de WEBER, Elisabeth, Paris, Galilée, 1990

*Donner le temps*, Paris, Galilée, 1991

*Points de suspension. Entretiens*, Paris, Galilée, 1992

*Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995

« Demeure. Fiction et témoignage », *Passions de la littérature*, dir. de LISSE, Michel, Paris, Galilée, 1996, pp.13-73

« Jacques Derrida évoque Artaud. Entretien avec Pierre Barbancey », *Regards*, n.27, 1997

*Sur Parole. Instantanés philosophiques*, La Tour-d'Aigues, Éditions de l'Aube, 1999

*Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002  
*Déplier Ponge. Entretien avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005  
 « Il courait mort : salut salut », *Les Temps modernes*, 2005/1, n.629  
*Moscou aller-retour*, La Tour-d'Aigues, Les Éditions de l'Aube, 2005  
*La Bête et le Souverain*, Paris, Galilée, 2008  
*Le Goût du secret, Entretiens 1993-1995*, Paris, Hermann, 2018 (avec Maurizio Ferraris)

### Textes sur Jacques Derrida

AGOSTI, Stefano, « Coup sur coup », préface à DERRIDA, Jacques, *Éperons. Les styles de Nietzsche*, *op.cit.*  
 ARTOUS-BOUVET, Guillaume, « L'Autre Texte. Derrida lecteur du littéraire », *Fabula LHT*, n.1, 2016, <https://www.fabula.org/lht/1/artous-bouvet.html#bodyftn3>  
 BARING, Edward, *The Young Derrida and the French Philosophy, 1945-1968*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011  
 BENNINGTON, Geoffrey, « Derrida's Mallarmé », *Meetings with Mallarmé*, *op.cit.*, pp.126-142  
 –, « Métaphore, méta-force », *Rue Descartes*, n.89-90, 2016  
 BENJAMIN, Andrew, « Art's work : Derrida and Artaud and Atlan », *A Companion to Derrida*, dir. de DIREK, Zeynep et LAWLOR, Leonard, Chichester, John Wiley & Sons, 2014, pp.391-411  
 BERTA, Luca, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, Roma, Bulzoni, 2003  
 BOUGON, Patrice, « Sartre et Derrida, lecteurs de Genet », *L'Écriture et la lecture : des phénomènes miroir ? L'exemple de Sartre*, *op.cit.*, pp.135-146  
 BRAGUE, Rémi, « "En marge de La pharmacie de Platon" de J. Derrida », *Revue philosophique de Louvain*, n.10, 1973  
 CAPODIVACCA, Silvia, « Un altro nome dell'impossibile. Alterità e linguaggio in alcuni luoghi di Jacques Derrida », *Iride*, fascicolo 3, 2006  
 CHARDEL, Pierre-Antoine, « L'errance est infinie. Lecture de Jacques Derrida », *Chimères. Revue de schizoanalyses*, n.54-55, 2004  
 CRITCHLEY, Simon, « A Commentary upon Derrida's reading of Hegel in Glas » *Hegel after Derrida*, dir. de BARNETT, Stuart, London, Routledge, 1998, pp.197-226  
 DASTUR, Françoise, « Derrida et la question de la présence : une relecture de *La Voix et le phénomène* », *Revue de métaphysique et de morale*, n.53, 2007  
 DE PERETTI, Cristina, et VIDARTE, Paco, « La Cendre et autres restes », *Passions de la littérature*, *op.cit.*, pp.303-322  
 FAYE, Jean-Pierre, *Lettre sur Derrida*, Paris, Germina, 2013  
 FERRARIS, Maurizio, *Introduzione a Derrida*, Bari-Roma, Laterza, 2003  
 FERRIÉ, Christian, *Pourquoi lire Derrida ? Essai d'interprétation de l'herméneutique de Jacques Derrida*, Paris, Kimé, 1998  
 GASCHÉ, Rodolphe, *Le Tain du miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion*, trad. de FROMENT-MEURICE, Marc, Paris, Galilée, 1995 (Harvard University Press, 1986)  
 GIOVANNANGELI, Daniel, *Écriture et répétition*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979  
 –, « La Chose même », *Passions de la Littérature*, *op.cit.*, pp.81-96.

- , « Derrida et la décision philosophique », *Bulletin d'analyse phénoménologique*, X, 11, 2014
- GOLDSCHMIT, Marc, *Jacques Derrida, une introduction*, Paris, La Découverte, 2003
- GODDARD, Jean-Christophe, « Œuvre et destruction : Jacques Derrida et Antonin Artaud », *Derrida : la déconstruction, op.cit.*, pp.71-98.
- HOWELLS, Christina, *Derrida. Deconstruction from Phenomenology to Ethics*, Cambridge, Polity Press, 1999
- KERRIGAN, William, « Encore les atomes : les morts de l'individualisme », *Confrontation*, n.19, 1988
- KOFMAN, Sarah, *Lectures de Derrida*, Paris, Galilée, 1984
- JOHNSON, Christopher, « La Leçon de philosophie », *Passions de la littérature, op.cit.*, pp.125-140
- JOUBERT, Claire, « Critique du signe et criticité du discours : Saussure relit Derrida », *Langages*, 2005, n.15
- JUGNON, Alain, *Derrida hors-bord*, Paris, Lemieux éditeur, 2015
- MANZARI, Francesca, *Écriture derridienne : entre langage des rêves et critique littéraire*, Berne, Peter Lang, 2009
- , « Lire les poètes avec Derrida », *Jacques Derrida, La dissémination à l'œuvre*, dir. de GUINDANI, Sara, et NUSELOVICI, Alexis, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021, pp.163-188
- MALABOU, Catherine, *La Plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005
- MARTIN, Jean-Clet, *Un Démantèlement de l'Occident*, Paris, Max Milo, 2013
- , *Leçons sur Derrida. Déconstruire la finitude*, Paris, Ellipses, 2015
- MOULENDA, Joseph-Igor, « Derrida et Lévi-Strauss. La dette ethno-anthropologique de la déconstruction », *L'Envol. Revue Africaine de Philosophie, Lettres et Pédagogie*, ENS de Libreville, Les Éditions du GRESHS, 2016
- NANCY, Jean-Luc, « Éloquentes rayures », *Derrida et la question de l'art. Déconstructions de l'esthétique*, dir. de JDEY, Adnen, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2011
- PEETERS, Benoît, *Derrida*, Paris, Flammarion, 2010
- PETROSINO, Silvano, *Jacques Derrida et la loi du possible*, trad. de ROLLAND, Jacques, Paris, Les Éditions du Cerf, 1994 (Guida editori, 1983)
- RIFFATERRE, Michael, « La Trace de l'intertexte », *La Pensée*, n.215, octobre 1980
- RAMOND, Charles, « Déconstruction et littérature », *Derrida : la déconstruction*, dir. de RAMOND, Charles, Paris, PUF, 2005, pp.99-142
- , « Derrida lecteur d'Artaud. La déconstruction à sens unique », *Derrida et la question de l'art, op.cit.*, pp.47-66
- *Le Vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, 2015
- RONCHI, Rocco, « La Fallacia decostruzionista e il destino della filosofia », *Studi di estetica*, anno XLVI, IV serie, 2/2018
- RORTY, Richard, *Conséquences du pragmatisme*, trad. de COMETTI, Jean-Pierre, Paris, Seuil, 1993 (Minnesota Press, 1982)
- STEINMETZ, Rudy, *Les Styles de Derrida*, Bruxelles, De Boeck Éditions, 1994
- ZIMA, Pierre V., *La Déconstruction. Une critique*, Paris, L'Harmattan, 2007 (1994)

## Textes de philosophie et critique littéraire

- AGAMBEN, Giorgio, *Homo Sacer I – Le pouvoir souverain et la vie nue* (1995), trad. de Marilène Raiola, Paris, Seuil, 1997
- BARTHES, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953
- , *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981
- BLANCHOT, Maurice, *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943
- , *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949
- , *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955
- BLIN, Georges, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2011 (1939)
- BONNET, Henri, *Roman et poésie*, Paris, Nizet, 1980
- CERMAKIAN, Stéphane, « (D)écrire l'impossibilité d'écrire : la correspondance Artaud/Rivière », *Fabula / Les colloques*, "Les écrivains théoriciens de la littérature (1920-1945)".
- COMPAGNON, Antoine, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*, Paris, Seuil, 1993
- DASTUR, Françoise, *Husserl. Des mathématiques à l'histoire*, Paris, Puf, 1995
- DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962
- , *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993
- , *Deux Régimes de fous*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003
- , GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991
- DOSSE, François, *Histoire du structuralisme I - Le Champ du signe, 1945-1966*, Paris, La Découverte, 1992
- , *Histoire du structuralisme II – Le Chant du cygne, 1967 à nos jours*, Paris, La Découverte, 1992
- DOUMET, Christian, *La Dérison poétique des philosophes*, Paris, Stock, 2010
- DUMESNIL, René, *Gustave Flaubert, l'homme et l'œuvre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1947
- DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (1969)
- FERRÉ, Léo, Préface à VERLAINE, Paul, *Poèmes saturniens* suivi de *Fêtes galantes*, Paris, Librairie Générale Française, 1972
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972 (Plon, 1961)
- , *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- GENETTE, Gérard, *Figures*, Paris, Seuil, 1966
- GIOVANNANGELI, Daniel, *La Passion de l'origine. Recherches sur l'esthétique transcendantale et la phénoménologie*, Paris, Galilée, 1995
- , *Figures de la facticité*, Bruxelles, Peter Lang, 2010
- , *Le Retard de la conscience*, Paris, Ousia, 2001
- GOODMAN, Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, 2006
- HAAR, Michel, *La Philosophie française entre phénoménologie et métaphysique*, Paris, Puf, 1999
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'Histoire*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. de HYPOLITE, Jean, Paris, Aubier, 1941
- HEIDEGGER, Martin, *Approche de Hölderlin* (1944-71), trad. de CORBIN, Henry et alii, Paris, Gallimard, 1973 (1962)

- , *Lettre sur l'humanisme* (1947), trad. de MUNIER, Roger, Paris, Aubier, 1970
- , *Acheminement vers la parole* (1950-59), trad. de BEAUFRET, Jean, Paris, Gallimard, 1976
- , *Essais et conférences* (1954), trad. de BEAUFRET, Jean, Paris, Gallimard, 1958
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, trad. de RUWET, Nicolas, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963
- JENNY, Laurent, *Je suis la Révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Éditions Belin, 2008
- KAUFMANN, Vincent, *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*, Paris, Seuil, 2011
- KOFMAN, Sarah, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot, 1972
- KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974
- LERA, Luca, *La Filosofia francese e i greci*, Roma, Carocci, 2017
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1971
- MARCHAL, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, 2011
- MARQUET, Jean-François, *Miroirs de l'identité. La Littérature hantée par la Philosophie*, Paris, Les éditions du Cerf, 2009 (Hermann, 1996)
- MESCHONNIC, Henri, *Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1975
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (1872), trad. de HILDENBRAND, Hans, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 1991
- , *Vérité et mensonge au sens extra-moral* (1873), trad. de DE LAUNAY, Marc et HAAR, Michel, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009
- , « Le Cas Wagner », *Le Crépuscule des idoles* (1888), trad. de ALBERT, Henri, Paris, Flammarion, 1985
- NUTI, Marco, *Au Pays des Mots. Francis Ponge et l'inaperçu du Réel*, Milano, LED, 2009
- POULET, Georges, *Études sur le temps humain II – La Distance intérieure*, Paris, Plon, 1952
- , *Études sur le temps humain III*, Monaco, Éditions du Rocher, 1964
- RICHARD, Jean-Pierre, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964
- SABOT, Philippe, *Philosophie et littérature*, Paris, Puf, 2002
- SMADJA, Robert, *Introduction à la philosophie de la littérature. La littérature dans les limites de la simple raison*, Paris, Honoré Champion, 2009
- SOLLERS, Philippe, *L'Écriture et l'expérience des limites*, Paris, Seuil, 1968
- , *Logiques*, Paris, Seuil, 1968
- SPARVOLI, Eleonora, « Il Corpo senza organi dell'opera d'arte : creazione e schizofrenia in Antonin Artaud », *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, dir. de KRÜGER, Matthias et alii, Berlin, Diaphanes, 2013, pp.141-152
- STANGUENNEC, André, *La Morale des lettres. Six études philosophiques sur éthique et littérature*, Paris, Vrin, 2005
- SWAIN, Gladys, *Dialogue avec l'insensé*, Paris, Gallimard, 1994
- TAYLOR, C. Mark, *Errance*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1985
- VAILLANT, Alain, *La Crise de la littérature*, Grenoble, Ellug, 2005
- VAX, Louis, *La Poésie philosophique*, Paris, PUF, 1985

## Textes de littérature

- ARTAUD, Antonin, *L'Ombilic des Limbes*, Paris, Gallimard, 1968 (1954)
- , *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1961
- , *Œuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1978
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes I*, éd. de PINCHOIS, Claude, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975
- BRETON, André, *Œuvres complètes I*, éd. de BONNET, Marguerite, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988
- CLAUDEL, Paul, *Œuvres en prose*, éd. de PETIT, Jacques et GALPÉRINE, Charles, Paris, Gallimard, 1965, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965
- DE BEAUVOIR, Simone, *La Force de l'âge*, Paris, Gallimard, 1989 (1960)
- , BOST, Jacques-Laurent, *Correspondance croisée 1937-1940*, Paris, Gallimard, 2004
- DESNOS, Robert, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 2005 (1930)
- DU BELLAY, Joachim, *Les Regrets, Les Antiquités de Rome, Le Songe*, éd. de ROUDAUT, François, Paris, Le Livre de Poche, 2002
- GENET, Jean, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1951
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955
- PONGE, Francis, *Œuvres Complètes I*, édition de BEUGNOT, Bernard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Julie ou la Nouvelle Héloïse (1761)*, Paris, Flammarion, 2018
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas VIII*, Madrid, Escelicer, 1958
- VALÉRY, Paul, *Œuvres I*, éd. d'HYTIER, Jean, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957
- VERLAINE, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, éd. de LE DANTEC, Yves-Gérard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962

## Remerciements

*Cui dono lepidum novum libellum arida modo pumice expositum ?*

Sans Madame Eleonora Sparvoli, cette thèse n'aurait jamais eu lieu : sa bienveillance intellectuelle et son support constant, aussi précieux que nécessaires, ont été les véritables moteurs immobiles de mon travail. Sans Monsieur Jean-François Louette, cette thèse n'aurait jamais pu sortir de l'espace de ma rêverie : sa rigueur et son *ethos* de *docens* m'ont poussée à me discipliner – à être, encore une fois, et pour toujours, une *discens* à l'écoute.

Le mérite de ce petit accomplissement leur revient.

Merci à ma famille, qui m'a permis de faire d'un songe un travail.

Merci à Tiziana, Yacine, Chiara, Charlotte ; merci à Lorenzo.

Merci à Alexis, sans qui la vie ne serait que littérature.

## Table des matières

<u>Introduction</u> .....	p. 4
<u>I. La Théorie et/de la Littérature</u> .....	p. 11
I.I <i>L'Être en question</i> .....	p. 11
I.I.1. Sartre, l'Être avant tout .....	p. 12
I.I.2. Derrida, l'entre avant tout .....	p. 29
I.II <i>La Théorie face à la littérature</i> .....	p. 62
I.II.1 Écritures de liberté .....	p. 63
I.II.2 Opérations littéraires .....	p. 91
<u>II. Mallarmé, une histoire de silences</u> .....	p. 112
II.I <i>L'Engagement d'un mal aimé</i> .....	p. 117
II.II <i>Mal l'arché</i> .....	p. 174
<u>III. Trajectoires mallarméennes</u> .....	p. 220
III.I <i>Trajectoires critiques</i> .....	p. 221
III.I.1 Genet, du crime à la sainteté (aller/retour) .....	p. 223
III.I.2 É-ponger l'humain .....	p. 258
III.II <i>Trajectoires cliniques</i> .....	p. 269
III.II.1 Névroses sartriennes .....	p. 271
III.II.2 Derridautre .....	p. 291
<u>Conclusions. Le mirage mallarméen</u> .....	p. 309
<u>Bibliographie</u> .....	p. 313
<u>Remerciements</u> .....	p. 326



## Entre marges et images. Trajectoires mallarméennes dans la critique littéraire de Sartre et Derrida

### Résumé

Dans cette thèse, nous nous proposons d'étudier la façon dont le modèle de l'œuvre de Mallarmé a structuré et orienté la critique littéraire de Jean-Paul Sartre et de Jacques Derrida. Si les deux philosophes ont consacré des études spécifiques au poète symboliste – *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre* de Sartre et « La double séance » de Derrida –, l'importance de Mallarmé et de sa révolution poétique et métaphysique ne saurait se limiter à ces textes. À travers une relecture des œuvres critiques de Sartre et de Derrida, précédée d'une contextualisation de leur pensée esthétique dans une théorie plus large de l'Être, on a constaté que la poésie mallarméenne imprègne tout le parcours critique des philosophes. En effet, la lecture des textes consacrés à Jean Genet (*Saint Genet* et *Glas*), à Ponge (*L'Homme et les choses* et *Signéponge*), ainsi que des travaux sur Flaubert, Artaud et Baudelaire, montre que le modèle de Mallarmé fonctionne comme un intertexte caché, influençant les positions critiques des deux intellectuels sur les auteurs en question. Par son expérience poétique radicale, Mallarmé devient pour Sartre le modèle du *poète engagé* ; cette posture esthétique paradoxale sera inapplicable aux écrivains qui n'ont pas réussi à accomplir, comme Mallarmé, un parcours de désengagement historique et de silence esthétique. Pour Derrida, Mallarmé est la figure-symbole de la crise métaphysique qui traverse le XX<sup>e</sup> siècle : les analyses derridiennes du « cas Mallarmé » révèlent la façon dont le poète a annoncé la déconstruction, et par conséquent toutes les lectures disséminées produites par la méthode déconstructive. Le résultat de ces faisceaux de lectures croisées, qui complètent la critique historiciste par la critique déconstructionniste, sera de faire ressortir le côté universellement valable de la poétique de Mallarmé : la révolution esthétique du poète a tellement conditionné l'histoire de la littérature et de la philosophie qu'elle est devenue un archétype pour les approches théoriques les plus diverses.

**Mots-clés :** Mallarmé ; Sartre ; Derrida ; Théorie de la littérature ; Structuralisme ; Déconstruction ; Marxisme

## Between margins and images. Mallarmeian trajectories in Sartre's and Derrida's literary criticism

### Summary

In this thesis we aim to study how the model of Mallarmé's work has structured and oriented the literary criticism of Jean-Paul Sartre and Jacques Derrida. If the two philosophers have devoted specific studies to the Symbolist poet – Sartre's *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre* and Derrida's "La double séance" –, the importance of Mallarmé and his poetic and metaphysical revolution cannot be limited to these texts. Through a rereading of the critical works of Sartre and Derrida, preceded by a contextualisation of the aesthetic work within a broader theory of Being, it was noted how Mallarmé pervades the entire critical path of the philosophers. In fact, reading the texts dedicated to Jean Genet (*Saint Genet* and *Glas*), Ponge (*L'Homme et les choses* and *Signéponge*), as well as the works on Flaubert, Artaud and Baudelaire, shows that Mallarmé's model operates as a hidden intertext, influencing the two intellectuals' critical positions on the authors in question. Through his radical poetic experience, Mallarmé becomes for Sartre the model of the committed poet, *un poète engagé*; this paradoxical aesthetic posture will be inapplicable to writers who have failed to complete, as Mallarmé did, a path of historical disengagement and aesthetic silence. For Derrida, Mallarmé is the figure-symbol of the metaphysical crisis that runs through the 20th century: Derrida's analyses of the "cas Mallarmé" reveal how the poet heralded deconstruction, and consequently all the disseminated readings produced by the deconstructive method. The result of these bundles of cross-readings, which complement historicist criticism with deconstructionist criticism, will be to bring out the universally valid side of Mallarmé's poetics: Mallarmé's aesthetic revolution has so conditioned the history of literature and philosophy as to become an archetype for the most diverse theoretical approaches.

**Keywords :** Mallarmé; Sartre; Derrida; Literary Theory; Structuralism; Deconstruction; Marxism; Poetry

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

Intitulé de l'ED : Littératures françaises et comparée

Adresse de l'ED : Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

**DISCIPLINE :** Littérature Française

