



**HAL**  
open science

# Mallarmé : les plis et déplis du hasard à la recherche de l'infini : poésie, philosophie et politique

Larissa Drigo Agostinho

► **To cite this version:**

Larissa Drigo Agostinho. Mallarmé : les plis et déplis du hasard à la recherche de l'infini : poésie, philosophie et politique. Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2015. Français. NNT : 2015PA040009 . tel-04267931

**HAL Id: tel-04267931**

**<https://theses.hal.science/tel-04267931>**

Submitted on 2 Nov 2023

**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.



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE 3

THÈSE

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

Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue par :

**Larissa DRIGO AGOSTINHO**

le : 23 JANVIER 2015

**Mallarmé : Les plis et déplis du hasard à la  
recherche de l'infini  
Poésie, philosophie et politique.**

**Sous la direction de :**

M. Bertrand MARCHAL- Université de Paris IV-Sorbonne

**Membres du jury :**

M. Alain VAILLANT – Université Paris X Nanterre

Thierry ROGER – Université de Rouen

Henri SCEPI- Université Paris III- Sorbonne Nouvelle

Alain BADIOU – École normale supérieure

## Remerciements

Je tiens ici à remercier ceux qui ont participé au processus, encore inachevé de ma formation.

Je remercie d'abord, chaleureusement les membres du jury.

Revenant au début, je commence en remerciant Claudia Amigo Pino, qui a accueilli mes recherches mallarméennes, et Philippe Willemart, les premiers professeurs à m'avoir présenté la critique littéraire française, ainsi que les membres du groupe Criação e Crítica de l'Université de São Paulo pour les discussions menées et les divergences exposées. Je tiens aussi à remercier Vicinicus Pastorelli, témoin de mes difficultés à trouver une place au sein des débats difficiles et acharnés qui divisent cette Université, surtout dans le domaine des Lettres, débats qui nous ont rapprochés malgré nos différences.

Je remercie spécialement Bertrand Marchal pour la générosité et la patience avec lesquelles il m'a accueillie dans une terre, pour moi, étrangère.

Je remercie aussi Bruno Haas, par sa générosité exceptionnelle, sans laquelle je n'aurais jamais accompli mon deuxième master, et aussi pour m'avoir encouragée à découvrir un autre terrain inconnu et étranger à une littéraire, mais fascinant, la philosophie dans ce qu'elle a de plus pur, la logique et la métaphysique.

Je remercie mes amis Patrick Boivin, Alexandros Daskalaskis et Felipe Shimabukuro, des interlocuteurs de plus en plus importants.

Je remercie ma mère et mon père, Maria Ogécia et Avelino, qui m'ont toujours encouragée en finançant même mes aventures et voyages intellectuels.

Enfin, je remercie Vladimir, qui a influencé mon histoire, cette thèse y compris, à tel point qu'elle ne pourrait être dédiée qu'à lui. Je voudrais aussi dédier cette thèse à tous les amis rencontrés au fil de ces années, c'est grâce à vous qu'aujourd'hui je peux dire que tout a valu la peine.

À Vladimir  
pour faire durer le hasard de notre rencontre

Quant à la critique proprement dite, j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons.

Baudelaire, Salon de 1846

## Abréviations

- OC I Stéphane Mallarmé, Œuvres complètes, Édition Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, tome I.
- OCII Stéphane Mallarmé, Œuvres complètes, Édition Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003, tome II.

## Note

Il n'y a aucune distinction ici entre le terme de contingence et celui de hasard, ils peuvent être considérés comme des synonymes.

## Introduction

Tout au long de sa réception, l'œuvre de Mallarmé acquiert de multiples visages. Les innovations formelles mallarméennes présentes surtout dans le *Coup de dés*, poème visuel construit avec un vers libéré des contraintes prosodiques, ouvrent des horizons largement exploités par les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle. En même temps que la poésie développe de nouvelles formes, la critique en quête de profondeur métaphysique se tourne vers un autre Mallarmé, un poète qui a « dépassé les limites du langage raisonnant ». <sup>1</sup> Le poète difficile, hermétique, dont l'œuvre demandait des « explications rationnelles ». <sup>2</sup> On a ainsi entrepris la quête des clés de l'œuvre. Les critiques allaient, comme dans une investigation criminelle, en quête des pistes pouvant aider à comprendre l'énigmatique Mallarmé. Jusqu'à aujourd'hui, nous sommes encore loin de dépasser ce point de vue. Alain Badiou, <sup>3</sup> par exemple, insiste sur le fait que le poème mallarméen « doit être pensé dans la catégorie de l'énigme, au sens policier du terme », et Quentin Meillassoux <sup>4</sup> a récemment découvert, le nombre clé qui nous permet de comprendre non seulement le *Coup de dés*, mais les calculs en vue du Livre.

Si les innovations formelles de Mallarmé l'ont placé au sein des avant-gardes dans l'histoire de la littérature, sa réception par la critique littéraire nous montre que, en fait, le poète a servi à *toutes* les « modernités théoriques changeantes » <sup>5</sup> du siècle. De Jean-Paul Sartre à Derrida et Foucault, en passant par Tel Quel, Mallarmé est devenu un mot capable de sacrer toute entreprise théorique nouvelle.

Pour Kristeva, Mallarmé est l'auteur d'une révolution dans le langage poétique, cette lecture de l'écriture mallarméenne dénote aussi la portée politique de cette écriture. Dans *Leçon*, Barthes a ainsi décrit cette écoute du poème mallarméen : « “changer la langue”, mot mallarméen, est concomitant de “changer la société”, mot marxien : il y a une écoute *politique* de Mallarmé, de ceux qui l'ont suivi, de ceux qui le suivent encore ». <sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Noulet, E. *Dix Poèmes de Stéphane Mallarmé*. Paris : Droz, 1948.

<sup>2</sup> Davies, G. *Vers une explication rationnelle du Coup de dés*. Paris : José Corti, 1992.

<sup>3</sup> Badiou, A. « Est-il exact que toute pensée émet un coup de dés ? », *Les Conférences du Perroquet*, 5 janvier 1986, p. 7.

<sup>4</sup> Meillassoux, Quentin. *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris : Fayard, 2011.

<sup>5</sup> Durand, Pascal. *Mallarmé : Du sens des formes au sens des formalités*. Paris : Seuil, 2008.

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Éditions du Seuil, 1978, p. 23.

Mais l'autonomisation du langage poétique n'a pas toujours été comprise comme une démarche essentiellement politique, en fait elle peut être le signe d'une dépolitisation de la littérature. Selon Derrida, par exemple, l'absence de référence que la poésie mallarméenne met en place nous ouvre à la dissémination du sens, sans autre conséquence majeure. Selon l'auteur, Mallarmé « mime l'imitation », il réalise la copie de la copie, « simulacre qui simule le simulacre platonicien », qui a perdu la référence : « On ne sait jamais à quoi l'allusion fait allusion, sinon à elle-même en train de faire allusion. »<sup>7</sup> Ainsi en va-t-il du Mallarmé de Blanchot, évidemment isolé vis-à-vis du monde qui l'entoure : « Mallarmé, niant le présent, le réserve à l'œuvre, tout en faisant de ce présent celui de l'affirmation sans présence où ce qui est brille en même temps qu'il s'évanouit. »<sup>8</sup> Chez Blanchot, la poésie anti-référentielle du structuralisme (hermétique et pleine de mystère et secrets) acquiert une portée « ontologique » grâce au processus de « dépersonnalisation » et de « déréalisation » décrits par Friedrich comme les procédures fondamentales de la poésie mallarméenne : « Mallarmé rend réel le mystère essentiel que recèlent les objets familiers, précisément parce qu'il ne procède pas de manière conceptuelle, et qu'au contraire il imprègne les choses les plus simples de l'être absolu, du néant, les rend énigmatiques sous nos yeux mêmes. »<sup>9</sup>

Si certains auteurs structuralistes soutiennent la portée politique et révolutionnaire de la poésie mallarméenne, l'influence de Heidegger ainsi que l'insistance sur le caractère non référentiel du langage guideront des analyses comme celles de Friedrich vers la constitution d'une ontologie, négative, où l'absolu et le néant se confondent. C'est la dernière stratégie et la plus radicale dans le répertoire de « dépolitisation » de Mallarmé.

Comme le souligne Pascal Durand, deux procédures sont responsables de ce processus. D'abord, on ne lit pas Mallarmé, on choisit « des citations éparses, toujours les mêmes, mais assez ambiguës pour se voir enroulées sous les bannières les plus disparates ». <sup>10</sup> Ensuite, il y a un présupposé esthétique sur lequel se construit, *grosso modo*, l'essentiel de la critique mallarméenne tout au long des dernières décennies : l'antihistoricisme. De Friedrich à Derrida, le poème est compris comme un objet clos sur lui-même. Les malentendus autour de l'œuvre de Mallarmé créés à partir des

---

<sup>7</sup> Derrida, J. *La Dissémination*. Paris : Seuil, 1972, p. 248.

<sup>8</sup> Blanchot, M. *Le Livre à venir*. Paris : Gallimard, 1959, p. 312.

<sup>9</sup> Friedrich. *Structure de la poésie moderne*. Paris : LGF, 1999, p. 135.

<sup>10</sup> Durand, *Op. Cit.*, p. 11.



querelles théoriques et politiques des années 60 et 70 du siècle dernier ont contribué à faire de Mallarmé le nom même de l'autonomie littéraire.

Et pourtant, nous devrions souligner une distinction importante entre l'autonomie esthétique née au XVIII<sup>e</sup> siècle et l'autonomie sociale de l'œuvre que Bourdieu, par exemple, décrit dans *Les Règles de l'art*. Todorov soulignait déjà cette différence : « On a souvent voulu confondre la conception formaliste de la poésie avec la doctrine de l'art pour l'art [...] dans le premier cas, il est question de la fonction du langage en littérature (ou du son en musique, etc.), dans le second, de la fonction de la littérature (ou de l'art), dans la vie sociale. »<sup>11</sup> Cette distinction nous permet de comprendre un passage fondamental dans la lecture de l'œuvre de Mallarmé. Si d'une part, Friedrich ou Blanchot soulignent la « dépersonnalisation », « déréalisation » ou le détachement de la poésie mallarméenne vis-à-vis de la vie sociale, d'autres critiques comme Barthes ou Kristeva n'ont jamais cessé de souligner la portée politique du « formalisme » mallarméen. Ainsi, nous pourrions imaginer que cette confusion s'instaure surtout à partir d'une notion d'autonomie mise en œuvre par les travaux de Bourdieu. Selon le sociologue, « l'art autonome » n'est pas incompatible avec « l'art engagé ». Le « J'accuse » de Zola marque la sortie de cette dichotomie apparue dans les années 1960 avec la polémique de Sartre et du structuralisme. L'engagement de Zola se fait précisément au nom de l'autonomie, à partir de ce moment s'instaure dans la littérature une « politique de la pureté ». <sup>12</sup>

Le problème est que la notion de poésie anti-mimétique ou anti-référentielle va de pair avec la révolution dans et par le langage. Les deux sont le résultat d'une notion d'autonomie de la littérature selon laquelle l'art peut, tout en étant exclu de la société bourgeoise, tout en ne faisant jamais référence au contexte extérieur, tout en étant un pur fait de langage, accomplir, de son intérieur et à travers le langage, une révolution. La question, ensuite, serait de savoir comment transposer la révolution du livre à la rue. Et la complexité de la question aboutit à une aporie, une aporie qui nous renvoie à l'affirmation radicale de l'autonomie artistique. La « politique pure » ainsi que « l'autonomie esthétique » renforcent l'idée selon laquelle la littérature à l'apogée du capitalisme est définitivement exclue de la vie sociale. Et face à cette distinction radicale entre sphères sociales autonomes, l'autonomie ne peut pas rimer avec politique, sauf en un sens formel, selon lequel la littérature nous fournira la forme de la révolution

---

<sup>11</sup> Todorov, Tzvetan. *Théories du symbole* [1977], Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1985, p. 341.

<sup>12</sup> Bourdieu., P. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1998, p. 550.

qui devra être transposée à la vie sociale, elle concernerait ainsi les conditions de possibilité d'une transformation radicale de la société. La question de la révolution est donc vite devenue la question de savoir « à quoi bon la littérature ? ». <sup>13</sup>

Dans *La Faute à Mallarmé*, Vincent Kaufmann examine la théorie littéraire des années 60-70 en argumentant que la défense de l'autonomie littéraire avait pour but de « soustraire le discours littéraire à son instrumentalisation par l'idéologie (c'est le modèle du réalisme socialiste ou de l'engagement sartrien) ». <sup>14</sup> La séparation ou absolutisation du fait littéraire a été une « opération de revalorisation des *pouvoirs* de la littérature. » <sup>15</sup> Des pouvoirs que l'auteur définit à partir d'une notion centrale de Bourdieu, le symbolique : « Toutes versions confondues, la mouvance théorique aura toujours assumé qu'il existait un pouvoir spécifique, une efficacité symbolique singulière de la littérarité et, partant, de la littérature ». <sup>16</sup> L'autonomie littéraire n'est pas un concept présent dans l'œuvre de Kristeva, voire de Derrida, elle acquiert plus de force après les travaux de Bourdieu. En tout cas, l'analyse de Kaufmann démontre à quel point l'intransitivité ou l'insistance sur le caractère non référentiel du langage a contribué à créer plusieurs malentendus dans l'histoire de la critique littéraire, surtout en ce qui concerne la réception de l'œuvre de Mallarmé.

Cette définition d'une « portée symbolique » de la littérature est responsable d'ouvrages comme celui de Laurent Jenny, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)* où l'auteur analyse la portée et le désir révolutionnaire à l'intérieur de la littérature en partant de Victor Hugo jusqu'au groupe Tel Quel. Ici, la révolution est comprise comme une métaphore que la littérature déploie, une simple métaphore, comme si la révolution n'avait pas été un fait réel, historique. Le prix de l'autonomisation radicale de la littérature et la définition d'un pouvoir « symbolique » des œuvres d'art ont pour principale conséquence l'éloignement ou la « dépolitisation » de la littérature, son détachement de la vie sociale, son indépendance, capable même de

---

<sup>13</sup> Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires*, Éditions Amsterdam, 2007. Jean-François Schaeffer, *Petite Écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Éditions Thierry Marchaisse, 2011. Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire ?*, Collège de France, 2007. Le cas de Compagnon est symbolique, puisqu'après avoir écrit *Le Démon de la théorie*, c'est justement vers la question de « l'utilité » de la littérature qu'il se tourne, comme si la théorie du langage qui soutient le structuralisme menait nécessairement à un questionnement sur l'autonomie esthétique et sociologique et ainsi au besoin de définir la portée politique et sociale de la littérature.

<sup>14</sup> Kaufmann, V. *La Faute à Mallarmé*. Paris : Seuil, 2011, p. 23.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>16</sup> *Ibid.*

réduire et transformer l'Histoire dans une métaphore, un jeu de mots, un jeu avec les mots, voire tout simplement une rhétorique.

Puisque ceux qui cherchent les mystères de cette œuvre difficile aussi bien que ceux qui sont prêts à transformer Mallarmé en le nom de leur propre modernité partagent les mêmes présupposés esthétiques, nous pourrions dire que s'est construit un mythe autour de Mallarmé. Lue indépendamment du débat politique des années 1960 et 1970 auquel cette critique appartient, l'autonomie indique souvent aussi bien l'autonomie esthétique que l'autonomie sociologique. Et Mallarmé est devenu le nom symbolique de cette littérature, le nom d'un des plus grands malentendus de l'histoire de la théorie littéraire. Ce mythe se construit donc sur une version totalement caricaturale de ce que serait l'art pour l'art, essentiellement une poésie anti-référentielle. Bourdieu nous donne une très bonne définition de cette manière de concevoir la poétique mallarméenne en déclarant que Mallarmé, par son refus d'opérer le « démontage » de la fiction, prend le parti « de “vénérer”, par une autre fiction dérisoire, la supercherie sans auteur qui met le fétiche fragile hors des prises de la lucidité critique »<sup>17</sup> dans un culte stérile et fétichiste de la forme.

Même si cette idée de Mallarmé est la plus répandue, d'autres ont, comme Barthes et Kristeva, essayé de souligner le caractère politique de la littérature mallarméenne. Si avant 1968, le formalisme de la poésie de Mallarmé prenait les devants sur sa politique, après 1968 apparaît un autre Mallarmé. Le « Camarade Mallarmé » de Jean-Pierre Faye nous présente un poète d'« extrême gauche », ami des anarchistes. Le court-métrage de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, *Toute révolution est un coup de dés* (1977), nous présente un Mallarmé associé aux fusillés de la Commune. Tradition qui s'est prolongée, bien que timidement, par exemple dans la thèse de Takaaki Kumkura, *L'« Économie politique » chez Stéphane Mallarmé*, qui établit un rapport entre la théorie marxiste de la valeur et les écrits politiques de *Divagations*, comme « Or » et « Confrontation ».

Dans les années 1980 la politique et l'anti-mimétisme ont cédé la place à une critique philologique. La théorie sur le langage a été remplacée par la lecture attentive des textes. Ainsi, *La Religion de Mallarmé* nous présente une lecture inédite de *Divagations* ouvrant la voie à d'autres travaux qui se consacrent aussi bien à la lecture des textes dits théoriques de Mallarmé qu'à son œuvre dite mineure. La question

---

<sup>17</sup> Bourdieu, P. *Op. cit.*, p. 454.

politique est remise à l'ordre du jour. Les cérémonies religieuses réinstaurent la question des cérémonies publiques, ou de la portée sociale de l'art. L'œuvre de Rancière, *La Politique de la sirène*, suit cette même voie en affirmant que la poésie de Mallarmé vise une communauté à venir.

La lecture de *Divagations* s'est également accompagnée d'une lecture de l'œuvre dite « mineure » de Mallarmé, tentative, rarement déclarée, de rompre avec le mythe du Mallarmé poète de l'art pour l'art. Si d'une part, il y a le poète qui a rêvé d'écrire *Le Livre*, le poète difficile, hermétique ; d'autre part, il y a aussi l'auteur des *Vers de circonstances*, de *La Dernière Mode*, poète du quotidien, de la diversion, de la frivolité. Ces dernières décennies, la critique se tourne vers cet autre aspect de l'œuvre mallarméenne. C'est ce visage de Mallarmé que contemplent les œuvres d'Hélène Stafford, Marian Zwerling Sugano, Roger Pearson, Jean-Pierre Lecercle et Pascal Durand.<sup>18</sup>

Si Lecercle<sup>19</sup> souligne que la caractéristique la plus importante des écrits mallarméens sur la mode est l'absence de la poésie, les autres critiques qui le suivront dans la voie des études de l'œuvre mineure du poète essayeront de montrer le contraire, que l'œuvre mineure de Mallarmé contribue à l'élaboration de son œuvre poétique, ce qui pourrait contribuer à défaire certains malentendus et clichés qui hantent la réception du poète. C'est de cette manière que Roger Pearson entrevoit le rapport entre œuvre majeure et œuvre circonstancielle. La continuité entre les sonnets et l'« anecdote » est symptomatique et relève du désir mallarméen de construire un pont entre l'absolu et la vie ordinaire, et ainsi transformer la « fonction de numéraire facile et représentatif » en « rêve et chant ».<sup>20</sup>

Nous pourrions dire que la critique structuraliste a provoqué une réaction au cours des dernières décennies, quand les critiques commencèrent à s'intéresser à l'œuvre dite mineure du poète. Il est clair que cette poésie tournée vers le quotidien mettait en question l'autonomie de l'art, un des piliers théoriques du structuralisme. Comme l'attestent, Marian Sugano, en affirmant que la circulation de *Vers de circonstance*

---

<sup>18</sup> Stafford, Hélène. *Mallarmé and the poetics of everyday life. A study of the ordinary in his verse and prose*. Amsterdam : Éditions Rodopi, 2000. Sugano, Marian Zwerling. *The Poetics of the occasion. Mallarmé and the poetry of circumstance*. Stanford : Stanford University Press, 1992. Pearson, Roger. *Mallarmé and Circumstance. The translation of silence*. Oxford : Oxford University Press, 2004. Lecercle, Jean-Pierre. *Mallarmé et la mode*. Paris : Librairie Séguier, 1989. Durand, Pascal. *Du Sens des formes au sens des formalités*. Paris : Seuil, 2008.

<sup>19</sup> Lecercle, Jean-Pierre. *Mallarmé et la prose*. Poitiers : La Licorne, 1998, p. 244.

<sup>20</sup> Pearson, Roger. *Mallarmé and Circumstance. The translation of silence*. Oxford : Oxford University Press, 2004, p. 18.

atteste une extraordinaire sociabilité, une démocratisation de la littérature, en faisant de la littérature un véhicule adéquat aux circonstances les plus triviales.<sup>21</sup> Et pourtant, les présupposés théoriques des critiques versés dans l'œuvre « mineure » de Mallarmé ne sont autres que ceux qui guidaient la pensée structuraliste de la littérature. Le poème continue à être lu comme entité close, en soi détaché de l'économie sociale et politique qui le rend possible. De cette manière, l'attention prêtée à l'œuvre circonstancielle de Mallarmé ne s'est pas accompagnée de la récupération d'un élément fondamental de son esthétique, niée avec véhémence pendant les années structuralistes : l'Histoire.

Pascal Durand, néanmoins, propose de comprendre, partant d'un point de vue sociologique, le rapport entre l'œuvre majeure et l'œuvre dite mineure de Mallarmé. La sociologie de *l'illusion* littéraire ne se donnerait pas seulement pour tâche de cerner ce qui, dans l'espace de formation de l'œuvre, a décidé de son apparition, mais de « discerner ce qui, de cet espace, s'est reproduit dans l'œuvre ». <sup>22</sup> Nous aimerions aller plus loin et dépasser les limites de la sociologie littéraire, il ne s'agira pas de comprendre comment Mallarmé a élaboré et réfléchi sur les problèmes de son temps, mais de montrer comment, dans la tradition qui le relie au début du romantisme, il a fait de la littérature un espace de critique sociale, de manifestation d'un mécontentement, mais aussi d'un désir de transformation qui fait de la littérature un instrument politique privilégié où les contours d'un monde nouveau peuvent se dessiner. Que la littérature soit un produit social ne fait aucun doute, mais la question est de savoir si et comment elle peut nous permettre de penser comment nous aimerions vivre. C'est-à-dire qu'il s'agit de savoir comment elle peut dessiner les contours d'une rupture avec la vie sociale, dont elle est déjà isolée et neutralisée par l'idéologie bourgeoise, pour penser des nouvelles formes de vie.

Ainsi, c'est en visant l'ébauche d'une politique mallarméenne que nous essayerons de comprendre la problématique fondamentale de son œuvre, le clivage entre le *Livre* et l'œuvre de circonstance, entre l'œuvre comprise comme le résultat de l'élaboration rationnelle et le hasard présent dans la vie quotidienne. Nous chercherons à montrer que cette division, qui aujourd'hui a sa place dans les études mallarméennes, est en fait centrale dans l'œuvre même du poète et qu'elle a une genèse historique.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Sugano, Marian Zweling. *The Poetics of the occasion. Mallarmé and the poetry of circumstance*. Stanford : Stanford University Press, 1992, p. 196.

<sup>22</sup> Durand, P. *Op. cit.*, p. 280.

<sup>23</sup> Cette genèse historique dépasse largement le cadre décrit par Barbara Bohac d'une transformation dans la hiérarchie des genres promue par l'élévation à la catégorie d'art des arts industriels et décoratifs. [Cf.

L'œuvre de Mallarmé se définit à partir de cette distance et contradiction entre l'œuvre totalement construite rationnellement et une poésie qui se laisse inspirer par le hasard des rencontres et des événements. Ce jeu entre le calcul et le hasard est ce qui met en branle la poétique mallarméenne à partir de ses débuts jusqu'au poème *Un Coup de dés*. C'est seulement en accompagnant le processus de transformation de la littérature au cours du siècle que nous pouvons comprendre comment Mallarmé s'insère dans cette histoire, lui qui adopte un point de vue suffisamment unique et original et par là place son art dans l'histoire littéraire et fait Histoire.

Pour nous aider à dresser l'ensemble des questions qui guideront notre immersion dans l'univers poétique mallarméen, nous commencerons par un poème. Un poème centré sur le mythe du cygne, figure du poète et qui, pour cette raison, nous aidera à mettre en évidence le point de vue ou l'ensemble des problèmes à partir desquels Mallarmé dessinait son œuvre. Comme nous le verrons, la question est celle du rapport entre la littérature et son propre présent.

\* \*  
\*

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui  
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre  
Ce lac dur oublié que hante sous le givre  
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne autrefois se souvient que c'est lui  
Magnifique, mais qui sans espoir se délivre  
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre  
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie  
Par l'espace infligée à l'oiseau qui le nie,  
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

---

Bohac, Barbara. *Jouir partout ainsi qu'il sied. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*. Paris : Garnier, 2012.] En fait, le renouveau de l'art à partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à partir d'un recours au quotidien retrouve ces matrices dans la peinture hollandaise du siècle de Rembrandt. Nous chercherons à montrer quels ont été les événements qui ont définitivement transformé l'histoire de l'art et l'ont mis sur le chemin irréversible de la vie mondaine.

Publié pour la première fois dans *Revue indépendante* en 1885, ce sonnet de date inconnue nous met face à la problématisation du rôle du poète pensée à partir d'une opposition entre la poésie contemporaine et celle du passé. Un « cygne d'autrefois » est mis en opposition au « vierge » au « vivace » et au « bel aujourd'hui ».

L'oubli s'oppose au souvenir et « la région où vivre » (l'idéal ?) s'oppose à « ce lieu » (la poésie ?). Ici nous avons le déploiement de plusieurs métaphores qui nous laissent face à la question de savoir quelle est la référence de l'oubli. Devrions-nous effacer la distance qui sépare « la région où vivre » et « ce lieu » ? Devrions-nous, pour lutter contre l'oubli, nous souvenir du cygne qui, sans espoir, chante pour oublier son ennui ?

Le cygne qui apparaît dans la deuxième strophe, « ce cygne d'autrefois », s'oppose au cygne métaphoriquement évoqué dans la première strophe. Si, dans la première strophe, ou « aujourd'hui », le cygne « avec un coup d'aile ivre » déchire le « lac dur oublié » et le « transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ! », dans la deuxième strophe le cygne du passé « magnifique » se délivre, mais « sans espoir ». Le stérile hiver emporte l'ennui et le cygne est incapable de chanter « la région où vivre ». Qui sont ces cygnes, ces poètes ? Un qui chante le beau, le vierge, le vivace et cultive ainsi notre espoir de délivrance, et un autre, un cygne du passé, qui sans espoir, ne chante pas « la région où vivre », mais essaie seulement de se débarrasser de son ennui. Ce poète d'aujourd'hui est-il Mallarmé lui-même ? Et qui serait le poète d'autrefois ?

Nous pouvons essayer de répondre d'abord à la deuxième question en examinant le vers du premier tercet : « Tout son col secouera cette blanche agonie » nous renvoie à Baudelaire, le même qui dans « Le Cygne » se plaint :

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/  
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;

Chez Baudelaire, le cygne est décrit comme un « malheureux », qui a « le cœur plein de son beau lac natal » :

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,  
Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son col convulsif tendant sa tête avide,  
Comme s'il adressait des reproches à Dieu !

Ces vers mettent fin à la première partie du poème nous laissant sans une conclusion, comme si la phrase avait été abruptement coupée. Si le cygne de Baudelaire « sur son col convulsif » tend sa tête avide en adressant des « reproches à Dieu », celui

de Mallarmé aurait été capable de secouer « la blanche agonie », mais « non l'horreur du sol où le plumage est pris ». Et qui serait cet « oiseau qui le nie » ? Et qui ou qu'est-ce qui aurait infligé cet espace à l'oiseau ? Qu'est-ce que cet « espace » où vit le cygne et qui l'empêche de prendre son envol ?

Si le cygne des deuxième et troisième strophes nous renvoie à Baudelaire, la première strophe nous fait penser à Lamartine (un autre Lamartine, certes, car ce lac est dur, un glacier, et non plus une nature accueillante qui témoigne de l'amour du poète) et aussi à son compagnon Victor Hugo, le poète exilé à Guernesey à qui Baudelaire adresse son poème.

Comme Milner le souligne, c'est E. Noulet qui d'abord a attiré l'attention sur cette accumulation de trois adjectifs (« le vierge, le vivace et le bel »), chère à Hugo. Elle nous en rappelle une autre, symbole de la République de 48, ainsi que de la Révolution française, celle-là fondée sur les mots du poète et porte-parole du gouvernement de février 48, Lamartine (« liberté, égalité, fraternité »). Nous pouvons ainsi, avec Milner, affirmer que le premier cygne du poème renvoie à Hugo, il représente l'enthousiasme et l'ivresse du premier romantisme.

Nous sommes donc face à une double alternative posée par ce souvenir du passé qui nous place devant deux poètes ou poétiques très distincts. D'abord, le premier romantisme qui, avec enthousiasme et ivresse, nous délivre de froids glaciers de l'époque, en nous faisant oublier les malheurs ; ensuite il y a Baudelaire, le poète qui, avec mélancolie, nous fait penser aux oubliés de l'histoire, nous rappelle et nous parle des vaincus, des exilés. La poésie se voit ainsi face à un choix entre l'oubli et le souvenir, entre un passé inoubliable, qui devrait être préservé, un passé qui rappelle les défaites politiques, les morts, les exilés de 48 et la joie et l'espérance d'un présent ou d'un futur différent. La question est : est-il possible, tout en connaissant le passé, étant donné les circonstances actuelles, de rêver d'un autre avenir ?

Hugo, le poète « monument » selon Mallarmé, aurait infligé un espace à la poésie. Son exil, après le coup d'État de Napoléon III, symboliserait l'exil de toute la poésie. Mais Hugo est aussi celui qui, en appelant à l'ordre lors de la rébellion de juin 48, pouvait être considéré comme responsable du massacre qui a eu lieu après l'intervention policière. Baudelaire, dans le vers final de son poème, n'évoque pas seulement les exilés, mais les « vaincus », il est celui qui n'a jamais cessé, avec son chant mélancolique (« sans espoir »), de se souvenir du passé. Hugo non plus n'a jamais cessé de chanter le passé. Mais chez lui, le passé est encore le scénario du premier



romantisme, le chant d'amour, de Dieu et de la liberté. Il ne s'agit pas seulement d'une alternative entre le passé et le présent, voire le futur, mais d'une opposition entre deux poétiques très éloignées l'une de l'autre.

Milner définit dans les termes suivants cette alternative ou cette opposition : « Première doctrine : un vers est un coup d'aile ivre, rompant en un instant la captivité ; seconde doctrine : un vers est un secouement, propre, dans l'impossible de la délivrance, à faire tomber, un à un, les cristaux. »<sup>24</sup> Ainsi, la poésie pourrait soit offrir une consolation momentanée, soit être incapable d'offrir une délivrance quelconque. Elle serait ainsi seulement la manifestation de sa propre impuissance, un secouement, rien d'autre, ridicule et inutile.

Revenons à la première strophe. Le vol du cygne sera capable de rompre avec le glacier transparent d'un lac oublié qu'il déchirera. Ce lac oublié ne serait-il pas le lac, témoin de l'amour décrit dans le poème « Le Lac » de Lamartine ? Si cette possibilité est vraisemblable, et nous pouvons imaginer que le succès du poème en a fait une référence pour les lecteurs de son époque, comment comprendre ce déchirement ? Pourquoi ce chant de beauté serait-il déchirant ?

Le vierge, le bel et le vivace créent une opposition entre la poésie et « la région où vivre ». Entre l'idéal et la réalité. Cette ivresse transforme la poésie en un lieu idéal qui contraste avec la réalité de cet hiver froid. Pour cette raison, le deuxième cygne apparaît. L'ennui est la conséquence de ce désir de beauté, un désir idéal de transcendance, d'échapper au glacier qui immobilise et empêche le cygne de prendre son envol. Ainsi, les questions de Mallarmé seraient les suivantes : Serait-il possible de chanter encore le vierge, le bel et le vivace aujourd'hui ? Ne serait-il pas un idéal qui ne fait que nous déchirer en nous plongeant dans l'ennui ? C'est la question qu'il a héritée de Baudelaire. Un poète est-il un bon vitrier, capable de rendre la vie plus belle ? Ou est-il un mauvais vitrier, capable seulement de nous rendre visible, à travers ses mots, la froide réalité qui nous entoure ? La beauté n'est-elle pas une fuite de la réalité ? Mais comment donc écrire si la réalité stérilise les poètes ? Si nous savons que la beauté est un mensonge, comme l'a montré Baudelaire, pouvons-nous encore chanter ? Chanter le mensonge ? Essayer de se délivrer, même sans espoir ?

Comme l'a souligné Milner, nous sommes ici devant deux poétiques différentes. Celle du premier romantisme, illustré dans la première strophe, et celle de Baudelaire,

---

<sup>24</sup> Milner, Jean-Claude. *Mallarmé au tombeau*. Paris : Verdier, 1999, p. 36.

présente dans la deuxième et la troisième strophe : « Bref, le discours du premier quatrain est hugolien ; le récit du premier tercet narre Baudelaire (...) La décision finale est celle de Mallarmé ». <sup>25</sup>

Le dernier tercet reflète donc, selon Milner, la position de Mallarmé face à la tradition poétique du XIX<sup>e</sup> siècle. Le poète, devenu un fantôme, s'immobilise, dans un exil « inutile ». Reprenons la strophe.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,  
Il s'immobilise au songe froid de mépris  
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.

Tout rapport de cause à conséquence est rendu indéterminé par la syntaxe mallarméenne. L'utilisation des prépositions « par » et « pour » a le même objectif, brouiller le rapport logique entre les phrases et par conséquence rendre difficile la lecture, en semant le doute et en posant des questions qui restent sans solution. La difficulté de Mallarmé n'est donc en rien un caprice, elle reflète la difficulté du poète de se positionner face à la tradition poétique et aux changements historiques qui transforment la poésie en un « glacier » froid, acte inutile et vain, et le poète en victime du mépris de la société.

Mais ici nous pourrions poser encore d'autres questions. Sont-ce le songe, l'idéal de beauté, de pureté et le désir du « vivace » qui immobilisent le poète devant une réalité si éloignée de ses rêves ? Ou sont-ce la froideur et le mépris de la société qui le rendent « inutile » ? Est-ce parce que le songe du cygne est devenu froid que la société le méprise, ou le mépris social est-il la cause de la froideur du poète ?

Rappelons la légende du cygne. Le chant du cygne est son dernier soupir avant la mort. Un chant merveilleux qui rompt le silence où il aurait vécu. Si d'une part le chant du cygne annonce sa mort, son exil inutile, le mépris qui l'empêche de songer, d'autre part, le chant du cygne est merveilleux, capable de rompre le silence et ainsi de déchirer les glaciers qui l'immobilisaient.

Nous sommes revenus au début du poème. Cette première strophe supposément hugolienne, dans l'édition de Lemerre de 1888 de l'*Anthologie des poètes français du XIX<sup>e</sup> siècle* apparaît avec un point d'interrogation à la fin. <sup>26</sup> Ainsi, cette affirmation était à l'origine une question. « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui/Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre/Ce lac dur oublié que hante sous le givre/Le

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 11.

transparent glacier des vols qui n'ont pas fui ? » La question serait donc de savoir si la poésie pourrait se délivrer de la froideur qui l'entoure.

La question pourrait même être élargie, car elle concerne l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle. Si pour Badiou, la poésie de Mallarmé fait « événement de la pensée de l'événement »<sup>27</sup>, Milner préfère soutenir une thèse contraire à celle du philosophe : la poésie de Mallarmé affirmerait plutôt que « rien n'aura eu lieu », que le XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas eu lieu.<sup>28</sup> Elle affirmerait ainsi son inutilité face à une série d'échecs révolutionnaires qui n'ont pas été capables d'instaurer la liberté, l'égalité et la fraternité dont rêvaient les révolutionnaires depuis 1789. Selon l'auteur, Mallarmé affirme que « rien n'a eu lieu. Le propos est explicite dans le *Coup de dés*, et je tiens qu'il est articulé aussi nettement qu'obscurément dans « Le vierge ... ». Le XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas eu lieu, dit Mallarmé ; aucune de ces mémorables crises (crise de vers ou crises sociales) n'a eu lieu. »<sup>29</sup>

De cette manière, le vers, comme les dés jetés au hasard, n'est que dans l'instant qu'on le lance, il tournoie et retarde indéfiniment la pose du syntagme conclusif « jamais ». Milner comprend la question du vers dans son rapport avec la prose. Dans le siècle du journal, la question de savoir si quelque chose a eu lieu, si le XIX<sup>e</sup> siècle a eu lieu, est la question de savoir s'il y a de la prose. Et si le poète déclare que « rien n'eut lieu du journal », la prose « n'est rien, parce qu'il n'est pas de prose qui ne soit en dernier ressort langue du journal. »<sup>30</sup> Milner se base sur la critique mallarméenne du journal, capable de présenter seulement les faits les plus banals de la vie quotidienne pour soutenir une pensée de l'histoire et des événements politiques du XIX<sup>e</sup> siècle. Or, Mallarmé critique dans le journal une écriture capable de décrire et narrer, centrée sur les faits divers, et qui, pour cette raison, ne serait jamais capable de penser les « Grands Faits divers » d'une société. La poésie doit donc se distinguer du journal et proposer des écrits capables d'invoquer les aspects structuraux et fondamentaux dans la constitution de la vie sociale. La critique mallarméenne du journal est, en fait, une défense de la réflexion historique.

Cette différence interprétative qui sépare Milner de Badiou, nous permet d'affirmer que, certes, la poésie mallarméenne nous met devant la question de savoir si quelque chose a eu lieu. Cette question est certainement l'une des questions

---

<sup>27</sup> Badiou, A. « Mallarmé » In : *L'Être et l'événement*. Paris : Seuil, 1988.

<sup>28</sup> Milner. *Op. cit.*, p. 78.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 83.

fondamentales de sa poésie. Et la question de savoir si quelque chose a ou peut avoir lieu se pose à partir d'un regard qui se tourne vers le passé, qui s'adresse à la tradition littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle et son rapport intime avec la politique et l'histoire. La question de savoir si quelque chose a eu lieu au XIX<sup>e</sup> siècle signifie penser le rôle de la littérature ou son espace à l'intérieur de la vie sociale.

Dans *De la littérature*, Madame de Staël fixe comme tâche à la nouvelle littérature et philosophie française postrévolutionnaire de continuer et prolonger la Révolution de 1789 sur le terrain philosophique, ce qui signifie établir une littérature compatible avec les temps nouveaux : « Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion, les mœurs et les lois. »<sup>31</sup> Selon Madame de Staël, dans le siècle de Louis XIV, l'objet principal des écrivains était la perfection de l'art d'écrire, mais à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature prend un nouveau caractère, elle n'est plus seulement un art, doté d'une fin en soi, elle devient un moyen, « une arme pour l'esprit humain, qu'elle s'était contentée jusqu'alors d'instruire et d'amuser ». <sup>32</sup> Ces écrivains appartenaient déjà à l'esprit républicain et avaient commencé la transformation de la littérature ; une fois la révolution faite et la république établie, « il faut achever cette révolution ». <sup>33</sup>

Après l'échec de juin 48 et de la Commune, nous pourrions supposer que la génération de Mallarmé est fortement marquée par ces tentatives frustrées. Et pourtant, dans les années 1890 la révolution ressurgit, transformée, certes, mais manifestant le même désir de transformation radicale d'une réalité sociale qui n'est plus celle de l'Ancien Régime, mais du capitalisme à son apogée. Il s'agit des attentats anarchistes. Mallarmé, comme nous le verrons, partage avec les anarchistes la même critique du système économique et politique de la Troisième République. Il a aussi cherché, avec ses poèmes, conçus à l'image des bombes, c'est-à-dire en rupture avec la tradition, à éclairer la situation politique et économique qui l'entourait. Si les bombes produisent un éclat momentané, Mallarmé cherchera, avec la forme du *Coup de dés*, à produire une lumière plus durable capable de transformer notre regard ainsi que la réalité qui nous entoure.

---

<sup>31</sup> Madame de Staël. *De la littérature*. Paris : GF-Flammarion, 1991, p. 65.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 308.

Milner ne souligne pas le fait que ce poème a été écrit en 1885, année de la mort de Victor Hugo. Si Hugo est mort, nous ne pouvons plus dire qu'il correspond à la poésie « d'aujourd'hui », celle qui chanterait « le vierge, le vivace et le bel ». Le poète d'aujourd'hui (Mallarmé), serait-il donc obligé de choisir entre deux voies, chanter le bel, le vivace et le beau, ou de rester immobile dans la froideur des glaciers de l'esthétique, éloigné d'une société qui le méprise ? Encore une fois la tâche d'accomplir ou d'achever la révolution semble à l'ordre du jour, ainsi la poésie d'aujourd'hui aurait pour but de rompre avec la froideur et le mépris dont le poète est victime. Une froideur et un pessimisme qui semblent contaminer toute la société.

Mallarmé a beau supprimer le point d'interrogation de la première strophe, le poème continu à semer le doute. La question est maintenue tout au long du poème, car la syntaxe déplace toutes relations logiques entre les phrases ou morceaux de phrases, nous mettant devant la question de savoir quelle est la cause de la froideur qui immobilise le cygne tout en nous guidant vers le fait que seule la poésie peut formuler et définir ce que nous comprenons comme étant ses causes historiques. Mallarmé prolonge la lecture de la tradition poétique en prolongeant la question du rôle de la poésie jusqu'à ce que les termes enveloppés dans cette question se transforment, nous plaçant devant une problématique nouvelle. C'est comme s'il pouvait ici insinuer que les problèmes historiques peuvent être compris comme des constructions poétiques. Le poète n'est donc pas seulement celui qui choisit entre l'impuissance face à l'impossibilité de la délivrance ou l'espoir de déchirer les glaciers qui l'immobilisent, il est celui qui écrit et définit les circonstances où la poésie a lieu. Le poète est celui qui se libère des circonstances défavorables à la poésie en créant la « région où vivre ». En créant le monde dans lequel la poésie ne serait plus inutile, mais absolument nécessaire.

Ainsi, pour commencer à créer son propre espace à l'intérieur de la poésie française, Mallarmé a dû faire face à la froideur qui contamine la poésie pour la délivrer des glaciers qui l'immobilisent. Pour accomplir cette tâche, il pose la question de savoir ce qui a pu se produire pour que le cygne devienne un « fantôme » qui, dans un « exil inutile, « s'immobilise au songe froid de mépris ». Nous pouvons constater à partir de ce poème à quel point il est important pour Mallarmé de questionner la tradition lyrique française pour repenser l'espace de la poésie dans la vie sociale. C'est à partir de cet examen que nous pouvons tracer les premières lignes de la poétique mallarméenne. Une poétique qui commence comme critique de la tradition lyrique et aussi des conditions sociales qui produisent la poésie dont lui, à la fin du siècle, hérite.

\* \*  
\*

Rancière fait une lecture historique de la littérature française moderne qui permet de poser le problème du rapport entre politique et littérature autrement que sous le signe de l'autonomie littéraire. Selon l'auteur, ce qui définit la littérature depuis le romantisme est la rupture avec l'esthétique représentative.

L'esthétique représentative est animée par quatre principes. Le premier est le principe de la fiction : l'essence de la fiction est d'être une représentation d'action. Un poème est une histoire et sa valeur réside dans la conception de cette histoire. Le principe de fiction présuppose un deuxième aspect, la fiction a un espace-temps déterminé, une histoire a lieu dans un temps précis dans un espace spécifique. Le deuxième principe de la représentation est la généricité. Ce qui définit un genre est la nature de ce qui est représenté. Les hommes supérieurs, héros et dieux, ont leur histoire racontée dans les tragédies, les hommes communs ont leur histoire racontée dans les comédies. Ce principe implique un troisième principe, le principe de convenance, où chaque genre doit prêter à ces personnages des paroles et discours appropriés à leur rang social. Le dernier principe identifie la représentation d'actions à une mise en scène de l'acte de la parole.

Le système de représentation tient à l'équivalence entre l'acte de représenter et l'affirmation de la parole comme acte. Ce quatrième principe ne contredit pas le premier. Celui-ci affirmait que c'est la fiction qui fait le poème et non une modalité particulière du langage. Le dernier principe identifie la représentation d'actions fictionnelle à une mise en scène de l'acte de parole. Il n'y a pas là contradiction. Mais il y a comme une double économie du système : l'autonomie de la fiction, qui ne s'occupe que de représenter et de plaire, est suspendue à un autre ordre, elle est normée par une autre scène de parole : une scène « réelle » où il ne s'agit pas seulement de plaire par des histoires et des discours, mais d'enseigner des esprits, de sauver des âmes, de défendre des innocents (...) Le système de la fiction poétique est placé sous la dépendance d'un idéal de la parole efficace. Et l'idéal de la parole efficace renvoie à un art qui est plus qu'un art, qui est une manière de vivre, (...) la rhétorique.<sup>34</sup>

Mallarmé critiquera ses contemporains, les parnassiens et les naturalistes justement pour cette raison : « Quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon de vieux philosophes et des vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. »<sup>35</sup> Le même reproche est fait au naturalisme : « L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que

---

<sup>34</sup>Rancière. J. *La Parole muette*. Paris : Hachette, 1998, p. 26-27.

<sup>35</sup> Mallarmé. *OC II*. p. 699.

de choisir des pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Et bien ! non ! La poésie consistant à créer (...) »<sup>36</sup>

Dans *Le Fil perdu*, Rancière souligne que la révolution littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle a non seulement rompu avec les principes de l'esthétique représentative, mais elle a « brouillé l'antique opposition entre la rationalité causale de la fiction poétique et la succession empirique des faits historiques ». <sup>37</sup> C'est justement parce que depuis « Aristote, la fiction n'est pas l'invention de mondes imaginaires. Elle est d'abord une structure de rationalité », <sup>38</sup> que nous pourrions penser la poétique de Mallarmé à l'intérieur d'un débat philosophique propre à son temps. Si la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle rompt avec la structure causale de la fiction représentative, la philosophie de Hegel ou Nietzsche se définit justement en opposition et à partir d'une critique de cette rationalité.

Ainsi, Rancière nous permet de penser la poésie mallarméenne et son rapport avec la philosophie. Car la philosophie moderne se définit aussi à partir d'une critique de la représentation qui se conçoit soit avec Nietzsche comme critique de la raison, et surtout de la causalité (influençant des générations de philosophes, de Heidegger à Deleuze, qui développeront cette critique comme critique de la métaphysique ou critique de la représentation), soit avec Hegel comme critique de la pensée kantienne (qui influencera la philosophie allemande du XIX<sup>e</sup> siècle, par exemple Adorno et Horkheimer qui emploieront le terme critique de la pensée instrumentale). En comprenant la poétique mallarméenne comme une poétique anti-représentative, nous pouvons questionner le rapport entre son œuvre et celle des philosophes comme Hegel et Nietzsche <sup>39</sup> et ainsi tracer le rôle que le hasard jouera à l'intérieur de la poétique mallarméenne.

Le hasard surgit comme l'autre la raison là où la raison est définie par la causalité. L'annonce nietzschéenne de la mort de Dieu est avant tout une critique de la causalité ou du principe de raison suffisante comme fondement de la pensée philosophique. Fondement qui transforme le monde dans l'image de la causalité qui le rend possible.

---

<sup>36</sup> *Ibid*, p. 701.

<sup>37</sup> Rancière, J. *Le Fil perdu*. Paris : La Fabrique, 2014, p. 11.

<sup>38</sup> *Ibid*.

<sup>39</sup> Ces philosophes ne sont pas choisis par hasard. Comme nous allons le voir, Hegel et Nietzsche n'ont pas seulement développé une critique de la raison qui nous permettra de penser le rôle du hasard chez Mallarmé ; comme il y a une tradition à l'intérieur de la critique littéraire qui met en rapport Mallarmé et Nietzsche ou Mallarmé et Hegel. Dans le cas de Nietzsche, l'historique de cette tradition critique commence dans les années 1960 avec Blanchot, Deleuze, Foucault, Derrida, le groupe Tel Quel, suivant Thibaudet. Dans le cas de Hegel, nous citons quelques auteurs : Blanchot, Champion et Lloyd James des Austin ou Hyppolite. Voir Roger, Thierry. *Les Archives du Coup de dés*. Paris : Garnier, 2010.

La pensée causale, pour expliquer les phénomènes, cherche toujours des causes connues, en réduisant la diversité de la vie aux mêmes principes et normes. La causalité devient ainsi, à travers la religion, la base de la normativité qui régit la vie sociale, elle nourrit l'optimisme rationnel basé sur l'idée que connaître les causes des faits, c'est pouvoir contrôler et maîtriser le monde. Une philosophie capable de faire face à la contingence de l'existence est une philosophie débarrassée du poids de la causalité.

Hegel d'autre part, en définissant la contingence, éliminera le poids de la nécessité dans la détermination de la réalité et la soumission du possible à la réalité, qui marquent la pensée aristotélicienne. Pour Hegel, la contingence détermine le réel qui, à son tour, se définit comme l'autre du possible, ainsi la nécessité n'apparaît que comme ce qui peut être dit du réel, une tautologie, d'ailleurs fondée sur la contingence. En comparant la pensée de Hegel et celle d'Aristote, nous pourrions déterminer quels concepts fournissent la base de l'élaboration de la *Poétique* aristotélicienne, de la poétique représentative qui influencera la littérature jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Nous pourrions ainsi mesurer la nature de la rupture hégélienne avec Aristote et tracer les premiers éléments pour l'élaboration d'une esthétique anti-représentative. Hegel nous permettra de définir le sens de l'Absolu chez Mallarmé et la nature d'une nécessité de la poésie engendrée par la contingence ou le hasard. Mais cette lecture croisée ne nous permettra pas encore de penser l'infinitude du hasard que Mallarmé cherche à accomplir depuis *Igitur*. Ainsi, si la philosophie peut nous guider dans l'élaboration du contexte dans lequel une pensée du hasard se fait nécessaire, seule l'analyse des textes mallarméens nous permettra de comprendre non seulement comment Mallarmé conçoit le hasard, mais de quelle manière il est devenu un élément fondamental dans la constitution de sa forme poétique.

Il est important de souligner d'ailleurs, que le rapport entre philosophie et littérature ne se fonde pas seulement dans les rapports historiques que Mallarmé peut entretenir avec Hegel ou Nietzsche, — rapport d'influence dans le premier cas, contemporanéité dans le cas du second, expliqué par une critique commune de la raison qui se tourne vers le réel ou la Vie en se disposant à penser le hasard, sans le nier en ayant recours à la causalité — la proximité entre littérature et philosophie commence en France dans le XVII<sup>e</sup> siècle. Voltaire et Diderot sont les précurseurs, que Mallarmé d'ailleurs ne revendiqua jamais, d'une littérature qui traite des « sujets intellectuels ». Voltaire et Diderot sont responsables de la présence du hasard dans la littérature et du recours à la littérature comme instrument fondamental d'une critique de la métaphysique. Si le romantisme a élaboré une critique de la représentation, en



s'opposant au théâtre classique et aux principes de la *Poétique* d'Aristote, on songe au Stendhal de *Racine et Shakespeare*, Voltaire, dans *Candide*, critique la métaphysique leibnizienne et son principe de raison suffisante et Diderot, dans *Jacques le Fataliste*, critique le concept de destin et de nécessité, et fait du hasard l'élément fondamental de la constitution de cette œuvre qui n'est pas un roman (selon le narrateur), qui ne se structure pas à partir de la causalité.

Comment comprendre le développement philosophique d'une critique de raison à l'intérieur du contexte social du XIX<sup>e</sup> siècle ? En d'autres termes, de quelle manière le hasard a-t-il permis l'insertion de Mallarmé dans l'histoire littéraire de son temps ? A-t-il été un élément fondamental dans la constitution d'une poétique individuelle et unique ?

Nous pourrions répondre à la première question en montrant que la critique de la raison que la philosophie entreprend est transposée par le poète vers les contenus sociaux. Elle apparaît dans la critique du journal ou dans l'analyse historique des mythes, mais aussi dans les « Grands Faits divers », où il sera question de critiquer le principe représentatif qui détermine la politique, l'économie ou le travail à l'intérieur du capitalisme. Mais le contexte historique n'indique pas de quelle manière le hasard pourrait reconfigurer l'esthétique ou transformer la pensée. S'il y a une esthétique anti-représentative, il y a aussi une rationalité en dehors de la représentation, qui n'a pas la causalité pour fondement. Ainsi la poésie mallarméenne nous guide aussi au-delà des limites proprement poétiques, vers la philosophie.

Pour saisir cet espace unique que Mallarmé occupe dans l'histoire des idées, nous allons commencer en analysant le rapport entre poésie et politique dans la poésie de Baudelaire. Le premier chapitre se consacrera à déterminer le rapport entre Baudelaire et la poésie du premier romantisme. Il s'agit de penser comment le premier romantisme cherche à faire de l'Histoire. Ensuite, il s'agira de penser les conséquences du projet romantique devant les limitations imposées par les transformations historiques et la prise de pouvoir par la bourgeoisie. Au cours de l'instauration de la bourgeoisie dans le pouvoir, un processus de sécularisation des idées religieuses a eu lieu. Un processus par lequel la morale dictée par la religion chrétienne, fondement « idéologique » de la société de l'Ancien Régime, a été transformée dans la base qui assurait la société moderne capitaliste. Ainsi, en ce qui concerne la hiérarchie sociale et les mœurs et coutumes, les contre-révolutionnaires qui fondaient leur pensée sur le maintien de la religion chrétienne et sa reformulation comme base morale de la société, semblent avoir

remporté la bataille. La modernisation capitaliste a eu lieu en maintenant la religion de l'Ancien Régime. Cette contradiction provoque au milieu du siècle un court-circuit entre les idées conservatrices et les pensées progressistes. La modernisation, comme rupture avec l'ancienne société, soutenue par les jacobins, se transforme dans l'instauration de la société industrielle qui, paradoxalement, s'appuie sur des idées contre-révolutionnaires. La révolution n'a réalisé ni liberté, ni égalité ni fraternité. Les conflits sociaux prennent une ampleur gigantesque qui culmine lors du massacre de juin 48. À partir de ce moment, les idées romantiques ne semblent plus capables d'expliquer la société ou de la transformer, une rénovation se fait nécessaire. Baudelaire est le meilleur représentant de ce moment de crise de la poésie lyrique.

La révolution sociale du XIX<sup>e</sup> siècle ne peut puiser sa poésie dans le temps passé, mais seulement dans l'avenir. Elle ne peut commencer avec elle-même avant de s'être dépouillée de toute superstition à l'égard du passé. Les révolutions antérieures eurent besoin des réminiscences empruntées à l'histoire universelle pour s'aveugler elles-mêmes sur leur propre objet. La révolution du XIX<sup>e</sup> siècle doit laisser les morts enterrer leurs morts, pour atteindre son propre contenu. Dans les premières, la rhétorique dépassa le contenu, dans celle-ci, le contenu dépasse la rhétorique.<sup>40</sup>

Comme Marx, Baudelaire désire que le présent soit capable d'« enterrer ses morts », un besoin qu'exprime le célèbre vers du « Cygne » : « Je pense à vous, Andromaque ». Andromaque est la veuve d'Hector, sa douleur est celle d'une veuve qui ne peut pas enterrer le cadavre de son mari. Le changement que Paris subit au milieu du siècle a lieu tout en gardant certaines structures du passé, comme les mœurs et la morale de l'Ancien Régime. La nécessité de rénovation du vocabulaire politique et de la nature des luttes politiques, nécessité qu'a la révolution de trouver une nouvelle « poésie » selon Marx, est aussi exprimé par Baudelaire quand il termine *Les Fleurs du mal* sur une invitation au voyage, car ce voyage devrait mener les poètes vers l'inconnu pour qu'ils puissent trouver du nouveau. L'aventure poétique de Mallarmé commence à partir de ce point.

Chez Baudelaire, le nouveau apparaît comme choc, moment d'extravagance du dandy que le lecteur jugerait comme hystérie ou satanisme, ainsi le poète signale qu'à l'intérieur de la vie sociale de son temps, il n'y a pas d'espace pour ce qui ne correspond pas à la réalité. Mallarmé cherche à faire de la poésie cet espace qui ne cesse d'affirmer qu'il y a plus que la réalité. Il sera non seulement question de maintenir une fidélité aux vaincus, mais de transformer la poésie en un espace où ce qui n'a pas encore d'espace à

---

<sup>40</sup> Marx, K. « Le 18 brumaire de Louis Bonaparte ». In : *Les Luites de classe en France*. Paris : Gallimard, 1994, p. 179.

l'intérieur de la vie sociale peut se multiplier et créer d'autres possibilités pour l'avenir, d'autres formes de vie.

Pour laisser le passé enterrer ses morts, une rupture avec le romantisme est nécessaire, mais aussi avec la poésie du Parnasse, celle incarnée surtout par Leconte de Lisle. Dans « Hérodiade. La scène », l'ascétisme chrétien sera critiqué, mais aussi considéré comme l'idéal de l'art pur. Le personnage qui préfère mourir à se laisser toucher, désirant ainsi se maintenir vierge, incarne le futur stérile de la poésie pure, qui risque l'isolement complet vis-à-vis de la société. L'association entre la beauté et la mort attire l'attention vers l'impuissance d'une poésie qui, pure, risque l'inutilité et la stérilité complètes. Hérodiade est donc celle dont le destin est de se détacher de ces froides pierres pour aller vers l'inconnu. *L'Après-midi d'un Faune*, d'autre part, n'est pas seulement le désir de rédemption de l'impuissance qui cherche dans les plaisirs de la chair une fuite de la frustration ou de l'ennui provoqués par un idéal inatteignable. Ici une rencontre amoureuse apparaît comme douteuse, possible résultat d'un rêve ou de l'ivresse du Faune. Ainsi commence une réflexion sur la nature des événements qui ont eu lieu à l'intérieur d'un livre. Comment quelque chose peut-il avoir lieu dans une œuvre de fiction ? Quelle est la nature des événements fictifs et de la littérature ? La littérature peut-elle, tout en étant une œuvre de fiction, nous mettre face à ce qui relève de la vérité ?

À partir de la découverte du Néant, Mallarmé peut élaborer un autre modèle de critique qui lui permet d'échapper aux apories créées par l'ironie baudelairienne, car en choisissant le mal, le satanisme baudelairien pourrait simplement renforcer le système ou la loi qu'il cherche à critiquer. Si Dieu est une invention humaine, la morale est aussi le résultat d'une création, elle est donc une loi aussi fictive que Dieu et toutes les autres créations humaines, comme la littérature.

Le Néant est le reste du processus de rationalisation capitaliste et morale du monde, ce qui échappe à la normativité de la morale chrétienne. La morale ainsi que la théologie déterminent le Bien et le Mal, le bon et le mauvais et les mœurs d'une société, elle prêche certaines vertus au détriment de certains comportements, rabaisse le corps et les plaisirs mondains au nom de la foi, et des comportements charitables et non égoïstes, entre autres. Mais nous pouvons observer que cette normativité prend des contours généraux, entre le bon et le mauvais il y a une infinité de situations, faits, comportements, sentiments et gestes sur lequel la normativité morale n'a rien à dire. Elle laisse ainsi intouché par sa loi un grand univers d'actions et de réactions humaines.

C'est-à-dire que l'ascétisme exclut du domaine de la loi une grande partie des événements, faits et gestes de la vie ordinaire. Le Néant est justement la figure de ce qui a été laissé de côté par la normativité sociale, de ce qui a été impensé jusqu'à présent. La crise de 1866 dévoile à Mallarmé cette dimension encore impensée de la vie ordinaire, un univers illimité de gestes en dehors de la norme morale ainsi qu'une autre possibilité de penser la morale, la science, la littérature et Dieu lui-même.

Le hasard est justement le nom du reste du processus de rationalisation de la vie, tout ce qui échappe à la raison est caractérisé comme produit du hasard, donc comme insignifiant. Seul ce que la raison détermine a une valeur. Le hasard nomme les infinies possibilités que la loi morale laisse de côté. La découverte du Néant guide donc Mallarmé vers le mystère caché derrière le voile du banal, vers l'impensé. Ainsi, la découverte du Néant est une critique de ce processus de rationalisation qui détermine ce qui compte et ce qui ne compte pas dans l'existence humaine. Quel est ce geste rationnel qui nomme ce qui est et ce qui n'est pas ? Quel est ce geste qui exclut et anéantit certaines expériences ? Quel est ce geste qui détermine que ce qui est ne compte pas, ou n'est que le néant ? Pour découvrir comment fonctionne cette loi sociale qui détermine les contenus de nos expériences, Mallarmé interrogera le mythe ainsi que le journal.

Le mythe est la figure ce qui ne trouve pas un espace à l'intérieur de la vie ordinaire et est relégué à un plan et à un univers distinct de celui des hommes, celui des dieux, du sacré. Les mythes nomment, classent et cachent l'inconnu sous un voile sacré. Et pourtant, les mythes dans leur origine, décrivent simplement des phénomènes naturels, ce sont des faits de nature. Symboliques, certes, mais qui n'ont aucune portée extraordinaire ou divine. Le mythe à l'origine de tous les mythes concerne le coucher du soleil, il narre le passage du jour à la nuit, le passage du temps, il démontre ainsi que les mythes reproduisent et narrent des faits qui se répètent sans cesse, ils cachent ainsi le banal sous un voile sacré, fétichisant la nature. Pour cette raison, Mallarmé préfère le mouvement indiscernable du temps, comme le coucher du soleil, ou minuit, à la fois nuit et jour. Ainsi, les mythes annoncent leur crépuscule ou leur profanation. Pour réaliser cette opération, Mallarmé a recours à la linguistique, en démontrant que l'origine du langage, utilisée pour décrire les phénomènes naturels, est pour toujours perdue, le lien qui unissait les phénomènes naturels et les mots se perd avec le passage du temps et la transformation des langues et ne peut jamais être récupéré. Ainsi la poésie n'aurait pas pour fonction de rétablir ce lien sacré entre les mots et les choses,

tâche d'emblée impossible étant donné la nature arbitraire du signe. Reste donc à savoir comment se définit la poésie.

Le journal prétend aussi narrer et décrire des faits et événements, mais il n'est capable que de décrire les faits banals d'un quartier, il limite la vie à l'expérience vécue et ordinaire, sans laisser aucune place à la poésie, pour ce qui est l'autre de la réalité. Le grand problème du journal est la prétention et le droit qu'il requiert de déterminer ce qui a et ce qui n'a pas eu lieu. Quels présupposés permettent que le journal décide de ce qui importe et de ce qui n'est pas pertinent à l'intérieur de la vie sociale ?

La découverte mallarméenne du Néant pose donc les premiers questionnements sur la nature des événements à l'intérieur de la vie ordinaire, ainsi que dans le domaine divin. Le néant pose la base d'une réflexion sur la nature de l'événement à l'intérieur de la fiction. Si Dieu est un mensonge qui néanmoins dicte nos formes de vies, pourquoi la littérature, en tant que fiction, ne pourrait-elle pas oser rêver de nouvelles formes de vie possibles ? Si la fiction est seulement un possible, qui décrit ce qui aurait pu être, ou pourrait être réelle, son lieu, le Livre est concret, une existence réelle et empirique dotée d'un mode d'être et un statut particulier.

La réflexion mallarméenne porte donc essentiellement sur la nature de la littérature, le mode d'être du fait littéraire dans sa relation avec la réalité ou la société. Posée d'abord à partir de la distance que la poésie romantique instaure entre la réalité et l'idéal, une question qui se définit comme le développement d'une problématique de l'espace, « la région où vivre » est mise en opposition avec « ce lieu », cette question évolue et se transforme à partir du questionnement sur l'espace propre et restreint de la littérature, le Livre. Le questionnement mallarméen sur l'espace se divise en deux points : l'espace de la littérature dans la vie sociale et une réflexion sur l'espace propre de la littérature, le mode d'être de la poésie, du Livre. En se centrant sur la nature du fait littéraire, Mallarmé sera capable de redéfinir les termes qui établissent le rapport entre littérature et société. En renouvelant la littérature, il sera capable d'élargir les rapports entre littérature et politique.

Le hasard, qui dans un premier temps, apparaît comme l'ennemi de la faculté poétique, se transformera au long de l'œuvre de Mallarmé en un principe qui structure la fiction. Si le poème doit dévoiler son mécanisme et son mode d'opération et de création, une critique de l'art pur se fera en mettant en scène le hasard qui est à l'origine de toute création.

En vers ou en prose, dans le *Livre* ou dans le journal, c'est-à-dire aussi bien dans *Poésies* que dans « Anecdotes ou poèmes » ou dans les « Grands Faits divers » ce sont souvent les circonstances qui offrent au poète la possibilité de recommencer l'aventure poétique ou d'entreprendre une critique sociale. Dans le cas des poèmes en prose, la poésie surgit des rencontres imprévues, imaginaires ou réelles, elle dépasse son espace propre, le livre, pour rejoindre la vie, elle se retrouvera dans un voyage en train, une baraque de fête foraine, un jardin privé, un bois, une maison de campagne.

Ces déplacements spatiaux et métaphoriques promus par les poèmes en prose se transforment quand la forme est le vers. Plusieurs poèmes de *Poésies* sont inspirés ou déclenchés par des circonstances ordinaires, mais ici il s'agit d'un livre, même si son auteur affirme que ces poèmes ne sont que des « études en vue de mieux ». La question serait donc de savoir comment se constitue l'unité de ce livre de poésies. Ici le hasard n'est pas seulement le moteur du récit ou inclus dans le texte, comme espace blanc, pour garantir au lecteur le temps d'imaginer ou réfléchir, il commence à structurer le livre, d'une manière assez particulière. *Les Fleurs du mal* est un livre de poésies qui peut être considéré comme tel non seulement pour avoir un début, un milieu et une fin, mais parce qu'il organise des rapports entre les thèmes présentés. Nous partirons de ce modèle de livre pour penser l'organisation de *Poésies*. Nous avons quatre thématiques : la mort (poèmes tombeau), le voyage, l'amour et les objets. Ces thèmes sont des métaphores à partir desquels Mallarmé construit son Idée de littérature. De la mort au voyage, il est question de penser le passé et l'avenir de la poésie ; les objets réactualisent le thème du poète comme voyant, il visent la configuration d'un autre régime de visibilité ; tandis que l'amour réfléchit comme *Igitur* sur le rapport entre Idée et existence, le problème de la différence sexuelle ou des noces, fiançailles ou mariage est la question de la création pour Mallarmé. De l'incomplétude irrévocable des deux êtres irrémédiablement distincts, surgit une poésie où l'incomplétude, l'indétermination comptent. Le lien entre les poèmes où la thématique du voyage est donc présente par des traces, comme l'écume ou des métonymies. Le livre mallarméen est donc composé de suggestions, évocations, allusions, ici l'indétermination est présente pour élargir les possibilités de la fiction, puisqu'elle est un possible qui ne cesse de s'élargir.

Ainsi surgira la forme du *Coup de dés* pensée à partir de l'incomplétude de l'idée, comme constellation ou compte total en formation. Ici, le hasard est à la fois présent et aboli. Il permet le renouvellement des formes de la poésie lyrique, il est aboli par la configuration formelle du poème, mais nié par les mots. Si la phrase titre affirme qu'un

« coup de dés jamais n'abolira la poésie », les hypothèses spéculent sur son abolition, une constellation surgit en raison de l'impossibilité de vaincre le hasard. D'autre part, le pli et dépliage des motifs, la double page et l'espacement de la lecture, le rythme d'un bateau, de battement d'ailes dans un vol, semblent avoir été créés par un maître sachant jouer avec le hasard, car ici le hasard est inclus, il apparaît à l'intérieur de l'espace blanc laissé par la forme, il surgit de la possibilité offerte par le pli de multiplier les séries temporelles du poème et d'élargir l'espace de la page pour transformer la poésie en un « compte total en formation » où l'imprévisible hasard fait Histoire. Le poème est donc construit de telle manière que le hasard est à la fois vaincu et aboli. Le *Coup de dés* ne représente pas la pensée causale, il ne s'agit pas d'un jeu avec des possibilités limitées calculées par les probabilités. La poésie n'est pas un jeu de cette nature, elle a des possibilités immensurables, incalculables, indéterminables. Le maître en question ici n'est pas le personnage du poème qui d'ailleurs naufrage, mais la rationalité nouvelle qui transforme le livre et ouvre un nouvel avenir à la littérature. Le hasard est donc vaincu dans la mesure où le poème est construit à partir du format même du livre, suivant la logique du pli. C'est cette logique qui permet, paradoxalement, le surgissement du hasard. Ainsi, la tâche du poète n'est pas d'abolir le hasard, puisqu'il ne peut pas être aboli, mais de créer les conditions pour que le hasard ne soit jamais vain. Mallarmé crée des conditions telles à l'intérieur de son poème que tout hasard est l'étincelle qui déclenche une histoire, tout événement est unique et rare, car dans des « circonstances éternelles », l'espace-temps de la poésie n'est plus spécifique et précis comme dans l'esthétique représentative, il est multiple et rare, infini. L'espace-temps n'est plus le plus le présumé qui soutient la représentation d'une histoire, mais la condition infinie qui fait de la littérature une source inépuisable d'histoires. Ainsi « c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée »<sup>41</sup> et l'Idée du hasard permet que l'infini soit enfin fixé.

---

<sup>41</sup> Mallarmé. *O C I*, p. 477.

## Le romantisme : entre l'autel et les barricades

Quand Lamartine, La Mennais, Montalembert et quelques autres écrivains de talent doraient de poésie, rénovaient ou agrandissaient les idées religieuses, tous ceux qui gâchaient le gouvernement faisaient sentir l'amertume de la religion. Jamais nation ne fut plus complaisante, elle était alors comme une femme fatiguée qui devient facile.

Balzac, *Histoire des Treize*

Pour comprendre la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, nous devons remonter à sa source : la Révolution française. En inaugurant le siècle, la Révolution est à l'origine des divers courants qui marquèrent le romantisme tout au long de son histoire. Michael Löwy et Robert Sayre distinguent, en allant *grosso modo* de la « droite » à la « gauche » du spectre politique, six courants romantiques : restitutionniste, conservateur, fasciste, résigné, réformateur, révolutionnaire. À l'intérieur du courant révolutionnaire-utopique, il distingue cinq tendances : jacobine-démocratique, populiste, socialiste utopico-humaniste, libertaire, marxiste.<sup>42</sup> Nous n'allons ici dégager que trois grandes tendances : le romantisme conservateur, le romantisme libéral, et le romantisme révolutionnaire ou jacobin. Cette division suffit à démontrer qu'une différence de position politique est aussi une distinction quant au programme esthétique de chaque courant romantique. Car le romantisme se définit, essentiellement, comme un projet politique. L'histoire de ce courant littéraire suit le parcours d'élaboration et la construction subjective de la Révolution française, son héritage, ses promesses et prouesses ainsi que ses erreurs.

De cette manière le courant libéral, très influencé par les idées du siècle dernier visant à fonder une République laïque, a fait de la littérature un instrument politique privilégié pour créer une société nouvelle. C'est Mme de Staël, dans *De la littérature*, qui trace les premières lignes du programme politique et littéraire du romantisme libéral. Elle voulait examiner l'influence que les institutions républicaines fondées sur la

---

<sup>42</sup> Löwy, M., Sayre, R. *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris : Payot, 1992, p. 84.



liberté, l'égalité et les mœurs pourraient avoir sur la littérature : « Dans mon orgueil national je regardais l'époque de la révolution de France comme une ère nouvelle pour le monde intellectuel. »<sup>43</sup> Ainsi, Mme de Staël ne cherche pas à établir le caractère et les mœurs d'un peuple qui aurait fait et maintenu la révolution, mais elle présuppose la révolution comme œuvre faite, comme résultat du développement de l'esprit humain. Son objectif est donc de continuer et prolonger la révolution sur le terrain philosophique, établir quelle serait la littérature compatible avec les temps nouveaux. Il faut souligner que Mme de Staël comprend la littérature comme un ensemble d'œuvres de poésie, philosophie ou l'étude de l'homme moral, l'éloquence et l'histoire. Cette affirmation présuppose l'idée de perfectibilité, cela veut dire que la raison doit non seulement dégager les formes politiques de la littérature, mais comprendre ces normes et travailler pour les réaliser.

J'appelle philosophie, l'investigation du principe de toutes les institutions politiques et religieuses, l'analyse des caractères et des événements historiques, enfin l'étude du cœur humain, et des droits naturels de l'homme. Une telle philosophie suppose la liberté, ou doit y conduire.<sup>44</sup>

Si dans le siècle de Louis XIV, l'objet principal des écrivains est la perfection de l'art d'écrire, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, la littérature prend un nouveau caractère, elle n'est plus seulement un art dont la fin est en soi-même, elle devient un moyen, « une arme pour l'esprit humain, qu'elle s'était contentée jusqu'alors d'instruire et d'amuser. »<sup>45</sup> Ces écrivains appartiennent déjà à l'esprit républicain et ont commencé la transformation de la littérature : une fois la révolution faite et la république établie, « il faut achever cette révolution. »<sup>46</sup>

Néanmoins, les romantiques libéraux voulaient changer le pays tout en gardant certains aspects de la tradition et du passé. Inspirés par la littérature du Moyen Âge, ils exaltaient la morale et les valeurs chrétiennes. Un exemple de ce recours est le mot « romantique », qui désigne la poésie qui a pour origine les chants de troubadours, née de la chevalerie et du christianisme. Le mot « romantique » permet la distinction entre poésie ancestrale et poésie moderne, une distinction qui concerne deux ères du monde, celle qui précède le christianisme et celle qui le suit.

La chevalerie consistait dans la défense du faible, dans la loyauté des combats, dans le mépris de la ruse, dans cette charité chrétienne qui cherchait à mêler l'humanité même à la guerre, dans tous les sentiments enfin qui substituèrent le culte de l'honneur à l'esprit féroce des armes.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>47</sup> Madame de Staël. *De l'Allemagne.*, p. 69.

Les Jacobins, d'autre part, voulaient transformer et la littérature et la société, et cette révolution devrait être réalisée à partir d'une rupture complète avec la tradition littéraire ainsi qu'avec les autres aspects de la vie de l'ancien régime. Le renouvellement formel de la littérature commence par la poésie lyrique pour gagner ensuite la scène théâtrale. Et c'est sur la scène que le besoin de transformation formelle de la littérature apparaîtra comme un désir de transformation sociale plus étendue. Les acteurs principaux de ce débat seront Stendhal et surtout Hugo.

C'est dans les années 1830 que Victor Hugo se tourne vers le théâtre, non seulement parce qu'il facilitait l'accès à un public plus large, idéal donc pour l'exercice du sacerdoce poétique, mais aussi parce que le drame configurait pour Hugo, ainsi que pour toute une génération, le genre moderne par excellence. Ils voient dans le drame le véhicule d'établissement d'une poétique nouvelle. C'est sur scène que la révolution romantique se fixe définitivement, détachée du principe néo-classique et prenant en charge la société contemporaine, en assumant la responsabilité de lui offrir sa propre représentation. Si la poésie lyrique était catholique et royaliste, la révolution romantique a choisi une autre scène pour sa réalisation, à savoir le théâtre.

Ce désir radical de rupture avec la tradition littéraire est théorisé surtout par la tendance la plus radicale du romantisme, le romantisme jacobin, représenté ici par Stendhal qui en 1825 publie *Racine et Shakespeare*. L'auteur entreprend une critique visant à éliminer les formes littéraires liées à l'ancien état des choses, à l'ancienne société. Stendhal réalise une critique des formes classiques parallèlement à une critique de la fonction sociale de l'écrivain et de la littérature. « De mémoire d'historien, jamais peuple n'a éprouvé, dans ses mœurs et dans ses plaisirs, de changement plus rapide et plus total que celui de 1780 à 1823 ; et l'on veut nous donner toujours la même littérature ! »<sup>48</sup>

Les conservateurs, de leur côté, furent profondément marqués par la violence de la révolution, tel Chateaubriand, et voulurent effacer l'œuvre des philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle en prêchant le retour à l'Ancien Régime et à la religion qui le soutenait, le catholicisme. Dans son *Génie du christianisme*, Chateaubriand décrit la situation de la France après la Révolution en ces termes :

Ce fut donc, pour ainsi dire, au milieu des débris de nos temples que je publiais le Génie du christianisme, pour rappeler dans les temples les pompes du culte et les serviteurs des autels. (...)

---

<sup>48</sup> Stendhal. *Racine et Shakespeare*. Paris : Librairie ancienne Honoré Champion, 1925, p. 45.

Partout on voyait des restes d'églises et des monastères que l'on achevait de démolir : c'était même une sorte d'amusement d'aller se promener dans ces ruines.<sup>49</sup>

Dans cette préface, écrite 25 ans après la première publication de l'œuvre, on trouve un éclaircissement sur ce que la publication de cet ouvrage dans une France qui « sortait du chaos révolutionnaire » a signifié :

Les fidèles se crurent sauvés par l'apparition d'un livre qui répondait si bien à leurs dispositions intérieures : on avait alors un besoin de foi, une avidité de consolation religieuse, qui venait de la privation même de ces consolations depuis longues années. Que de force surnaturelle à demander pour tant d'adversités subies ! (...) On se précipitait dans la maison de Dieu, comme on entre dans la maison du médecin au jour d'une contagion.<sup>50</sup>

La comparaison ne cherche pas seulement à provoquer un « effet » chez le lecteur. Chateaubriand croyait avoir fourni avec ce livre la consolation et le remède moral dont une société abandonnée à elle-même après la Révolution, avait besoin. Il avait aussi appris aux Français à regarder « avec regret » leur passé et à préparer les voies vers l'avenir, à ranimer les espérances. « Rempli des souvenirs de nos antiques mœurs, de la gloire et des monuments de nos rois, le *Génie du christianisme* respirait la monarchie tout entière. »<sup>51</sup> Un livre qui, comme l'auteur le rappelle, a influencé toute une génération de poètes qui imitaient son style, et qui ont emprunté et répété ce qu'il avait dit des autels, des cérémonies, des « bienfaits du christianisme ». <sup>52</sup>

Ainsi est né le mouvement de la contre-révolution, qui a fourni la base idéologique de la première génération romantique, celle que Paul Bénichou définit à partir de la notion de « sacre de l'écrivain » :

On sait depuis longtemps que ce qu'on appelle romantisme a été quelque chose de plus qu'une révolution littéraire, et que ce mouvement apportait un bouleversement général des valeurs. Si difficile qu'il soit de définir par des caractères constants la vision romantique du monde, on aperçoit qu'une certaine mutation de la foi humaniste du siècle précédent en a fourni l'essentiel, et qu'au sein de cette mutation, quoiqu'elle se présentât comme un compromis avec la tradition religieuse, continuaient à se dessiner les contours d'un pouvoir spirituel nouveau. Ce pouvoir, on le faisait résider dans la littérature, élevée à une dignité jusque-là inconnue. Le spiritualisme romantique incline à investir plus particulièrement la poésie ; en ce sens le romantisme est un sacre du poète. (...) C'est dans l'exaltation de la poésie, mise au niveau de la plus haute valeur, devenue religion, lumière sur notre destinée, qu'il faut voir sans doute le trait distinctif le plus sûr du romantisme.<sup>53</sup>

La religion a joué un rôle très important dans la constitution du premier romantisme, mais nous ne pouvons comprendre sa portée qu'en plaçant la religion comme base morale d'un projet politique, contre-révolutionnaire, qui prétend nier la

---

<sup>49</sup> Chateaubriand. *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*. Paris : Gallimard, 1978, p. 459.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 460.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> Bénichou, P. *Romantisme français I. Le sacre de l'écrivain*. Gallimard, 2004, p. 259.

Révolution française et rétablir l'Ancien Régime. La religion est une base morale dans le sens plus large du terme, c'est-à-dire dans la mesure où elle fournit un ensemble de normes visant à construire une subjectivité. Ces normes et règles sont la base d'une éthique de vie qui privilégie certains sentiments et affections, déterminant une vision du monde et des formes de vie. La religion appliquée à la poésie construit une subjectivité à travers laquelle le monde est défini, organisé et surtout limité. Le premier romantisme crée un mode d'expression subjective à partir d'une expérience historique déterminée. L'expérience historique de la Révolution de 1789 est vécue comme traumatisante.

Pour Bénichou, les autres générations romantiques se définissent comme celles qui n'ont pas été capables de prolonger la mission de la première. La deuxième génération romantique, celle de Gautier, Nerval, Nodier, Sainte-Beuve, Musset, sera décrite par le critique comme *l'école du désenchantement*. Un terme emprunté à Balzac qui utilise l'expression pour qualifier certains ouvrages de son temps, notamment *La Confession* (1830) de Jules Janin, *l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) de Nodier, *Le Rouge et le Noir* de Stendhal et *Physiologie du mariage* (1829) de Balzac lui-même.<sup>54</sup>

Selon Lukács, l'idée romanesque d'un monde désenchanté, c'est-à-dire l'action de décrire la société de ce XIX<sup>e</sup> siècle comme désenchantée, est une attitude littéraire. Or, Balzac n'est pas seulement le créateur du terme « école du désenchantement », il est justement le responsable de la création « [d']un nouveau type de roman qui devient d'une importance capitale pour toute l'évolution du XIX<sup>e</sup> siècle : le type du roman de la désillusion, le type de roman dans lequel on montre comment les idées fausses, mais apparues par nécessité, des personnages sur le monde, se brisent nécessairement au contact de la force brutale de la vie capitaliste. »<sup>55</sup>

Bourdieu utilise ce paradigme du désenchantement pour qualifier l'œuvre de Flaubert et l'invention de l'art pour l'art. Selon l'auteur, le rapport négatif que Flaubert établit avec son temps — en niant la littérature commerciale ou sociale, sans vouloir se manifester politiquement ou occuper son espace social, en tant que bourgeois — est la propre éducation sentimentale de Frédéric, « l'apprentissage progressif de l'incompatibilité entre les univers, entre l'art et l'argent, l'amour pur et l'amour

---

<sup>54</sup> Bénichou, P. *Romantisme II. L'école du désenchantement*. Paris : Gallimard, 2004, p. 1478.

<sup>55</sup> Lukács. G. *Balzac et le réalisme français*. Trad. : Paul Laveau. Paris : Maspero, 1979, p. 48.

mercenaire (...) » qui mène à la constitution du champ littéraire comme « monde à part, soumis à ses propres lois »<sup>56</sup>.

Mais cette idée de désenchantement peut provoquer des malentendus quant à la portée politique de la littérature dans un siècle rempli de rebondissements et transformations sociales, politiques, économiques et culturelles. Puisque notre objectif est de démontrer la portée et le caractère politique de la notion de hasard — nom donné au caractère imprévisible de l'événement, qui se transforme dans un principe formel qui structurera de la poésie mallarméenne —, nous chercherons à montrer que le rapport entre littérature et politique ne s'éteint pas avec la première génération romantique. Ainsi comme cette génération est plurielle, divisée entre plusieurs courants politiques qui partagent des idées esthétiques distinctes, les générations suivantes poursuivront la tentative romantique d'achever la révolution de manière aussi plurielle, tout en réfléchissant sur les transformations historiques qui renouvellent la nécessité et la nature des désirs révolutionnaires. Disons que la nature de la colère sociale qui gouverne toute critique sociale, à l'intérieur de l'art ainsi que dans d'autres sphères sociales, se transformera avec l'instauration de la bourgeoisie dans le pouvoir. Cette transformation implique un renouveau des formes artistiques, un renouveau de la critique sociale. À l'instar de la religion, la base du pouvoir monarchique s'adaptera tout au long du siècle pour devenir le seuil d'une éthique de vie en harmonie avec le cours bourgeois du monde. La littérature, de son côté, se transformera pour faire face, pour s'opposer et critiquer l'ordre économique et social.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, le rôle politique de la religion se modifie. La négation du progrès, base de la pensée réactionnaire, revêt une autre figure avec la prise du pouvoir politique par la bourgeoisie. Si cette critique du progrès, de la perfectibilité, servait à nier la possibilité d'une évolution de la société, à partir des années 1830 les idées religieuses, et notamment l'ascétisme religieux, en tant que négation de la vie, vont participer à l'instauration du règne de l'argent, du travail et de l'utilité au détriment de l'art et de la pensée. Puisque les idées bourgeoises ont limité la portée et l'espace de l'art dans la société, le désenchantement de l'art pourrait être le résultat d'un dégoût des artistes vis-à-vis de la société qui culmine dans le culte de l'art pour l'art. La littérature aurait ainsi cédé aux idées bourgeoises en s'absentant de toute critique sociale, en assumant un rôle apolitique.<sup>57</sup> Pour éviter ce type de jugement qui passe trop vite d'un

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>57</sup> Cf. Bourdieu, P. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1998.

diagnostic social à une absence de critique, il est important de comprendre la véritable nature du processus de désenchantement du monde.

Le terme « désenchantement du monde » apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Max Weber. Quand Weber utilise le terme *Entzauberung der Welt*, ce terme ne désigne pas une frustration, un mécontentement vis-à-vis du monde, mais il indique, en fait, un processus de désensorcellement du monde. Un monde ensorcelé est un monde enchanté, magique, fascinant et attirant, le monde du « fétiche ». Ce terme, né du mot « feitiço », enchantement, est propre à la magie et aux religions dites « primitives ». Le désensorcellement du monde ne signifie pas le retrait des dieux de notre monde, une. Il est, en réalité, favorisé par la religion et la science, processus fondamental au développement de l'ascétisme protestant et de l'« esprit » capitaliste.

Mais de quelle manière le désensorcellement du monde est-il un processus déclenché par la religion même ? Nous devons établir une distinction entre la magie et la religion. La magie indique un moment « primitif », antérieur à la religion, un moment irrationnel de la pratique religieuse ainsi que du mode de relation avec le sacré. La religion est justement pour Weber une forme rationnelle de rapport avec le sacré. La normativité de la magie est le tabou, l'interdit, tandis que la religion se constitue comme une éthique, une pratique, nous pourrions même dire, une hygiène de vie, un mode de vie. La magie est coercition, contrainte, compulsion du divin, la religion instaure le respect du sacré à travers le culte. Elle se développe comme une morale, une éthique qui ordonne et rationalise la vie ordinaire dans ses moindres détails. La grande différence entre la magie et la religion est que la première est une rationalité orientée vers une fin dont les moyens sont irrationnels. Le désir de rédemption, de salut ne s'accompagne pas, comme dans la religion, d'une pratique de vie, d'une éthique de la vie ordinaire capable de rassembler terre et ciel, vie et salut autour d'un même principe rationnel.

Le monde se désenchante, se désensorcelle en même temps que la religion s'intellectualise. Ainsi le désensorcellement du monde implique de sortir d'un monde sans aucun sens (irrationnel) et entrer dans un univers ordonné par une série d'idées religieuses qui le transforme en un monde plein de sens, entièrement rationalisé et codifié. Un monde organisé et ordonné par les idées et l'ensemble des pratiques religieuses.

Nous disions que les modes de comportement qui, constitués en conduite de vie méthodique, contenaient en germe tant l'ascèse que la mystique, sont issus au départ de présupposés magiques. On les adoptait soit pour éveiller des qualités charismatiques, soit pour se préserver d'un mauvais sort. Le premier cas a naturellement été le plus important pour le développement historique. En

effet, dès sa première apparition, l'ascèse présentait déjà un double aspect : d'une part, évitement du monde, d'autre part, maîtrise du monde au moyen des forces magiques ainsi acquises.<sup>58</sup>

La religion et tous ses prolongements mystiques nous proposent, d'un côté, une pratique de refus du monde, de négation de la vie au nom d'un autre monde meilleur ; de l'autre, la religion opère en tant que moyen de contrôler et de gérer la vie sur terre. Weber caractérise ainsi l'attitude religieuse comme mode de rationalisation du monde.

L'implication propre des organisations religieuses dans des intérêts et des luttes de puissance, la rechute inéluctable des rapports de tension avec le monde, même les plus exacerbés, dans des compromis et des relativisations, l'aptitude des organisations religieuses à servir la domestication politique des masses et l'utilisation effective de ces organisations dans ce sens, le besoin de la part des pouvoirs existants de voir en particulier leur légitimité consacrée par la religion sont autant de facteurs qui ont conditionné les positions empiriques extrêmement variées prises par les religions à l'égard de l'action politique, tels que l'histoire nous les donne à voir. Presque toutes ont correspondu à des formes de relativisation de leur logique intrinsèque au plan d'une rationalité éthique.<sup>59</sup>

Dans la mesure où la religion, comme forme de rationalisation de la vie par l'ascétisme, exerce une forme de contrôle et de pouvoir visant la « domestication des masses », elle devient un mécanisme de légitimation et de maintenance du pouvoir politique. Mais le processus de rationalisation moderne n'agit pas sur la religion en faisant d'elle une pratique de vie. Elle lui fait également perdre une partie de son influence sur la société. La rationalité moderne agit sur la religion en créant des explications et formes de rationalité qui rivalisent avec l'explication du monde proposée par la religion. Weber mentionne l'art comme l'un des responsables de la rivalité qui s'instaure entre la religion et les formes « rationnelles » d'explication du monde.

L'art se constitue dès lors un cosmos de valeurs spécifiques et autonomes qui sont saisies avec une conscience toujours plus développée. Il assume une fonction de *délivrance* (*Erlösung*), de quelque manière qu'on l'interprète, à l'intérieur du monde : il délivre de la vie quotidienne et, surtout, de la pression croissante exercée par le rationalisme théorique et pratique. Mais du même coup, avec cette prétention, il entre directement en concurrence avec la religion du salut-délivrance (*Erlösung*).<sup>60</sup>

Cette définition de Weber indique que l'art du sacre de l'écrivain est le grand héritier du désenchantement du monde, il assume le rôle précédemment attribué à la religion. Par le « sacre de l'écrivain », le poète prend le rôle qui était celui du prêtre, il assume la fonction sociale de la religion, entre en concurrence avec celle-ci avec le but de proposer une délivrance à l'humanité. Ainsi, « le sacre de l'écrivain » est en lui-même le fruit d'une vision du monde désenchantée, non par le manque de pouvoirs

---

<sup>58</sup> Weber, M. *Sociologie des religions*. Paris : Gallimard, 1996, p. 415.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 430.

<sup>60</sup> Weber, M. « Considérations intermédiaires : Théorie des degrés et des orientations du refus religieux du monde. » In : *Sociologie des religions*. Paris : Gallimard, 1996, p. 436.

concrets de l'art vis-à-vis de la société, mais parce qu'il se fonde sur une forme de rationalisation du monde, sur une éthique de vie proprement religieuse.

En suivant Weber, nous pouvons déduire que le désenchantement du monde est un autre nom donné à l'ascétisme religieux comme forme et pratique de vie. Si la première génération romantique est définie à partir de sa mission sacrée, le « sacre de l'écrivain », et si les deuxième et troisième générations sont définies comme désenchantées, il n'y a aucune rupture entre ces trois générations. Le désenchantement est un processus propre à la pensée religieuse, il serait naturel donc, que dès lors que la littérature se conçoit comme ayant pour tâche de délivrer les hommes de la souffrance terrestre, elle se transforme en littérature qui nie le monde, qui se détache de toute fonction sociale ou politique.

Le désenchantement qui, selon Bourdieu ou Bénichou <sup>61</sup>, est une forme de refus du monde et de la société, est ainsi un sentiment religieux, une forme d'ascétisme, l'autre face du « sacre de l'écrivain », son prolongement, l'un des visages d'une pensée religieuse où le refus du monde est prêché au nom d'une délivrance qu'il revient à l'art d'offrir et non le résultat des échecs politiques et du processus de développement capitaliste. Ce que cette idée cache est le pouvoir et la force politique des idées ascétiques, des idées capables de produire la « domestication politique des masses ». De cette manière, la religion, tout au long du siècle (cela sera encore plus clair pour la génération de Baudelaire), sert à maintenir certains groupes au pouvoir par le moyen d'une idéologie de l'abandon et de refus du monde qui écarte les hommes du gouvernement de leurs propres vies.

Nous arrivons ainsi aux conclusions suivantes : primo, la conception d'une certaine partie de la critique sur le romantisme est tributaire de la même pensée religieuse qui oriente l'échafaudage du premier romantisme. Secondo, la notion de désenchantement ne nous permet pas de définir la particularité de la deuxième ou de la troisième génération romantique par rapport à la première génération. Tercio, le

---

<sup>61</sup> Bénichou, P. *Romantisme II. L'école du désenchantement*. Paris : Gallimard, 2004, p. 1478. Voir aussi Lukács G. *Balzac et le réalisme français*. Trad. : Paul Laveau. Paris : Maspero, 1979, p. 48. Selon Lukács, l'idée romanesque d'un monde désenchanté, c'est-à-dire l'action de décrire la société de ce XIX<sup>e</sup> siècle comme désenchantée, est une attitude littéraire. Or, Balzac n'est pas seulement le créateur du terme « école du désenchantement », il est justement le responsable de la création « [d']un nouveau type de roman qui devient d'une importance capitale pour toute l'évolution du XIX<sup>e</sup> siècle : le type du roman de la désillusion, le type de roman dans lequel on montre comment les idées fausses, mais apparues par nécessité, des personnages sur le monde, se brisent nécessairement au contact de la force brutale de la vie capitaliste. »



désenchantement est loin d'être un désengagement politique, malgré le fait qu'il puisse être compris comme une forme de négation du monde.

C'est selon ce point de vue que nous devrions comprendre la notion de désenchantement qui marque, selon certains critiques, la littérature romantique à partir de la deuxième génération. Si le désenchantement indique un détachement de la poésie vis-à-vis de la société, un désengagement politique de la part de la poésie, cette idée est le résultat non pas de l'autonomisation du champ littéraire, mais d'un processus de fonctionnement de l'idéologie bourgeoise qui cherche à évacuer la portée critique de l'art. Le pessimisme qui envahit la poésie, autre nom du désenchantement, ne fait sens qu'à l'intérieur d'une pensée religieuse, où l'ascétisme est le moteur du dénigrement de la vie. La notion de désenchantement développée par Weber démontre les conséquences du processus de développement capitaliste à travers lequel les idées religieuses se sécularisent, fournissant la matière et le contenu de l'idéologie bourgeoise. Une éthique de vie se fonde sur l'ascétisme religieux et la promesse du salut. Ordonnant la vie dans ses moindres détails, l'ascétisme et sa promesse de délivrance encouragent le mépris de la vie, du corps et de la raison. Le désensorcellement du monde a pour contrepartie la fétichisation de l'art, qui assume le rôle de délivrance qui revenait auparavant à la religion.

Avec Baudelaire, le projet romantique de construction d'un État nouveau par la voie de la transformation morale des hommes à travers l'esthétique commence à être sérieusement mis en question. Le XIX<sup>e</sup> siècle a vu surgir les états nationaux, bourgeois, qui ont mis en marche un processus d'industrialisation basé sur l'exploitation des ouvriers, et un système financier spéculatif qui est loin de réaliser la liberté, l'égalité et la fraternité. L'union de l'esthétique et de la morale en vue d'opérer un changement politique et d'assurer un État de raison se transforme en matière d'idéologie bourgeoise, qui s'approprie l'ascétisme religieux pour le transformer en mode d'organisation sociale adapté à ses nécessités. Mais cela ne signifie pas que la révolution ou le désir de changement et transformation sociale disparaîtra de l'horizon littéraire français. En fait, la critique renaîtra en faisant opposition aux idées religieuses et ascétiques.

Baudelaire écrira contre l'ensemble des idées religieuses qui ont transformé la société de son temps en une société hypocrite. Il s'agit donc ici de montrer quel fut le remède proposé par Baudelaire contre ce sentimentalisme romantique, il s'agira de questionner si sa poésie a été capable de critiquer son temps et d'aller au-delà de la décadence ou de l'ascétisme, en trouvant une forme de critique capable de tourner en

dérision la morale et les autres mensonges qui hantaient son époque. Ici, nous retrouvons un point commun entre la poétique baudelairienne et celle de Mallarmé. Les deux poètes construisent leurs poétiques à partir d'une critique visant l'ascétisme chrétien, néanmoins cet ascétisme assume des formes distinctes dans les moments historiques où se situe chaque auteur. Cette différence aura des conséquences profondes dans l'élaboration de la forme que la critique assumera dans la poésie mallarméenne. Pour cette raison, cette comparaison est fondamentale pour que nous puissions situer et comprendre les enjeux de la poétique de Mallarmé.

## Baudelaire et le premier romantisme

Créer un poncif. C'est le génie.  
Je dois créer un poncif.  
Baudelaire. *Journaux intimes*

Quant à la religion (...) j'avoue sans honte que je préfère de beaucoup le culte de Teutatès à celui de Mamon ; et le prêtre qui offre au cruel extorqueur d'hosties humaines des victimes qui meurent honorablement, des victimes qui veulent mourir, me paraît un être tout à fait doux et humain, comparé à un financier qui n'immole les populations qu'à son intérêt propre.

Baudelaire. « Études sur Poe »

O poeta é um fingidor  
Fernando Pessoa

À l'époque de l'écriture de *L'Après-midi d'un faune* ainsi que d'*Hérodiade*, se déclenche la crise de Tournon, Mallarmé pensait sa poésie à partir de la poésie de Baudelaire. Cela ne signifie pas que jusqu'à cette période, sa poésie se limitait à une reproduction de thèmes baudelairiens : Mallarmé pensait sa poésie comme héritière de celle de Baudelaire. Dans la lettre du 24 septembre 1867, adressée à Villiers de L'Isle Adam, Mallarmé déclare : « Vraiment, j'ai bien peur de *commencer* (quoique, certes, l'*Éternité* ait scintillé en moi et dévoré la notion survivante de Temps) par où notre pauvre et sacré Baudelaire a fini<sup>62</sup>. » Si nous prenons cette affirmation à la lettre,

---

<sup>62</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 724.

la définition des enjeux de la poésie mallarméenne passe par la compréhension de la poésie de Baudelaire.

Commençons par le début, « Le Lecteur », qui ouvre *Les Fleurs du Mal* : ce poème n'est pas seulement une invitation au voyage poétique adressée au lecteur, c'est un vrai *ars poetica* où s'annonce le programme poétique baudelairien. Nous aimerions le lire en le juxtaposant à un autre poème qui inaugure l'un des plus célèbres recueils de poésie du siècle et le romantisme poétique même, « L'Isolement », présent dans *Méditations* de Lamartine.

Notre lecture de Baudelaire dans ce chapitre se fera à partir de comparaisons entre Baudelaire et les poètes du premier romantisme comme Lamartine ou Hugo. Cette perspective comparative fera ressortir le dialogue que Baudelaire établit avec la première poésie du siècle. De là, nous comprendrons comment Baudelaire se place dans le champ littéraire par rapport au premier romantisme. Nous essaierons d'établir où Baudelaire finit son expérience, et quels défis il a lancés à ses héritiers, dans ce cas Mallarmé.

#### L'Isolement

Souvent sur la montagne, à l'ombre du vieux chêne,  
Au coucher du soleil, tristement je m'assieds ;  
Je promène au hasard mes regards sur la plaine,  
Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds.

Ici, gronde le fleuve aux vagues écumantes,  
Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur ;  
Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes  
Où l'étoile du soir se lève dans l'azur.

Au sommet de ces monts couronnés de bois sombres,  
Un son religieux se répand dans les airs.  
Le voyageur s'arrête, et la cloche rustique  
Aux derniers bruits du jour mêle de saints concerts.

Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente  
N'éprouve devant eux ni charme, ni transports,  
Je contemple la terre, ainsi qu'une ombre errante :  
Le soleil des vivants n'échauffe plus les morts.

De colline en colline en vain partant ma vue,  
Du sud à l'aquilon, de l'aurore au couchant,  
Je parcours tous les points de l'immense étendue,  
Et je dis : Nulle part le bonheur ne m'attend.

Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières ?  
Vains objets dont pour moi le charme est envolé ;  
Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,  
Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé.

Que le tour du soleil ou commence ou s'achève,  
D'un œil indifférent je le suis dans son cours ;  
En un ciel sombre ou pur qu'il se couche ou se lève,  
Qu'importe le soleil ? je n'attends rien des jours.

Quand je pourrais le suivre en sa vaste carrière,  
Mes yeux verraient partout le vide et les déserts ;  
Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire,  
Je ne demande rien à l'immense univers.

Mais peut-être au-delà des bornes de sa sphère,  
Lieux où le vrai soleil éclaire d'autres cieux,  
Si je pouvais laisser ma dépouille à la terre,  
Ce que j'ai tant rêvé paraîtrait à mes yeux ?

Là, je m'enivrerais à la source où j'aspire,  
Là, je retrouverais et l'espoir et l'amour,  
Et ce bien idéal que toute âme désire  
Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour !

Que ne puis-je, porté sur le char de l'aurore,  
Vague objet de mes vœux, m'élancer jusqu'à toi,  
Sur la terre d'exil pourquoi resté-je encore ?  
Il n'est rien de commun entre la terre et moi.

Quand la feuille des bois tombe dans la prairie,  
Le vent du soir s'élève et l'arrache aux vallons ;  
Et moi, je suis semblable à la feuille flétrie :  
Emportez-moi comme elle, orageux aquilons !<sup>63</sup>

Nous retrouvons là un *je* lyrique baigné dans la tristesse calme devant un « coucher de soleil », « au sommet de ces monts couronnés de bois sombres », regardant des « lointains obscurs » où « s'enfonce » un fleuve « aux vagues écumantes ». Il se plaint de sa solitude malgré la nature belle, accueillante et rassurante qui l'entoure. Même le « son religieux » qu'elle répand, qui fait que le « voyageur s'arrête », laisse son « âme indifférente ». Le *je* « n'éprouve devant eux ni charme, ni transports, » il « contemple la terre, ainsi qu'une ombre errante : » comme un mort que « le soleil des vivants n'échauffe plus ».

Le *je* du poème lamartinien chante sa solitude parmi « vallons », « palais » et « chaumières », de « vains objets » sans charme, ainsi que la nature, les « fleuves, rochers » ou « forêts ». Il suit le cours du soleil « d'un œil indifférent », « en un ciel sombre ou pur », car « qu'importe le soleil ? » si le *je* « n'atten[d] rien des jours ». Ses yeux ne voient que « le vide et les déserts », car comme il le déclare : « Je ne désire rien de tout ce qu'il éclaire,/Je ne demande rien à l'immense univers. »

Jusqu'ici, le poème semble être, comme le sera « Au lecteur », une lamentation produite par l'ennui, mais apparaît un revirement. Dans la dixième strophe, le *je* lyrique

---

<sup>63</sup> Lamartine. *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, 1963, p.3-4.

déclare qu'il pourrait « peut-être » être sauvé de son ennui dans un autre monde, un « au-delà » « où le vrai soleil éclaire d'autres cieux » : s'il était capable de se dépouiller de sa carcasse terrestre, ce qu'il a tant rêvé « paraîtrait à [s]es yeux ». Il rêve ensuite de ce paradis divin, où il retrouverait et « l'espoir et l'amour, » et ce « bien idéal que toute âme désire/Et qui n'a pas de nom au terrestre séjour ! » Il veut partir et exaucer ses « vœux », car il « n'est rien de commun » entre lui et la terre, et pour cette raison, il souhaite, comme les feuilles, être emporté par le vent, loin, dans le « Là » où il pourra rejoindre son idéal.

Le calme de la nature décrit par Lamartine contraste avec la fureur et la force de la nature – humaine – semblable à celle des animaux les plus méprisables et répugnants, dépeintes par Baudelaire. Les « rochers », les « forêts », les « fleuves » donnent la place chez Baudelaire à la « sottise », à la « lésine », à « l'erreur » et au « péché ». Lisons le poème :

Au lecteur

La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,  
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,  
Et nous alimentons nos aimables remords,  
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;  
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,  
Et nous rentrons gaîment dans le chemin bourbeux,  
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berce longuement notre esprit enchanté,  
Et le riche métal de notre volonté  
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le diable qui tient les fils qui nous remuent !  
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;  
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,  
Sans horreur, par des ténèbres qui puent.

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et qui mange  
Le sein martyrisé d'une antique catin,  
Nous voulons au passage un plaisir clandestin  
Que nous pressons bien fort comme une vieille orange.

Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes,  
Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons,  
Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons  
Descend, fleuve invisible, avec des sourdes plaintes.

Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,  
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins  
Le canevas banal de nos piteux destins,  
C'est que notre âme, hélas ! n'est pas assez hardie.

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,  
Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,  
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,  
Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est plus laid, plus méchant, plus immonde !  
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,  
Il ferait volontiers de la terre un débris  
Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire,  
Il rêve d'échafauds en fumant son houcka.  
Tu le connais, lecteur, ce moment délicat,  
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère !<sup>64</sup>

Comme on peut l'observer, dans le poème de Lamartine, le *je* lyrique n'évoque pas la figure divine, ne fait pas d'aveu et ne pleure pas ses péchés, ses remords ou son désespoir. Il est seulement pris d'une tristesse, aussi douce que la nature qui l'entoure, car contrairement au *je* de « Au lecteur », il est encore capable de rêver à un « au-delà » où il pourrait réaliser ses désirs, trop hauts, trop purs, trop élevés, pour ce monde.

L'indifférence des hommes vis-à-vis du monde qui les entoure est une marque de l'ascétisme religieux, que Baudelaire appelle ennui, sentiment qui corrompt la jeunesse bourgeoise. Un monstre plus vil que toutes les autres bêtes sauvages de la nature, plus vil que tous les péchés, que toutes les sottises. Les hommes décrits par Baudelaire ont des « destins pieux », bourgeois ennuyés, leurs repentirs sont « vil[s] » comme leurs « pleurs » qu'ils croient capables de « laver » leurs « taches ». Ils nourrissent leurs remords « comme les mendiants nourrissent leur vermine », leurs « repentirs sont lâches ». Ces hommes malheureux et ennuyés du « séjour terrestre » nourrissent leurs péchés en même temps qu'ils prient Dieu demandant une rédemption dans un au-delà merveilleux et idéal. Fils de Satan Trismégiste, (nom qui évoque le mysticisme chrétien qui « enchante » les jeunes de l'époque, avec un mélange de religion et d'alchimie), ces hommes, ces hypocrites, voient leur « volonté » vaporisée. Satan est responsable de l'ennui, du manque de volonté et du désir de néant, l'autre face d'une religion dont l'éthique est basée sur l'ascétisme. Il est la face négative de la religion, c'est la croyance dans un au-delà qui rend les hommes indifférents à la vie, qui provoque l'ennui, et mène les hommes à commettre leurs plus vils péchés.

Si le *je* lamartinien regarde vers l'« au-delà » « où le vrai soleil éclaire d'autres cieux », chez Baudelaire le *je* descend chaque fois plus bas, « chaque jour vers

---

<sup>64</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1975, p. 5-6.

l'Enfer ». Ces vers nous mènent « par des ténèbres ». Tandis que le *je* lamartinien s'approche chaque fois plus du « vrai soleil » faisant le poème chaque fois plus lumineux, Baudelaire nous précipite, nous ses lecteurs, dans les ténèbres et sombres méandres de l'âme humaine. Aucune rédemption ne semble possible, l'homme est le fils du diable, irrémédiablement pécheur, exclu du règne des cieux et ironiquement condamné à périr d'ennui, sur Terre.

Dans cet enfer sur Terre, les vrais martyrs sont les prostituées nommées « catin[s] », une référence aux jeunes filles de province joignant sous le même nom le romantisme champêtre rousseauiste où les filles sont toujours entourées d'une nature complaisante, et l'univers baudelairien de villes modernes où les filles pauvres ne sont plus chantées par leur innocence, mais par le plaisir qu'elles offrent à ceux qui peuvent les payer. Les prostituées sont les martyrs de Baudelaire, des femmes qui se laissent dévorer par la vermine comme les cadavres, qui offrent au *je* et à ses lecteurs complices — inclus dans le « nous » de « nous voulons au passage un plaisir clandestin » — un plaisir qui devrait être capable de vaincre l'ennui, pour un instant au moins.

Le poète se compare à un « débauché pauvre », et la comparaison qui le rabaisse est d'autant plus frappante que la banalité de cet amour, de ce plaisir est comparée à l'acte de presser une orange : « un plaisir clandestin/Que nous pressons bien fort comme une vieille orange ». Rien ne pourrait plus clairement exprimer l'absence d'espoir du *je* dans l'amour que cette comparaison qui, au lieu d'élever l'amour à une forme de transcendance, encore terrestre, à une forme de rédemption qui expie les péchés et sauve de la mondanité vulgaire, est en fait comparée à un acte plus que banal, plus que plat. Ainsi le plaisir qui devrait vaincre l'ennui est-il lui-même source d'ennui.

Le poème continue procédant au décompte des vices et péchés du *je*. Dans les cerveaux du *je* et de ses complices ribotent des « démons », « comme un million d'helminthes ». L'helminthe est une vermine, un ver/vers poétique. Leur « piteux » destin serait brodé par le « viol, le poison, le poignard, l'incendie » si leur âme était « assez hardie ». On entend le rire baudelairien derrière cette ironie. Parmi « les monstres » dans la ménagerie de nos vices, il y en a un, « plus laid, plus méchant, plus immonde » que tous les « serpents », « vautours » et d'autres bêtes aussi sauvages et répugnantes. Un monstre, un vice, qui pourrait faire « de la terre un débris » : l'ennui.

Dans le poème lamartinien, le *je* lyrique comme une « ombre errante » contemple la terre sans rien demander « au terrestre séjour », désirant seulement dans un au-delà, retrouver et « l'espoir et l'amour », « ce bien idéal que toute âme désire ». Le *je*, dans

son séjour terrestre, se sent « sur la terre de l'exil ». Or, ne sommes-nous pas ici devant l'ennui ? L'ennui qui n'est pas comme chez Baudelaire, le vice le plus vil de la nature humaine, mais le résultat d'une croyance, d'une foi dans un idéal, dans un « au-delà » qui fait que le *je* souhaite partir, être porté par l'« aquilon » ? <sup>65</sup>

Baudelaire reprend les mêmes termes que Lamartine avec diverses variations pour décrire l'ennui. Si, dans « L'Isolement », le *je* est « une ombre errante », chez Baudelaire le *je* est, dans « Le Mort joyeux » (LXXII) par exemple : « un vieux corps sans âme et mort parmi les morts ». Dans la série *Spleen*, il est d'abord un « vieux poète » qui cause de ses « amours défunts » (LXXV), ensuite un « cimetière abhorré » (LXXVI), et finalement « comme un roi d'un pays pluvieux » dont le lit « fleurdelisé se transforme en tombeau », un « cadavre hébété » (LXXVII). Ces métaphores apparaissent aussi dans un autre poème, où il ne s'agit plus de spleen, mais de religion, « Le mauvais moine » (IX) : « Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,/Depuis l'éternité je parcours et j'habite ».

Le spleen baudelairien ne peut être compris seulement comme le signe d'une grande déception face à la société bourgeoise et aux événements politiques de son siècle ; cet ennui est un fait, le sentiment qu'éprouvent sur Terre tous les poètes qui rêvent d'un idéal. (Encore une fois, il est la manifestation d'un idéal ascétique chrétien.) Il est bien présent chez Lamartine, au tout début du siècle, en pleine naissance du « sacre de l'écrivain ». Comme nous l'avons déjà souligné et continuons à le faire, la thématique du désenchantement est propre à l'imaginaire mystique et religieux du début du siècle, elle ne naît pas des échecs révolutionnaires ni n'est accentuée par ces événements, elle est le propre du « sacre de l'écrivain », l'autre côté de la monnaie, l'autre face de l'idéal et de la sacralisation de la poésie, sa conséquence directe. L'idéalisation est l'espoir d'un salut, d'un « au-delà » où le soleil brille plus fort, le séjour terrestre le laissant indifférent, car il suscite le mépris de la vie.

Le *je* baudelairien est condamné aux plaisirs nuls et vils du séjour terrestre. Sans pouvoir rêver d'un lieu idéal où s'enfuir, Baudelaire a les pieds fermes sur Terre, la violence et l'agressivité de son poème visent à montrer ce que le *je* lamartinien s'empresse de ne pas voir : nous sommes vaine matière. L'autre visage du mépris vis-à-

---

<sup>65</sup> La même thématique de l'exil est ici présente. Sans aucun rapport avec les événements politiques de son temps, elle indique seulement ce décalage entre la vie et l'idéal qui fait que le poète maudit la terre et cherche à s'enfuir vers un au-delà. Nous savons que le célèbre « Cygne » de Baudelaire reprend cette thématique de l'exil, du poète exilé, cette fois en hommage à Victor Hugo qui quittera la France après le coup d'État de Napoléon. Ainsi, Baudelaire n'aurait en fait que repris une thématique propre au romantisme, qui dans un autre contexte politique, acquiert un sens entièrement différent.



vis du « séjour terrestre » est la recherche d'un plaisir qui pourrait amoindrir la souffrance, plaisir qui n'offre aucune promesse de rédemption, mais qui se montre comme plat, banal, ennuyeux. Pour cette raison, Baudelaire évoque Satan, en tant que son fils, l'accès au paradis lui sera toujours interdit.

Lamartine chante l'idéal et Baudelaire le spleen, comme si le premier était en fait la cause du second, relation causale que Baudelaire renverse en donnant comme titre de la première section des *Fleurs du Mal* : « *Spleen et Idéal* ». L'idéal rend notre existence terrible, il rend la vie méprisante et insuffisante, en deçà de nos rêves, et nous condamne à l'ennui, à la quête de plaisirs éphémères. L'ennui baudelairien n'est pas seulement le produit d'un idéal comme chez Lamartine, il renforce également l'idéalisation et déclenche le désir de fuite débouchant sur la quête de plaisirs éphémères. Il est le plus vil de nos vices, un moment trivial, chimérique, quelque chose de l'ordre du caprice. Cette ironie dans la caractérisation de l'ennui est d'autant plus importante qu'elle précède l'affirmation ou « insulte » adressée aux lecteurs, ces petits bourgeois hypocrites, complices dans les vices. L'hypocrisie du *je* et de ses lecteurs est décrite au long du poème comme une fausse foi marquée par « des faux repentirs », le *je* pêche pour ensuite alimenter ses remords, mais sans jamais vraiment regretter ses actions, car ses repentirs sont « lâches ». La foi de l'hypocrite est ici démasquée comme banal produit de l'ennui, ce sentiment qui n'est qu'un caprice de petit bourgeois de province menant, par exemple, Madame Bovary à l'adultère. Maudire les plaisirs éphémères de la chair serait reproduire un discours moral bien connu du XIX<sup>e</sup> siècle ; Baudelaire préfère vitupérer l'ennui et ironiser les plaisirs mondains, ni diabolisés ni idéalisés. Au lieu d'être sublimés, ils paraissent terriblement plats. Une manière de critiquer toute forme de transcendance, de rédemption, de salut, qu'il soit terrestre ou dans l'au-delà. Par l'ironie, Baudelaire rabaisse tout ce que l'idéalisation élève.

Le rêve d'un « bien idéal », d'un au-delà plein d'espoir et d'amour que chante Lamartine est devenu chez Baudelaire l'ennui menant le *je* à chercher le plaisir dans les bras d'une « catin ». C'est comme si Baudelaire jouait la comédie, son *je* pêche, il est ennuyé, le regrette lâchement ensuite sans vraie conviction. Comme les remords qu'entretiennent les bourgeois, les occupant avant qu'ils ne trouvent une autre source de plaisir, avant qu'ils ne fassent d'une autre jeune fille de province une prostituée. En donnant la voix à cette hypocrisie, Baudelaire dévoile le caractère « théâtral » de la vie sociale de son temps. Une vie qui semble reproduire des sentiments hypocritement, comme si les relations sociales et humaines étaient devenues un commerce, un

commerce qui se sert des sentiments, des paroles, des sensations comme des outils pour l'acquisition d'avantages, par exemple le plaisir. Les sentiments, les affects des bourgeois sont instrumentalisés tel le corps des prostituées, ils deviennent des moyens, objets réifiés, visant des fins précises.

### **L'amour des femmes**

Du ciel à la rue, de l'éternité à la vie, de la vie à la mort

Si Lamartine et les poètes de sa génération construisent leur poésie d'amour à partir et à l'intérieur de l'imaginaire religieux, Baudelaire prendra lui aussi comme point de départ ce même imaginaire. C'est dans les poèmes de thématique « amoureuse », les poèmes sur les femmes, l'amour ou le désir que Baudelaire attaque avec la plus grande violence les idéaux romantiques. C'est dans ces poèmes que nous le voyons déployer tout son poison, toute sa corrosive ironie pour tourner en dérision les rêves romantiques d'une « réconciliation » entre la Terre et le ciel par le truchement de l'amour.

Dans le poème de Victor Hugo « À toi », présent dans son premier recueil *Odes et ballades* de 1828, écrit en commémoration à la fête de la Vierge « le jour sacré parmi les jours ! », le *je* raconte que dans son enfance, ce temps qui chez Hugo rime avec « innocence », « ignorance » et « espérance », le poète ne voit que la vierge dans son ciel, « belle et pure », elle qui devrait avec lui « partager un bonheur qui ne doit pas finir ».

Mais ce temps est passé, et aujourd'hui que « le malheur s'est levé », le poète « orphelin », « sans les pleurs de sa bien-aimée » suit seul, « il est chez les vivants comme une lampe éteinte ».<sup>66</sup> Ainsi, désespère le *je*, comme dans le poème lamartinien : « Seulement vers le ciel il élève sans crainte/Ses yeux, chargés de pleurs qui ne peuvent plus couler. » Il demande à la Vierge de le consoler : « Arrache de mon sein le trait enivré », car malgré sa souffrance le poète mérite d'être aimé.

---

<sup>66</sup> Ici, Hugo décrit le poète comme « une lampe éteinte » parmi les vivants, une image qui, nous avons vu, est présente chez Lamartine (« ombre errante ») tout comme chez Baudelaire (« morts parmi les morts »), ce qui renforce notre hypothèse selon laquelle le « désenchantement », le « détachement » ou cette tristesse qui exprime une « frustration », le propre même de l'ennui, est la marque, non de la poésie d'après 48, mais de toute la poésie romantique, née avec le romantisme religieux de la première génération romantique. « Désenchanté » est le poète qui souffre, qui s'ennuie sur Terre, rêvant d'un idéal. « Désenchanté » est une expression de l'idéal ascétique de la religion chrétienne, celle qui nie la vie au nom du paradis divin.

La Vierge « belle et pure » est décrite et nommée comme la « bien-aimée » du poète qui, au long du poème, lui attribue chaque fois plus de traits humains. Il demande à la Vierge « d’embellir [s]a vie » avec son « sourire », car « Le plus grand bonheur est encore dans l’amour » et de goûter avec le poète à un « chaste hymen ». Il lui demande de venir et de ne rien craindre : « Ton époux ne veut pas que sa gloire/Retentisse dans son bonheur ». Si sa vie si pleine de souffrances peut encore inspirer l’effroi, il déclare à son aimée : « Alors fuis, toi, qui fus mon épouse adorée ; —/Toi qui fus ma mère, attends-moi. » Il la retrouvera peut-être dans ses rêves ou après sa mort, mais avant de partir, un dernier rapprochement entre la Vierge et la femme est osé par le poète. Il déclare qu’elle regrettera « gémissant à son tour » « Celui qui mourut sans se plaindre,/ Et qui t’aimait de tant d’amour ! » La Vierge, comme une mère, comme une épouse adorée, pleurera le sort de celui qui l’a aimée.

Érotisée (elle « gémit », de tristesse évidemment, et le poète aura avec elle un « mariage chaste »), humanisée, la Vierge est à la fois sainte, épouse et mère. Malgré la souffrance sur Terre, et l’abandon, le poète a la certitude qu’après sa mort, c’est toujours la Vierge qu’il rencontrera. Ce poème a été choisi, car il expose clairement à quel point la femme fétiche des premiers romantiques, cette femme blanche, pâle, idéale (car c’est regardant les cieux qu’il pense à elle), pure et vierge est identifiée à la Vierge elle-même, et est une image, un idéal de féminité construit à partir de la symbolique chrétienne que Baudelaire exploitera dans tous ses contours, détours, conséquences et déploiements.

Commençons par « Un Fantôme » (XXXVIII), ce portrait de femme en quatre actes qui pourrait aussi avoir pour titre « un fantasme » : c’est la femme fantasmée par plusieurs générations de poètes. Le premier poème a pour titre « Les Ténèbres » et présente le poète dans toute sa tristesse, au cours de la nuit à laquelle son destin l’a relégué « comme un peintre qu’un Dieu moqueur/Condamne à peindre, hélas ! sur les ténèbres ». C’est dans ce décor que le poète « cuisinier aux appétits funèbres » annonce « Je fais bouillir et je mange mon cœur ». Ainsi apparaît « un spectre », d’une allure orientale « rêveuse », « la belle visiteuse », « noire et pourtant lumineuse ».

Cette femme sombre et « lumineuse », « spectre », à la fois fantôme et fantasme est évoquée dans le poème suivant à partir et grâce seulement au parfum qu’elle dégage. Parfum qui déclenche une série d’associations dans la « cervelle » du poète. Le poème débute s’adressant directement au lecteur :

Lecteur, as-tu quelquefois respiré

Avec ivresse et lente gourmandise  
Ce grain d'encens qui remplit une église,  
Ou d'un sachet le musc invétéré ?<sup>67</sup>

La strophe suivante explique la raison de la question par une comparaison. Tout comme le passé peut être restauré, l'amant peut cueillir « la fleur exquise » « sur un corps adoré ». Le charme profond du passé qui revient à la mémoire est produit par le parfum de l'encens de l'église qui assure la pureté, la gravité et une aurore céleste à cette femme au parfum sacré. Seulement, ce charme est ironiquement rompu par l'odeur du « musc invétéré » qui annonce déjà la putréfaction d'un cadavre.

C'est de la chevelure de la femme que remontent les parfums, une senteur « sauvage et fauve ». Ce caractère « sauvage » sera accentué par le parfum que dégagent ses habits, « un parfum de fourrure ». Une image très banale comparée à l'odeur sacrée de l'encens, mais assez subtile quand on la compare au « musc invétéré ». Au début, cette femme est une image divine qui se dissout tout au long du poème gagnant des contours plus sombres et ironiquement « réels ». L'encens de l'église divinise la femme pour qu'elle soit ensuite rabaissée. L'encens dont il est en question sera respiré avec « gourmandise » comme si l'autel, le sacré ou l'église déclenchaient le désir. Le poète mélange ainsi deux plans que la religion ne cesse de séparer, le désir corporel et l'adoration des saintes et symboles.

Du cadre temporel, Baudelaire passe au cadre spatial ; des artifices religieux à la nature et aux beautés artificielles. La femme est décrite comme isolée de « l'immense nature » par « je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté », et apparaît comme dans un « beau cadre qui ajoute à la peinture » entouré de « bijoux, meubles, métaux, dorure ». Même le scintillement de ces métaux est incapable d'obscurcir la « parfaite clarté » de la femme idéalisée.

Même on eût dit parfois qu'elle croyait  
Que tout voulait l'aimer ; elle noyait  
Sa nudité voluptueusement

Dans les baisers du satin et du linge,  
Et lente ou brusque, à chaque mouvement  
Montrait la grâce enfantine du singe.<sup>68</sup>

Même si cette comparaison entre le singe et la femme suggère plus de délicatesse que de cruauté, comme veulent le croire certains commentateurs <sup>69</sup>, on s'étonnera de cette comparaison prodiguant un surplus d'étrangeté au poème : la femme consacre ses

---

<sup>67</sup> Baudelaire. *Op. cit.*, p. 38.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>69</sup> Vaillant. *Baudelaire, poète comique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007, p. 200.

baisers non pas à son amant, mais au « satin du linge », comme une bête qui s’amuse seule.

Cette comparaison ne peut être anodine. La femme n’est pas un signe de délicatesse, car Baudelaire a consacré tout un chapitre de son Salon de 1846 à la question des singes du sentiment. Le chapitre s’intitule « De M. Ary Scheffer et des singes du sentiment où l’on rencontre cette affirmation qui peut être très éclairante : « Les singes du sentiment sont, en général, de mauvais artistes. S’il en était autrement, ils feraient autre chose que du sentiment. »<sup>70</sup> Le « singe du sentiment » est un mauvais artiste, comme la prostituée peut être une mauvaise actrice quand il s’agit de faire semblant d’aimer et de se réjouir de la compagnie de son client. Car, pour la prostituée, son art est aussi un commerce qui devient une utilité dont sont exclus le plaisir et la passion. Ses sentiments sont faux, elle imite mal, joue, fait semblant et pour cette raison, cette femme peut être qualifiée de « singe du sentiment ».

Une fois le décor, le temps et l’atmosphère du poème établis, le portrait se termine par « La Maladie et la Mort » qui transforme le désir, les « grands yeux si fervents et si tendres » et « la bouche » où se noya le cœur du poète — en « cendres ». Le *je* se demande « que reste-t-il » des « baisers », des « transports plus vifs que des rayons » ? Et la réponse est : « Rien qu’un dessin fort pâle aux trois crayons ». Un dessin aussi pâle que son aimée défunte, que le « Temps, injurieux vieillard » « noir assassin de la Vie et de l’Art » ne pourra pas tuer, au moins dans la mémoire du poète, car son aimée est, comme il déclare, « mon plaisir et ma gloire ! ».

Cette femme idéalisée est dépeinte avec les traits d’un cadavre. Sa blancheur est celle de la mort et non la marque de sa pureté. Depuis le début du poème, cette comparaison s’insinue par le parfum de l’encens, comparé au musc. L’église où le poète pourrait rêver d’un « chaste mariage » avec la vierge, tel Hugo, est l’espace où il se voit devant un cadavre. Une femme morte, deux fois morte, car même dans ses souvenirs, elle apparaît comme incapable de sentiments véritables, un « singe du sentiment », qui fait semblant et joue avec les désirs des autres.

Contrairement à Lamartine qui chante la gloire de Dieu, Baudelaire ne peut même pas chanter la gloire du plaisir que l’amour pourrait lui offrir. Si chez Lamartine les amours appartiennent au passé, chez Baudelaire elles sont impossibles, la femme dont il rêve est un « fantôme », un fantasma idéalisé, irréel, un cadavre dont la froideur dévoile

---

<sup>70</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 1976, p. 475.

le caractère imaginaire de l'amour romantique. Le poème suivant touche à cette question du rapport entre la poésie et l'amour. Ironiquement, sans titre, ce poème est consacré à la femme tellement aimée que le poète la chantera éternellement avec ces vers :

Je te donne ces vers afin que si mon nom  
Aborde heureusement aux époques lointaines,  
Et fait rêver des cervelles humaines,  
Vaisseau favorisé par un grand aquilon,

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,  
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,  
Et par un fraternel et mystique chaînon  
Reste comme pendue à mes rimes hautaines ;<sup>71</sup>

L'ironie du poète est de ne jamais prononcer le nom de la femme qu'il veut éterniser, peut-être parce qu'elle est une prostituée et souvent « jugée amère ». Le plus frappant est l'image de la mémoire de la femme « pendue » aux rimes (ironiquement hautaines), insinuant une exécution. Ironie accentuée par le fait que le chant fatiguera le lecteur comme un lourd, ennuyeux et monotone « tympanon ».

Lamartine a un poème sur le même thème, dédié à la femme aimée et morte que le poète veut éterniser, « À Elvire ». Ici, le *je* s'adresse à son aimée en disant « Tu peux, tu peux mourir ! dans la postérité/Il lègue à ce qu'il aime une éternelle vie. » Si chez Lamartine le poète, aussi bien que son aimée, s'élèvent aux cieux et à l'immortalité à cause de ses vers – « Et l'amante et l'amant sur l'aile du génie/Montent, d'un vol égal, à l'immortalité » –, chez Baudelaire, la femme est comme « tombée » du ciel de l'éternité, condamnée à rester sur Terre « suspendue » aux rimes du poème. Le poème lamartinien se clôt avec ces vers : « Elvire, et tu vivras toujours ! » Tandis que Baudelaire nomme son aimée « être maudit ! » à qui « rien » « jusqu'au plus haut du ciel » ne répond.

Si l'ironie baudelairienne dans ces poèmes pourrait sembler questionnable ou douteuse à nos lecteurs, un regard sur le satanisme pourra nous aider à comprendre à quel point Baudelaire a employé la violence pour détruire les idéaux romantiques.

### **La femme, instrument diabolique**

Nous commencerons par le poème « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne » (XXIV), un poème dont l'ironie, selon Alain Vaillant, « repose de façon aussi simple qu'évidente sur le contraste entre l'évocation stellaire du premier groupe de vers, où la

---

<sup>71</sup> Baudelaire. *Op. cit.*, p. 40.

femme est hyperboliquement assimilée à la voûte céleste, et le ravalement de la même femme et du *je*, son amant, au groupe formé par un "cadavre" et un "chœur des vermisseaux". »<sup>72</sup>

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,  
Ô vase de tristesse, ô grande taciturne,  
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,  
Et que tu me parais, ornement de mes nuits,  
Plus ironiquement accumuler les lieues  
Qui séparent mes bras des immensités bleues.<sup>73</sup>

L'évocation de la femme aimée et adorée contraste avec les adjectifs employés par le poète pour la décrire. La femme est décrite comme « grande taciturne » et comparée à un « vase » : ne serait-elle rien d'autre qu'un simple objet de décoration ?

Dans ses « Études sur Poe », en commentant l'ivrognerie littéraire comme un phénomène récent, conséquence de la « transformation de mœurs, qui a fait du monde lettré une classe à part », Baudelaire décrit les nouveaux rapports entre les poètes et les femmes qui, dû à « leur éducation informe, leur incompetence politique et littéraire empêchent beaucoup d'auteurs de voir en elles autre chose que des ustensiles de ménage ou des objets de luxure. »<sup>74</sup>

Dans ce poème, la femme est justement décrite en tant qu'« ustensile de ménage », un objet de décoration, elle est d'abord comparée à un vase pour ensuite être qualifiée d'« ornement de mes nuits », une image légèrement ambiguë (la femme adorée qui orne la nuit du poète), mais qui finalement rabaisse la femme à un simple élément de décor, un ornement.

Dans les derniers vers de la troisième strophe, le poète semble se demander : n'est-ce pas ironique que mon amour augmente avec la distance qui nous sépare ? N'est-ce pas ironique que je sois d'autant plus amoureux que je me sens incapable d'avoir à porter dans mes bras les « immensités bleues » ? Ce moment est le seul où la femme apparaît comme objet d'idéalisation. Elle est d'autant plus idéalisée qu'elle s'éloigne du poète, qui la compare pour cette raison aux « immensités bleues ».

Selon Vaillant, la cible de Baudelaire serait « la frigidité de la femme », ce que confirme l'observation du dialogue qui s'établit entre ce poème et ceux qui le suivent. Pour lui, « il faut sans doute entendre que la femme (...) donne l'illusion *par son ironie*

---

<sup>72</sup> Vaillant, Alain. *Baudelaire, poète comique*, p. 121.

<sup>73</sup> Baudelaire. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>74</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, 1976, p. 272.

de se mettre à des lieues de distance de son partenaire : l'ironie qualifie l'effet de distanciation – de « centralisation » — induit par l'indifférence. »<sup>75</sup>

Mais nous pouvons aller plus loin. Nous pouvons nous demander quel est l'objet de l'ironie du poème. Qui est cette femme idéale et froide ? Il ne s'agit pas d'une femme qui, par son ironie, « donne l'illusion » d'être distante du *je*. L'ironie consiste ici dans le fait que la femme est d'autant plus aimée qu'elle est distante, c'est l'amour qui est ironique et non le comportement de la femme. Car dès que le rapport entre la femme et l'idéal est établi, la chute s'annonce. La femme est encore plus que jamais rabaissée, et dans sa chute elle entraîne l'amour, l'idéal, la chasteté, tous les thèmes de l'amour romantique. En fait, elle entraîne dans cette chute toutes les possibilités de réalisation amoureuse :

Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,  
Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux,  
Et je chéris, ô bête implacable et cruelle !  
Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle !<sup>76</sup>

La femme présentée ici est d'abord la femme idéale comparée aux « immensités bleues », le fantasme des romantiques, froide et distante. Mais sa « froideur » n'est pas provoquée par son ironie ou son indifférence. Cette femme froide n'est pas une métaphore, en fait, elle ne peut être qu'un cadavre qui devient une « bête », une « proie » que le *je*, comme un « chœur de vermisseaux » attaque. Elle symbolise ainsi non seulement l'impossibilité d'atteindre un idéal d'amour, mais la mort de cet idéal. Une mort qui transforme la femme idéalisée en un cadavre en putréfaction, en charogne que le poète attaque, tel un ver avec ses vers. L'attaque de Baudelaire se dirige contre ce fantasme, la femme idéale romantique. Il veut montrer qu'elle est en vérité le reste — humain, réel, trop réel — d'un imaginaire également en voie de disparaître, d'un idéal en processus de putréfaction.

La cible de Baudelaire n'est pas la femme frigide, mais la tradition romantique qui a construit un idéal féminin aussi poétique que fictif. Une femme froide et distante ne peut être qu'une femme morte ou un fantôme. En tout cas, elle ne peut être réelle, vivante. Elle est le produit d'une idéalisation de l'amour et de la chasteté qui rend toute relation amoureuse impossible. Ici, c'est que nous pouvons observer, l'action du poème décrit que l'idéal romantique, ainsi que la poésie qui l'a construit, est en voie de périr. Ici, c'est la poésie romantique, la femme idéale des romantiques qui, comme un

---

<sup>75</sup> Vaillant, Alain. *Baudelaire, poète comique*, p. 121.

<sup>76</sup> Baudelaire. *Op. cit.*, p. 27.



cadavre, se fait dévorer par les vers baudelairiens. Baudelaire critique les idéaux romantiques pour ôter le voile d'idéalisation derrière les rapports amoureux et ainsi mettre en lumière leur source imaginaire, fantasmatique, mais aussi religieuse, chrétienne, car la frigidité de la femme idéale des romantiques est ainsi la figure majeure de l'ascétisme religieux, d'un amour idéalisé destiné à se révéler dans un au-delà.

Même vivante, la femme baudelairienne est « taciturne », cadavre prosterné comme les poètes qui se refusent à vivre, l'homme hanté par l'azur et qui, dans son séjour terrestre, est condamné à l'ennui. Le poète romantique est celui qui, apprivoisé par une contradiction, déambule entre un idéal, trop haut, et la matière inerte, vaine et vile. Baudelaire joue avec les clichés romantiques, il les met en scène, dans un jeu d'élévation et de rabaissement qui vise à les dissoudre lentement par une corrosive ironie et une violence démoniaque. Tout idéal romantique apparaîtra comme comique, ridicule, sera tourné en dérision, et finalement démasqué. Ils deviendront des poncifs, qui démontrent leur inefficacité expressive. L'ironie vise ici à démontrer le processus de putréfaction d'une grammaire des affects et des sentiments, symbole d'une religion utilisée hypocritement pour l'assujettissement des hommes à un mode de vie inauthentique.

Le poème qui précède « Le fantôme » est « Le possédé » (XXXVII) où nous pouvons voir en opération ce processus d'ironisation qui vise à démasquer les idéaux romantiques.

Le soleil s'est couvert d'un crêpe. Comme lui,  
Ô lune de ma vie ! emmitoufle-toi d'ombre ;  
Dors ou fume à ton gré ; sois muette, sois sombre,  
Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui ;

Je t'aime ainsi ! Pourtant, si tu veux aujourd'hui,  
Comme un astre éclipsé qui sort de la pénombre,  
Te pavaner aux lieux que la Folie encombre,  
C'est bien ! Charmant poignard, jaillis de ton étui !

Allume ta prunelle à la flamme des lustres !  
Allume le désir dans les regards des rustres !  
Tout de toi m'est plaisir, morbide ou pétulante ;

Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore ;  
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant  
Qui ne crie : *Ô mon cher Belzébuth, je t'adore !*<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

Le poème commence en s'adressant clairement à une femme qualifiée de « muette » et « sombre », « tout entière » plongée dans l'ennui. L'image qui accompagne cette description est celle de la nuit où « le soleil s'est couvert d'un crêpe ». Elle déconcerte, car la comparaison avec le voile du deuil dont les femmes se couvrent est étonnante. Une image banale, prosaïque qui donne le ton du poème, une ironie et un humour léger, puisque prosaïque. Ton qui contraste avec le vers final, où Belzebuth est évoqué. Reste à savoir si l'extravagance capricieuse de Baudelaire est capable, à partir de cette juxtaposition entre le diabolique et le banal, de tourner en dérision la morale, en banalisant la figure de Belzébuth.

Le *je* suggère que son aimée, la « lune de [s]a vie » se couvre de noir, qu'elle porte le deuil, car il le déclare : « Je t'aime ainsi ! ». Mais, pourtant, elle peut aussi sortir de la pénombre, de son « étui » et se « pavaner » pour « allume[r] les désirs ». « Morbide » ou « pétulante » le poète lui déclare « Tout de toi m'est plaisir ». Finalement, dans le dernier tercet du sonnet, nous apprendrons que cette femme « rouge » ou « noir » est « *Belzébuth* » lui-même.

Les deux fantasmes, les deux images féminines qui parcourent la poésie baudelairienne sont deux produits sataniques : la femme idéale, celle qui est froide et distante, qui sombre dans l'ennui de l'impossibilité de l'amour, ainsi que la femme fatale, séduisante, la prostituée qui « allume le désir ». Ces deux femmes symbolisent une opposition propre à la religion chrétienne entre l'amour sacré et l'amour profane, l'amour idéal et chaste et le plaisir de la chair. Une opposition entre Dieu et le diable, qui ne serait qu'une autre forme d'opposition entre Dieu et l'homme lui-même avec sa nature corporelle. Le plaisir éphémère, ainsi que la négation de la vie par l'idéal ascétique de l'amour chaste sont deux formes complémentaires d'un mode de vie qui découle essentiellement d'une éthique religieuse, d'une vision chrétienne du monde.

Ce qui frappe le lecteur dans ce poème est que cette femme — identifiée à la Vierge, symbole de l'amour chaste, cette femme qui n'est qu'une image de Dieu, comme Baudelaire lui-même le souligne dans son « Peintre de la vie moderne », la femme est « cet être terrible et incommunicable comme Dieu »<sup>78</sup> — est en fait présentée comme une apparition aussi démoniaque qu'une prostituée.

Or, la profanation extrême ne serait-elle pas de comparer l'amour d'une femme à l'adoration vouée par un croyant à la Vierge Marie ? N'est-ce pas incestueux d'adorer

---

<sup>78</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes II*, p. 713.

dans la femme la figure de la mère ? La figure transcendante de la mère de Dieu n'est-elle pas rabaissée et profanée quand elle est comparée à une femme quelconque ? La plus extrême profanation n'est-elle pas celle qui compare l'amour de la Sainte aux fidèles, à ses fils, à l'amour d'ici-bas, d'un homme pour une femme ? Nous avons vu que c'est justement ainsi que Victor Hugo conçoit la femme aimée et adorée, à la fois comme maîtresse et comme mère, femme et sainte, sacrée et profane. Mais Baudelaire va au-delà de l'accusation visant à dénoncer le caractère profane et blasphématoire de l'amour romantique ; pour le poète la femme idéale, taciturne et sombre est, tout comme la prostituée, une image du diable. Comme si, dans l'univers de Baudelaire, il n'y avait plus de place pour Dieu.

Dans l'épilogue de *Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*, la ville contemplée du haut de la montagne dans toute son étendue est « hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, baigne ». Le diable, « patron » de la détresse du *je* lyrique, sait qu'il veut s'enivrer de « l'énorme catin » :

Que tu dormes encor dans les draps du matin,  
Lourde, obscure, enrhumée, ou que tu te pavanés  
Dans les voiles du soir passémentés d'or fin,

Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes  
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs  
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.<sup>79</sup>

La femme idéale, chaste, blanche, pure qui devient la prostituée est ici l'allégorie d'une ville tout entière corrompue, non par le plaisir de la chair, mais par l'argent qui transforme l'amour en un objet à vendre. Si l'amour se vend, que ne ferait-on de l'art ? Si pendant les révoltes de juin, les ouvriers, et surtout les femmes derrière les barricades, semblaient diaboliques aux yeux des bourgeois, ici Satan est le bourgeois qui métamorphose Paris en la transformant en une courtisane. Au lieu de se laisser assujettir servilement comme Jésus Christ, l'exemple majeur de l'abnégation, les ouvriers pris par le démon se révoltent contre ce qui leur semble une autre force démoniaque, l'argent.

Ainsi l'imaginaire romantique devient-il l'espace privilégié où se construit la moralité bourgeoise. La critique des valeurs romantiques se transforme en critique sociale. La morale se dévoile comme produit historique. Elle doit être ironisée, tournée en dérision, objet du rire, pour se montrer comme production d'une classe sociale dominante qui se sert des « valeurs » pour maintenir l'ordre social. Il est caractéristique

---

<sup>79</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes I*, p. 191.

du discours moral et idéologique de cacher des conflits sociaux derrière un voile de moralité. Chez Baudelaire, Nietzsche rejoint Marx.<sup>80</sup>

Pour pouvoir déterminer le sens et la portée du satanisme baudelairien, nous devrions tenter de les reconstituer à l'intérieur de son époque. Pour illustrer l'état de cette thématique à l'époque de Baudelaire ainsi que l'horizon d'attente des lecteurs baudelairiens, nous nous appuyons sur un texte écrit par Jules Vallès, critique de littérature, à l'occasion de la mort du poète.

Il y avait en lui du prêtre, de la vieille femme et du cabotin. C'était surtout un cabotin. Je ne veux point insulter ses cendres : malheureux, qui n'est point à injurier, mais à plaindre. Baudelaire, je le reconnais souvent. Tout le temps, dans la rue, Baudelaire ne m'inspira que de la pitié. Au plus fort même de son succès, je me disais que cette poussière tomberait bien vite et qu'il mènerait vivant, celui-là, le deuil de sa renommée, supplice terrible pour un poète de cette trempe et un homme de cet orgueil ! Poète, il ne l'était point de par le ciel, et il avait dû se donner un mal affreux pour le devenir. Il eut une minute de gloire, un siècle d'agonie : aurait-il dix ans *d'immortalité* ? (...)  
Satan, c'était ce diabolin, démodé, fini, qu'il s'était imposé la tâche de chanter, d'adorer et de bénir ! Pourquoi ? Pourquoi le diable plutôt que le Bon Dieu ? C'est que, voyez-vous, ce fanfaron d'immortalité, il était au fond un religiosâtre, point un sceptique ; il n'était pas un démolisseur, mais un croyant ; il n'était que le niam-niam d'un mysticisme bêtasse et triste, où les anges avaient des ailes de chauve-souris avec des faces de catin ; voilà tout ce qu'il avait inventé pour nous étonner, ce *Jeune France* trop vieux, ce libre penseur gamin.<sup>81</sup>

Au lieu de critiquer Baudelaire par son désir d'« épater les bourgeois » avec un répertoire satanique, Vallès tourne en dérision la thématique du poète en affirmant que son choix, surtout pour le satanisme, est « démodé et fini ». Ainsi nous pouvons conclure que Baudelaire ne voulait pas choquer ses contemporains, car cela serait inutile : la thématique satanique était si présente à l'époque qu'elle était devenue « démodée ».

Alain Vaillant, en commentant ce texte de Vallès, souligne que l'exégèse de l'œuvre de Baudelaire produit un gouffre entre l'œuvre de 1857 et ses lecteurs. La diversité d'interprétation n'aurait pu qu'être le produit de l'œuvre elle-même où l'ironie

---

<sup>80</sup> Cet extrait démontre que Nietzsche connaissait l'œuvre de Baudelaire. Il le compare à Sainte-Beuve, poète qui n'avait rien de viril, dont l'œuvre est pleine d'une rancune féminine, d'un ressentiment qui est la marque de tout romantique, l'instinct de Rousseau : « Critique, il est sans critères, sans fermeté et sans dignité, avec pour toutes sortes de choses la gourmandise du *libertin* cosmopolite, mais sans le courage d'avouer son libertinage. Historien, il est sans philosophie, sans la *puissance* du regard philosophique – c'est pourquoi, devant tout ce qui compte, il se dérobe à l'obligation de juger, se couvrant du masque de "l'objectivité". Il agit tout autrement partout où un goût subtil et blasé représente la plus haute instance : là, il a vraiment le courage d'être lui-même, le plaisir d'être lui-même, — là, il est un *maître*. Pour certains côtés, il est une ébauche de Baudelaire. » Reste à savoir si le philosophe trouvait dans l'œuvre de Baudelaire une ironie suffisamment solide, et un humour capable non seulement d'épater le bourgeois, avec son libertinage avoué, mais de dissoudre les apories et contradictions de la morale ascétique. Nietzsche, F. *Le Crépuscule des idoles*. Trad : Jean-Claude Hémery. Paris : Gallimard, 1974, § 3 p. 59-60.

<sup>81</sup> Jules Vallès, « Charles Baudelaire », *La Rue*, 7 septembre 1867, dans Œuvres, R. Bellet éd., t. I, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 971-973.

joue un rôle très important. Vaillant souligne ce qui pourrait être l'un des malentendus les plus importants concernant l'œuvre du poète, fruit de la non-considération de sa place et de son rôle historique :

Comme si l'on ignorait à quel point il était banal, en 1857, d'être mélancolique, esthète, ironique, désespéré par l'état de la société et la marche du monde, hanté par l'univers et l'imaginaire catholique dans lequel chacun a baigné, fasciné par la violence qui gît au cœur des autres comme de soi-même et par la force mystérieuse de la sexualité, amateur passionné d'art et d'image.<sup>82</sup>

Ainsi, le grand défi des critiques baudelairiens serait de montrer la nécessité et les raisons qui ont transformé des lieux communs en une œuvre de l'envergure des *Fleurs du Mal*. Seule l'ironie peut répondre à la question de savoir « pourquoi Baudelaire [a] choisi des thèmes qui loin de choquer ses contemporains étaient en fait des lieux communs du romantisme. » Et la question de l'ironie concerne surtout la manière dont Baudelaire traitera la thématique religieuse dans son œuvre, comme le souligne Vaillant : « (...) la question religieuse est en effet fondamentale et c'est d'elle, en grande partie, que découle l'interprétation que chacun donnera à l'entreprise poétique des *Fleurs du Mal*. »<sup>83</sup> L'œuvre de Baudelaire provoque souvent des malentendus. Si certains commentateurs donnent à la poésie de Baudelaire une connotation religieuse, un caractère religieux, comme Vallès, qui le classifie de « religiosâtre » c'est parce qu'ils ne tiennent pas compte du rôle majeur de l'ironie dans le traitement des questions relevant de la morale.

Sartre a souligné et défini le grand talent critique de Baudelaire :

En un certain sens, il crée : il fait apparaître, dans un univers où chaque élément se sacrifie pour concourir à la grandeur de l'ensemble, la singularité, c'est-à-dire la rébellion d'un fragment, d'un détail. Par là, quelque chose s'est produit qui n'existait pas auparavant, que rien ne peut effacer et qui n'était aucunement préparé par l'économie rigoureuse du monde : il s'agit d'une œuvre de luxe, gratuite et imprévisible.<sup>84</sup>

Ainsi concluerons-nous, en nous rejoignant à Sartre, selon qui « il semble que les critiques catholiques soient bien téméraires, qui le revendiquent pour un des leurs. »<sup>85</sup> D'autant plus qu'ils prennent comme exemple de la souffrance du poète ces mêmes vers qui, comme nous avons essayé de montrer, sont le fruit de « l'hypocrisie biblique » du poète. Ils sont la manifestation de son ironie envers la poésie romantique.

Le XIX<sup>e</sup> siècle, comme souligne Oehler, « a tendance à penser le mouvement historique dans des catégories théologico-morales. »<sup>86</sup> Ainsi, l'idée du Mal revient sans

---

<sup>82</sup> Vaillant, Alain. *Baudelaire, poète comique*, p. 12.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>85</sup> Sartre, J-P. *Baudelaire*, Paris : Gallimard, 1975, p. 56.

<sup>86</sup> Oehler, D. *Le Spleen contre l'oubli*. Juin 1848. Paris : Payot, 1996, p. 41.

cesse. Il ne s'agit pas exclusivement d'une question morale, au sens où Sartre la traiterait. Cette tendance indique l'importance et le poids de la religion dans les explications du monde au XIX<sup>e</sup> siècle. C'est à partir de catégories théologiques et morales que les classes sociales débattent et luttent sur le plan culturel. « Pour les conservateurs comme pour les défenseurs du progrès et même de la révolution, l'histoire comme l'actualité se présentent sous la forme d'un combat entre le Bien et le Mal, entre les puissances de la lumière et celles des ténèbres. »<sup>87</sup>

Dugge, « un panégyriste de l'ordre », décrit les journées de Juin comme « l'émeute que l'enfer pour le mal nous envoie », et rejoint ainsi les conservateurs français et européens, Hugo, Thiers, Donoso Cortés. « Communisme », « socialisme » sont synonymes du Mal, ainsi que les journaux, et les autres foyers du Mal comme la littérature et la philosophie. Non seulement les écrivains engagés comme Sand, Sue, Leroux ou Lamennais sont accusés, mais même les moins suspects comme Balzac, Lamartine, Musset, Dumas soulèvent des soupçons. Dans ce sens, un livre qui a pour titre *Les Fleurs du Mal* sonne comme une grande provocation, éveille les soupçons et attire l'attention de la censure.

Ainsi, la question ici n'est pas de prendre de position vis-à-vis du bien ou du mal, car le problème que la morale cache ou symbolise est d'ordre social, politique, historique. En choisissant le mal, Baudelaire non seulement se situe du côté des insurgés de Juin, mais il ironise et tourne en dérision le système de valeurs morales de son temps. Si Baudelaire fait le Mal et le proclame, ce n'est pas parce qu'il adhère inconsciemment aux valeurs chrétiennes. Il fait le Mal ironiquement dans le but de dévoiler l'hypocrisie de cette morale. Il suffit de regarder la Fontaine de la place Saint-Michel à Paris, construite en 1860, pour comprendre que la référence à l'imaginaire religieux chez Baudelaire est un procédé qui utilise l'ironie contre les contenus idéologiques et les allégories de son époque. L'épée pointée sur le dos de Satan par un archange représente la victoire de l'ordre impérial et bourgeois sur les insurgés de Juin, diabolisés, barbarisés et transformés par la presse et discours conservateurs en bêtes féroces.

Barbares, bêtes féroces, démons, telle est la triade hiérarchisée dans les images d'ennemis du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Barbare est conçu comme la menace à écarter et, exceptionnellement, comme agent bienvenu du renouveau ; la bête féroce signifie dans tous les cas un ennemi qu'il faut chasser, ou plutôt abattre ; ces deux images de l'ennemi impliquent la nécessité d'une autodéfense contre le déferlement d'une nature grossière. Dans l'image du démon, l'aspect eschatologique de ce combat passe au premier plan : on pense à la tradition des opérations catholiques contre les hérétiques ou païens. L'adversaire social ou idéologique, celui qui pense et veut autrement, devient carrément une créature, un instrument ou un serviteur du diable : « Dirai-je les excès de barbarie, / Monstres

---

<sup>87</sup> *Ibid.*

qu'en sa furie/L'enfer semble avoir enfantés ? » lance un certain F. de la Boullaye aux insurgés dans un court poème épique, « Les journées de juin ». <sup>88</sup>

« Au lecteur » de Baudelaire ainsi que « Les Rats migrateurs » de Heine comptent parmi les exemples les mieux achevés de ces combinaisons de diabolisation et de bestialisation sur le mode ironique. La diabolisation et la bestialisation ont deux réponses. La plus rapide consiste dans la simple inversion des termes. Mérimée par exemple, demande dans une lettre à une amie si elle comprend les « enragés » et ajoute ensuite : « Ils apprennent au mélodrame quelques bribes d'héroïsme, et ont tous les instincts de la bête féroce ». L'accusation contre les insurgés est aussi utilisée contre les bourgeois. Proudhon, par exemple, écrit « les bourgeois vainqueurs sont féroces comme des tigres » et Baudelaire met Proudhon en garde contre « les bêtes féroces de la propriété ». <sup>89</sup> Mais la réponse plus complexe accepte la diabolisation, fièrement, et célèbre Satan. Comme dans « Le lecteur » : « C'est Satan Trismégiste/Qui berce longuement notre esprit enchanté. » Un satanisme doté d'un fort appel sexuel, qui guide le *je* vers le bras d'une catin, où il permet l'identification et la diabolisation de la femme. Cette contamination du politique par le sexuel était propre au discours conservateur qui, pour semer la peur dans les familles petites-bourgeoises, accusait les ouvriers d'avoir écrit sur leurs drapeaux « Pillage et viol », complété d'un appel à l'incendie. <sup>90</sup>

Dans « Au lecteur », Baudelaire fait référence à cette sorte d'incrimination, et nous pouvons dire qu'elle dépasse ce poème et marque largement son œuvre. Le sexuel, qui est présent pour choquer les bourgeois, apparaît souvent sous le signe de la prostitution. Au-delà de choquer, il ironise l'amour et le sexe, en nous montrant la mercantilisation absolue des valeurs, voire des désirs, sous l'empire capitaliste. La stratégie critique de Baudelaire est de radicaliser le processus de « diabolisation » que les bonnes mœurs bourgeoises infligent aux insurgés. La figure féminine est exemplaire de ce processus. Car la femme chaste et pure du premier romantisme est devenue en 1848 le démon de la révolte ouvrière. Cette femme, autrefois symbole de la pureté, image du divin, objet de toutes les idéalizations, est devenue le symbole même des révoltes de Juin, puisqu'elle est le nom de l'inconnu pour une société qui la subjugué. La femme qui se révolte est l'image même de l'incompréhension qui dérouté les bourgeois devant la « soudaine » violence des rues, réponse à une violence que les

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 30-31.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 40.

ouvriers et ouvrières subissent quotidiennement. La femme diabolique est le symbole même de la révolte contre les mœurs, la violence qui éclate en réponse aux conditions indignes de vie qui la transforment en un produit à consommer. Objet et victime de toutes les violences, la femme incarne l'amalgame de coutumes, de mœurs et de l'industrie dans sa figure la plus hypocrite.

Rien ne peut mieux illustrer la nature de la République inaugurée en 1848 que la constitution adoptée en novembre de cette même année. Elle fournit une explication et une raison à la révolte qui éclate, juste après sa proclamation, en juin, et avant même que la Constitution s'annonce. La presse est contrôlée par le gouvernement. Tout droit d'association et de rassemblement est interdit. Et il reste l'enseignement : « Art. 9. L'enseignement est libre. La liberté d'enseignement s'exerce selon les conditions [de capacité et de moralité] déterminées par les lois et sous la surveillance de l'État. » En commentant cet article, Marx affirme que « c'est, une fois encore, la vieille plaisanterie ». « L'enseignement est libre », mais « selon les conditions déterminées par la loi. », et ce sont précisément les conditions qui suppriment complètement cette liberté. Par la loi du 15 mars 1850, « tout le système d'enseignement est soumis au clergé. »<sup>91</sup>

Cette Constitution est le meilleur exemple de l'hypocrisie que Baudelaire attaque depuis le premier poème des *Fleurs du Mal*. Elle explique aussi pourquoi Marx définira le coup d'État de Napoléon III comme une farce.

La République bourgeoise se légitimait à partir des lois qui garantissaient « la moralité » et l'ordre public. Morale et ordre sont les deux noms à partir desquels la bourgeoisie exerce son contrôle et maintient son pouvoir. C'est selon cette optique que nous devrions comprendre un texte comme la préface de *Mademoiselle de Maupin* et le satanisme de Baudelaire. Ils s'inscrivent dans le cadre d'une critique de la domination bourgeoise exercée sous prétexte de sauvegarder la morale.

Bien avant 1848 déjà, Gautier se plaignait de l'hypocrisie qui régnait en France. La célèbre et si mal comprise préface à *Mademoiselle de Maupin* commence par ces mots : « Une des choses les plus burlesques de la glorieuse époque où nous avons le bonheur de vivre est incontestablement la réhabilitation de la vertu entreprise par tous les journaux, de quelque couleur qu'ils soient, rouges, verts ou tricolores ». <sup>92</sup> Cette

---

<sup>91</sup> Marx, K. *Les Luites de classes en France*. Paris : Gallimard, 1994, p. 155.

<sup>92</sup> Gautier, T. Préface à *Mademoiselle Maupin*. Paris : Gallimard, 1973, p. 31.



réhabilitation de la vertu n'est pas seulement entreprise par les journaux des plus diverses orientations politiques, elle se fait aussi présente dans la littérature.

Mais c'est la mode maintenant d'être vertueux et chrétien, c'est une tournure qu'on se donne ; on se pose en saint Jérôme, comme autrefois en don Juan ; l'on est pâle et macéré, l'on porte les cheveux à l'apôtre, l'on marche les mains jointes et les yeux fichés à terre ; on prend un petit air confit en perfection ; (...) Alors on est chrétien, l'on parle de la sainteté de l'art, de la haute mission de l'artiste, de la poésie du catholicisme (...) Quelques-uns font infuser dans leur religion un peu de républicanisme ; ce ne sont pas les moins curieux. Ils accouplent Robespierre et Jésus-Christ de la façon la plus joviale, (...) d'autres y ajoutent, pour dernier ingrédient, quelques idées saint-simoniennes. – Ceux-là sont complets et carrés à la base ; après eux, il faut tirer l'échelle. Il n'est pas donné au ridicule humain d'aller plus loin.<sup>93</sup>

Voilà en quelques paragraphes le « sacre de l'écrivain » tourné en complète dérision et dépeint comme le comble du ridicule. Devant ce moralisme, Gautier avoue se sentir comme le « personnage le plus énormément immoral », <sup>94</sup> mais c'est devant ces « dragons de la vertu » qu'il revient à une meilleure opinion de lui-même : « j'estime qu'avec tous les défauts que je puisse avoir ils en ont un autre qui est bien, à mes yeux, le plus grand et le pire de tous : — c'est l'hypocrisie que je veux dire. » <sup>95</sup>

Avec Gautier, le refus du progrès est aussi le refus de la perfectibilité comprise comme perfectionnement moral. Ici, le romantisme libéral, ainsi que le romantisme contre-révolutionnaire sont mis en question. Ces mots de Gautier expliquent pourquoi Baudelaire a dédié *Les Fleurs du Mal* à l'auteur d'*Émaux et Camées*. 1848 révélera le vrai visage de ces idéaux romantiques qui, comme Baudelaire le montrera, sont devenus la base de l'idéologie bourgeoise.

## **La poésie après juin 48 : le poème en prose**

Issu des barricades de février, le gouvernement provisoire est formé par les divers partis qui partagent la victoire, représentant un compromis entre les classes qui ont renversé la monarchie. La grande majorité était issue de la bourgeoisie, mais la petite-bourgeoise et la bourgeoisie républicaine sont également représentées, ainsi que la classe ouvrière qui n'a cependant que deux représentants, Louis Blanc et Albert.

Le 24 février 1848, par la pression du prolétariat, le gouvernement affiche sur les murs de Paris, « République de Paris ! Liberté, égalité, fraternité ! » Et le porte-parole du gouvernement, Lamartine, annonce que le gouvernement provisoire sera « un gouvernement qui suspend ce malentendu terrible qui existe entre les différentes

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 41.

classes. » La fraternité est, selon Marx, « la grande devise de la révolution de Février. » Le prolétariat s'enivre de cette exaltation qui veut faire « abstraction des oppositions de classe ». <sup>96</sup>

Une joie qui dure à peine quelques mois. Un ouvrier, Marche, avec quelques mots, montre très bien la nature de la déception des ouvriers vis-à-vis d'une politique qui se change vite en beau discours, un discours littéraire, voire fictif, d'abord abstrait, ensuite, évidemment, faux : « Assez de lyre ». La déception des ouvriers est partagée par les poètes qui se rendent compte de la nature des discours romantiques : beaux pour les livres, mais mensongers dans la réalité. Marx explique très bien qui a été ce poète, porte-parole du gouvernement, symbole de la révolution de Février et peut-être responsable du tournant de juin :

Lamartine dans le Gouvernement Provisoire, ce n'était à première vue aucun intérêt réel, aucune classe bien définie, c'était la révolution de Février elle-même, le soulèvement général avec ses illusions, sa poésie, son contenu imaginaire et sa rhétorique. Du reste, par sa position comme par ses vues, le porte-parole de la révolution de Février appartenait à la *bourgeoisie*. <sup>97</sup>

Puisque la république de Février a parachevé la domination bourgeoise, toutes les idées que la poésie du premier romantisme véhiculait se sont vite transformées en idéal de soutien de la nouvelle république. La morale chrétienne, telle la fraternité chantée par Lamartine, devient vite pure hypocrisie. Un poème en prose de Baudelaire résume bien la nature de la défaite de 48 : « Assommons les pauvres ! ». C'est le résultat de février, juin 48, le massacre des ouvriers, la prise du pouvoir par la bourgeoisie, l'instauration définitive d'un système d'exploitation capitaliste. C'est surtout le résultat de cette fausse devise sur laquelle s'est bâtie la République bourgeoise, la fraternité. « Assommons les pauvres ! » est la véritable signification, rendue visible après juin 48, de ce qui, pour Lamartine, signifiait la fraternité : « En faisant du lieu de sa sépulture le lieu de naissance de la *République bourgeoise*, le prolétariat força celle-ci à apparaître immédiatement sous sa forme pure, comme l'État dont le but avoué est de perpétuer la domination du capital, l'esclavage du travail. » <sup>98</sup>

« Assommons le pauvre ! » est le mot d'ordre du nouveau gouvernement, mieux encore, du nouvel ordre économique européen. Il explique le sens de ces mots, très commentés, mais souvent mal interprétés, « 48 m'a dépolitiqué ! ». Ces mots font surtout référence à la signification acquise au fil des années par la révolution. Loin de

---

<sup>96</sup> Marx, K. *Les luttes de classes en France*, p. 23-24.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 40.

signifier que Baudelaire est un simple pessimiste, cette phrase indique qu'il a très bien compris au nom de quoi le massacre et les déportations d'ouvriers ont eu lieu.

Le poème commence par un narrateur qui nous confie qu'il a passé 15 jours entouré des « livres à la mode » : « je veux parler des livres où il est question de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures. »<sup>99</sup> Ces « entrepreneurs du bonheur public » qui conseillent « aux pauvres de se faire esclaves ». Après avoir digéré et avalé ces lectures, il n'est pas surprenant que le narrateur soit « dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité ». <sup>100</sup> Il a dans l'esprit une idée « supérieure à toutes les formules de bonne femme dont j'avais parcouru le dictionnaire », mais une idée encore vague, qui attend sa preuve. Finalement, un démon de combat lui souffle à l'oreille : « Celui-là seul est l'égal d'un autre, qui le prouve, et celui-là seul est digne de la liberté, qui la sait conquérir ». Ces paroles, le narrateur les entend devant un cabaret où un « mendiant [lui] [tend] son chapeau, avec un de ces regards inoubliables qui culbuteraient les trônes, si l'esprit remuait la matière, et si l'œil d'un magnétiseur faisait mûrir les raisins. » Mais comme notre narrateur sait que l'esprit d'un bourgeois en quête de plaisir ne se laisse pas vraiment toucher et remuer par la matière, c'est le démon qu'il écoute et auquel il obéit.

Soudainement, il saute sur le pauvre homme. Le narrateur est très précis dans la description de cette attaque. Il ne s'agit plus d'un vers, d'une vermine qui dévore le corps mort d'une femme idéale, mais d'une violence concrète et réelle qui indiquent la nature de la vie dans le nouveau Paris de Napoléon III.

D'un seul coup de poing, je lui bouchai un œil, qui devint, en une seconde, gros comme une balle. Je cassai un de mes ongles à lui briser deux dents, et comme je ne me sentais pas assez fort, étant né délicat et m'étant peu exercé à la boxe, pour assommer rapidement ce vieillard, je le saisis d'une main par le collet de son habit, de l'autre, je l'empoignai à la gorge, et je me mis à lui secouer vigoureusement la tête contre un mur. <sup>101</sup>

Notons d'abord l'immense ironie de « je ne me sentais pas assez fort, étant né délicat ». Tout en étant délicat, le narrateur n'a-t-il été capable d'une considérable violence ? Sa nature est si délicate qu'il se casse un ongle à briser deux dents du mendiant. Et justement parce qu'il n'est pas assez fort ou entraîné à la boxe, il choisit

---

<sup>99</sup> Dans l'édition de *Petits Poèmes en prose* commentée par Pierre-Louis Rey (Pocket, 1995) le premier paragraphe de ce poème que nous citons partiellement est accompagné de cette note de bas de page : « Cette littérature d'inspiration utopiste, parfois socialiste, fructifia aux lendemains de la révolution de 48 et Baudelaire partagea pendant un temps l'enthousiasme et l'optimisme ambiants. Par la suite, il fut, selon son expression, « dépolitiqué ». » Or, il nous semble que la littérature qui cherche à rendre les hommes « heureux » et surtout « riches », n'est pas du tout la littérature utopiste ou socialiste, d'autant plus que, selon le narrateur, ces livres ne font que conseiller aux pauvres de se faire esclaves.

<sup>100</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes I*, p. 358.

<sup>101</sup> *Ibid.*

une méthode plus efficace et lâche évidemment, secouer la tête de l'homme contre le mur. La scène continue, le narrateur lance un coup de pied qui brise les omoplates du mendiant, et une fois à terre, il se saisit d'une branche d'arbre pour le frapper « avec l'énergie », et là, il ajoute le plaisir et la faim : « des cuisiniers qui veulent attendrir un beefsteak ». Ici, le choix par les mots « plaisir » et « faim » dépasse largement l'ironie, Baudelaire reproduit le discours le plus cruel et sadique.

Et, pourtant, au lieu d'attendrir le pauvre homme, la violence le met en colère, ce qui réjouit le narrateur. Après l'attaque, le mendiant se lève « avec un regard de haine qui [lui paraît] de *bon augure* », car finalement c'est la confirmation de sa théorie qui s'accomplit « ô miracle ! ô jouissance du philosophe qui vérifie l'excellence de sa théorie ». Le mendiant se jette sur lui, en montrant que la violence lui aurait « rendu l'orgueil et la vie ». Avec quelques dents cassées et deux yeux pochés, le narrateur le regarde et s'exclame :

Monsieur, vous êtes mon égal ! Veuillez me faire l'honneur de partager avec moi ma bourse ; et souvenez-vous, si vous êtes vraiment philanthrope, qu'il faut appliquer à tous vos confrères, quand ils vous demanderont l'aumône, la théorie que j'ai eu la *douleur* d'essayer sur votre dos.<sup>102</sup>

Désormais propriétaire d'une certaine somme d'argent, le mendiant pourra exercer sa philanthropie en assommant les pauvres qui lui demanderont l'aumône. La violence l'a rendu libre et égal à ceux qui l'attaquent. C'est comme si l'homme pouvait, en luttant, accéder à sa liberté, ou comme si la violence ou l'exploitation pouvaient dignifier l'homme (lui rendre son orgueil par le travail) et le muer en « égal » aux autres.

Curieusement, l'éloge de la liberté qui doit être conquise est également présent dans les textes qui semblent se dresser contre l'idéologie capitaliste. En exemple, Marx a non seulement loué la révolte de Juin (« l'événement le plus formidable dans l'histoire des guerres civiles en Europe »<sup>103</sup>), comme il a cherché à montrer que le développement bourgeois était nécessaire aussi pour l'émancipation de la classe ouvrière. La défaite de Juin serait ainsi le début d'un parti réellement révolutionnaire.

Ce qui succomba dans ces défaites, ce n'est pas la révolution. Ce sont les traditionnels accessoires prérévolutionnaires, résultant de conditions sociales qui ne s'étaient pas encore exacerbées en conflits de classes – personnes, illusions, projets, dont le parti révolutionnaire n'était pas libéré par *la victoire de Février*, mais seulement par une série de *défaites*.

En un mot : ce n'est pas par ces conquêtes tragi-comiques immédiates que la révolution a progressé et s'est frayée la voie ; bien au contraire, en produisant une contre-révolution massive,

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>103</sup> Marx, K. *Les luttes de classes en France*, p. 185.

puissante, en suscitant un adversaire à combattre, le parti de la subversion s'est mué en un parti réellement révolutionnaire.<sup>104</sup>

Si le gouvernement a mis la France dans la voie du capitalisme, en bannissant du pouvoir l'aristocratie financière pour entreprendre une période de développement industriel, il a aussi contribué à rendre visible la lutte des classes qui marque le capitalisme, en opposant possédants et ouvriers. Le gouvernement de Février n'a certainement pas émancipé le prolétariat, mais celui-ci a conquis « le terrain de lutte pour sa propre émancipation ». <sup>105</sup> Car si le développement du prolétariat dépend du développement de la bourgeoisie, c'est seulement « sous la domination de celle-ci qu'il accède à cette existence d'ampleur nationale qui lui permet d'élever sa révolution à une hauteur nationale. » <sup>106</sup> Or, justifier le gouvernement bourgeois comme seul moyen d'émancipation du prolétariat, ne revient-il pas à prêcher « assommons les pauvres », car l'esclavage les rendra libres, s'ils se montrent capables de conquérir leurs libertés ? Ces affirmations ne semblent-elles pas aussi insensées et cruelles que celles faites par le narrateur du poème baudelairien qui agresse un mendiant sexagénaire ?

Il est intéressant de noter que le vocabulaire de Marx est marqué par les allégories et catégories morales du XIX<sup>e</sup> siècle. L'ivresse du prolétariat, les illusions des bourgeois et du prolétariat en février, les insurgés de Juin vus comme martyrs de la révolution. Comme le souligne Oehler, « en général, l'idée de rêve est objet de sarcasme : les adversaires sont les rêveurs. Leur rêve, leurs chimères, leurs illusions, c'était le nouveau monde d'entente et d'harmonie que fondait la République. » <sup>107</sup> Cette image du révolutionnaire ou révolté comme un rêveur contaminera la poésie d'autant plus que les poètes, surtout Lamartine, ont eu un rôle très important dans l'élaboration de ce « rêve » de République fraternelle et harmonieuse. Si le prolétariat a déchiré le voile qui couvrait le discours bourgeois de fraternité, ce n'est pas seulement la fraternité qui a été discréditée, mais toute la poésie, qui finit par être classée comme territoire du rêve, une chimère, une illusion. Le discrédit qui pèsera sur la poésie à venir n'est pas seulement le résultat d'un désenchantement vis-à-vis du politique, ou le résultat d'une censure qui avait le but d'isoler et exclure la poésie de la vie sociale, il dérive surtout de la déception des poètes et révoltés vis-à-vis d'un discours qui émanait de la bouche des

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>107</sup> Oehler, D. *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, p. 55.

poètes devenus hommes de pouvoir. Dans « La Soupe et les nuages », par exemple, nous pouvons lire ceci :

Et tout à coup, je reçus un violent coup de poing dans le dos, et j'entendis une voix rauque et charmante, une voix hystérique et comme enrouée par l'eau-de-vie, la voix de ma chère petite bien-aimée, qui disait : « Allez-vous bientôt manger votre soupe, sacré bougre de marchand de nuages ? »<sup>108</sup>

Le poète innocent qui parle aux nuages du poème « Bénédiction », qui souffre sur terre, mais considère cette souffrance comme le signe de la bénédiction divine, est maintenant un marchand aux yeux de sa compagne pauvre et ivre d'eau-de-vie, un « marchand des nuages », de chimères, un « sacré bougre ». Dans « Les Bons Chiens » la critique est encore plus sévère. Le poète marchand, vendeur de nuages, de faux rêves, se préoccupe des chimères tandis que ses semblables n'ont même pas de soupe à manger. Il est devenu un chien, non l'âne qui traduit toute la bêtise de la France, mais un autre, qui lui inspire de fausses illusions. Ici, Baudelaire s'adresse à Sterne et déclare : « Descends du ciel, ou monte vers moi des champs Élyséens, pour m'inspirer en faveur des bons chiens, des pauvres chiens, un chant digne de toi, sentimental farceur, farceur incomparable ! »<sup>109</sup> Ce sont les « bons chiens, les pauvres chiens, les chiens crottés, ceux-là que chacun écarte comme pestiférés et pouilleux » qu'il veut chanter. Ces chiens qui tous écartent, « excepté les pauvres dont ils sont les associés et le poète, qui les regarde d'un œil fraternel ». Le poète chante ici le chien « calamiteux », « flâneur », « saltimbanque » qui, comme le pauvre, l'histriion et le bohémien, est guidé par la nécessité.

Que de fois j'ai contemplé, souriant et attendri, tous ces philosophes à quatre pattes, esclaves complaisants, soumis ou dévoués, que le dictionnaire républicain pourrait aussi bien qualifier *d'officieux*, si la république, trop occupée du *bonheur* des hommes, avait le temps de ménager *l'honneur* des chiens !<sup>110</sup>

Le discours républicain, celui qui après février 48, est prononcé par le poète Lamartine, est celui qui, au nom du bonheur, déshonore les travailleurs et les transforme en chiens. La fausseté du discours est dévoilée comme l'une des facettes de la domination bourgeoise. Peut-être est-ce pour s'opposer à ce discours poétique du bonheur républicain et bourgeois que Baudelaire choisit la prose, plus appropriée à la misère de la vie quotidienne, la prose du mauvais vitrier, incapable de rendre la vie, comme la poésie d'autrefois, plus belle.

---

<sup>108</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes I*, p. 350.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 143.

Lamartine, le poète mage, le poète prophète, celui qui chantait la gloire de Dieu, l'abnégation et la soumission aux volontés divines, est devenu le porte-parole de la bourgeoisie. Baudelaire aimerait dire que c'est le diable en personne. Celui qui prêche l'égalité tout en favorisant l'exploitation de l'homme par l'homme, qui parle de fraternité, tandis que le capital et les travailleurs sont en guerre. Bref, celui qui utilise la poésie, qui utilise son discours et ses belles paroles pour en fait assommer les pauvres ! Un « sentimental farceur, farceur incomparable ! »

Nous pouvons affirmer avec Oehler que « le langage de 48 est peut-être l'expression la plus pure de l'esprit dont la modernité critique veut se défaire, l'esprit du XIX<sup>e</sup> siècle sentimental dans toute sa contradiction inconsciente entre la revendication humaniste et la volonté de progrès industriel. »<sup>111</sup> Ce langage de 48 est celui que Baudelaire attaque comme une vermine qui saute sur un cadavre, pour nous montrer son état de putréfaction.

### **Le poète qui rit**

Nous pouvons mesurer l'importance de l'esthétique du rire chez Baudelaire à partir de ses propres déclarations dans l'article intitulé « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » où le poète explique la raison qui l'a poussé à écrire ce texte : « Ces réflexions étaient devenues pour moi une obsession ; j'ai voulu me soulager. »<sup>112</sup> C'est à partir de la caricature que Baudelaire trace l'essence du rire. Le poète informe son lecteur qu'il se positionnera comme « philosophe » et « artiste » sans vouloir raconter l'histoire de la caricature dans ses rapports avec le politique et le religieux, mais en se concentrant sur l'essence du rire.

Chose curieuse et vraiment digne d'attention que l'introduction de cet élément insaisissable du beau jusque dans les œuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique ! Et, chose non moins mystérieuse, ce spectacle lamentable excite en lui une hilarité immortelle et incorrigible. Voilà le véritable sujet de cet article.<sup>113</sup>

Le questionnement débute à partir d'une maxime dont le poète avoue qu'elle lui « revient sans cesse » : « le Sage ne rit qu'en tremblant ».<sup>114</sup> Le Sage, celui qui « possède la pratique du formulaire divin » craint le rire, il s'arrête au bord du rire comme au bord de la tentation, ce qui indique une contradiction entre le caractère du

---

<sup>111</sup> Oehler, D. *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, p. 18.

<sup>112</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes II*, p. 525.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 526.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 527.

sage et l'essence du rire. « Le caractère officiellement chrétien de cette maxime » vient du fait que le Sage, « le Verbe incarné » n'a jamais ri. Un chrétien ne se permettrait pas de rire et cette idée provoquerait chez lui malaise et inquiétude. Le rire disparaît devant la sagesse divine ainsi que devant la science et la puissance absolue.

À partir de ces déclarations, nous pouvons redéfinir le problème moral chez Baudelaire. Nous avons vu que selon Sartre, l'affirmation du Mal ne ferait que renforcer l'ordre auquel il appartient. Cependant, quand Baudelaire affirme que le rire échappe au chrétien, il renforce la portée critique, comique de sa poésie, on se rend compte que le rire ne fait sens qu'à l'extérieur des valeurs chrétiennes, et c'est justement en dehors des valeurs chrétiens que le poète se situe. Sa poésie ne s'adresse pas à ceux qui ne peuvent pas rire, les chrétiens, ce qui, néanmoins, n'a pas empêché le procès et la censure. Mais dans ce cas, la censure ne fait que prouver que la société de son temps constituait ces valeurs morales et juridiques à partir de valeurs chrétiennes, et pour cette raison, elle était incapable de rire.

Chateaubriand ouvre son *Génie du christianisme* sur des considérations qui pourraient, si le lecteur nous permet l'anachronisme, s'adapter parfaitement à l'œuvre de Baudelaire : « Depuis que le christianisme a paru sur la terre, trois espèces d'ennemis l'ont constamment attaqué : les hérésiarques, les sophistes, et ces hommes en apparence frivole, qui détruisent tout en riant. »<sup>115</sup> Chateaubriand avait en tête les philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais nous ne pouvons pas nier que l'ironie baudelairienne est héritière de cette frivolité que seul un dandy pouvait incarner dans toute sa splendeur. Si le rire semble l'un des plus grands ennemis du christianisme, Baudelaire ne cesse de rire, parce qu'il sait que seul le sage (le prêtre ascétique) a peur et craint le rire. Parce qu'il sait que seul le rire est capable de dissoudre les contradictions d'une morale qu'il n'épouse pas.

L'école romantique, plus précisément, une des subdivisions de l'école romantique, l'école satanique, a très bien compris, selon le poète, la loi primordiale du rire. Ainsi :

Le rire est satanique, il est profondément humain. Il est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie, misère infinie relativement à l'Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. C'est du choc perpétuel de ces deux infinies que se dégage le rire. Le comique, la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l'objet du rire.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Chateaubriand. *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*. Paris : Gallimard, 1978, p. 465.

<sup>116</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes II*, p. 525.



L'homme rit surtout parce qu'il est créateur, « supposez l'homme ôté de la création, il n'y aura plus de comique ». <sup>117</sup> Ainsi, le rire surgit quand l'homme éprouve un sentiment d'égalité vis-à-vis du Dieu créateur, quand il éprouve sa grandeur ou sa divinité. Dans ce sens, le rire est contraire à la sagesse chrétienne qui impose à l'homme la soumission à la volonté divine.

Le caractère essentiellement créateur de l'homme et qui le rend capable de rire lui permet de se détacher de cette prison qu'est la morale chrétienne, limitée par les contradictions entre le bien et le mal, des forces que le poète essaye de montrer ne sont que les deux visages de Dieu lui-même. L'éloge de l'artifice est fait, chez Baudelaire au nom du caractère créateur de l'homme et de son essence comique. Il a pour but le dépassement de la morale, la nature humaine, éminemment mauvaise, pour le plonger dans le domaine de l'art, dans le territoire de la beauté. Le beau est de cette manière le produit d'un art, tout comme le bien. La critique de la morale et la revendication d'indépendance créatrice ainsi que la défense de l'artifice vont de pair avec la critique des mœurs, la critique morale et la revendication d'autonomie de l'art.

Finalement, Baudelaire termine son investigation sur la nature du rire en distinguant le rire provoqué par le grotesque et le comique significatif. Le comique, du point de vue artistique, est une imitation. Le grotesque est une création. Le comique absolu, union du comique au grotesque, est une imitation à laquelle se rajoute une certaine « faculté créatrice », une « idéalité artistique. » L'homme ne triomphe plus de l'homme, il triomphe et apparaît comme supérieur à la nature. Le grotesque est ainsi ce que Baudelaire nomme le comique absolu et il s'oppose au comique significatif, au comique des mœurs, justement parce que le grotesque a « quelque chose de profond ». Le comique absolu se présente sous une espèce unique et est saisi entièrement par l'intuition, il a une seule vérification, le rire. Le poète clôt ses remarques en indiquant que le comique absolu ne peut être compris, et ne peut être pensé que relativement à l'humanité déchue, autrement il signifierait la joie, tout simplement.

Ici nous voyons que le rire réclamé par Baudelaire est, tel le caractère dionysiaque de l'art nietzschéen, une espèce de pessimisme, il se distingue de la joie, car il suppose une humanité déchue, et c'est justement de cette manière que Baudelaire comprenait les poètes de son temps. Dans son article sur Madame Bovary, Baudelaire distingue les écrivains prophètes et les écrivains retardataires, comme Flaubert, son contemporain:

---

<sup>117</sup> *Ibid.*

« En matière de critique, la situation de l'écrivain qui vient après tout le monde, de l'écrivain retardataire, comporte des avantages que n'avait pas l'écrivain prophète, celui qui annonce le succès, qui le commande, pour ainsi dire, avec l'autorité de l'audace et du dévouement. »<sup>118</sup> Les poètes prophètes doivent traiter le matériel « premier » de la poésie, la nature humaine qui, dans la composition poétique, est travaillée par l'imagination, par un ensemble d'idées et idéaux moraux. Ainsi se crée une école. Le poète ajoute à la nature du matériel poétique, ou à un état traditionnel et historique du matériel poétique les traits moraux de son contexte temporel. La principale tâche du poète retardataire est de gérer cette tradition, de démontrer son caractère historique. C'est-à-dire défaire et démonter ce mécanisme poétique qui consiste à créer des valeurs.

En venant après, le poète retardataire peut juger de la pertinence des valeurs de la tradition ; Flaubert ou Baudelaire connaissent et dénoncent les conséquences des idées des poètes prophètes. Le poète retardataire connaît le résultat du dévouement des premiers poètes, il peut juger leurs succès, comprendre leurs échecs. Il est celui qui se place à l'extérieur du processus, sans l'audace et le dévouement, il est le déchu, Baudelaire comme Flaubert, est le témoin d'un échec qu'il se consacre à annoncer. Voilà le rôle de l'artiste retardataire : juger le passé, le critiquer et si possible, en tant que dandy, en tant que créateur, dépasser les contradictions créées par un système moral en décadence, dépasser son propre présent, parce que cette capacité créatrice est ce qui le rend capable de se hisser jusqu'au beau.

Baudelaire publie *Les Fleurs du Mal* sous le Second Empire. Après juin 48, mais aussi après l'échec de la République, qui trouve sa fin avec le coup d'État de Napoléon III élu démocratiquement. Napoléon III, l'homme qui a été capable de rassembler toute la France, parachève le processus d'intronisation au pouvoir de la bourgeoisie et bloque le processus de développement républicain et démocratique qui devrait pour Marx nourrir et faire grandir la lutte des classes. Le despotisme d'une classe rejaillit en tant que despotisme d'un individu.<sup>119</sup> La victoire de Napoléon est une « parodie de la restauration impériale ». Sur le 18 Brumaire de Napoléon III, Marx écrivait :

Hegel note quelque part que tous les grands événements et personnages historiques surviennent deux fois. Il a oublié d'ajouter : une fois comme [grande] tragédie et la fois d'après comme [misérable] farce. (...) Le 18 Brumaire de l'idiot et le 18 Brumaire du génie !<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>119</sup> Marx, K. *Les Luites de classes en France*, p. 298.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 175.

Le rire baudelairien ne serait-il pas l'expression esthétique de cette grande farce historique ? Ce deuxième Napoléon si petit, selon le poète Hugo, ne serait-il pas une parodie, une blague de mauvais goût, une farce ? Ici, une raison historique rend encore plus puissante la théorie baudelairienne du rire. Car quand l'Histoire se montre comme une farce, que faire, sinon rire ? Ainsi, ce n'est qu'une question de temps pour que le sage transforme le malaise qu'il éprouve devant le comique en un rire, il suffit qu'il prenne contact avec la civilisation, qu'il découvre l'hypocrisie voilée par la moralité.

Ici, Baudelaire et Nietzsche se rejoignent. Nous sommes face à un poète et à un philosophe qui, dans leurs œuvres, pratiquent une critique des valeurs, mœurs et habitudes en ayant pour but de démontrer leur caractère historiquement déterminé. La conséquence majeure de cette critique est qu'une fois que les valeurs sont historiquement déterminées, elles sont passibles d'être modifiées.

Baudelaire a critiqué le romantisme en démontrant dans son traité du rire que celui-ci est le propre du christianisme. Si le péché originel nous rappelle la nature éminemment mauvaise de l'homme, le rire est le résultat d'une autre chute, celle de Dieu, dont la mort est représentée par la religion chrétienne, la mort de Jésus-Christ, événement qui devrait permettre à l'homme d'assumer son caractère « divin », c'est-à-dire créateur. Cette perspective selon laquelle l'artiste est créateur permet à Baudelaire de dépasser les contradictions romantiques (chrétiennes) qui limitent l'horizon de l'expérience à partir des dichotomies qui séparent l'idéal du réel, le corps de l'amour idéal en créant un monde sombre et ennuyeux d'où les poètes essayent sans cesse de s'enfuir ; Nietzsche, de son côté, a critiqué l'optimisme de Rousseau comme autrefois Voltaire avait critiqué l'optimisme de Leibniz, en cherchant une forme de pessimisme qui ne soit pas chrétienne ni ascétique ou une philosophie sceptique, voire nihiliste, un pessimisme capable de mener l'homme dans un au-delà de l'acceptation de la souffrance ou de l'assujettissement aux autres hommes, et qui lui fasse dépasser le détachement, et le désenchantement de son temps.

Baudelaire et Nietzsche accordent beaucoup d'attention à la question du comédien. Dans une note de ces *Journaux intimes*, le poète avoue son obsession pour la question de l'artiste comédien et l'intuition qu'elle aura quelque chose d'essentiellement humain : « À propos du comédien et de mes rêves d'enfance, un chapitre sur ce qui constitue, dans l'âme humaine, la vocation du comédien, la gloire du comédien, l'état de

comédien, et sa situation dans le monde. »<sup>121</sup> En fait, il s'agit ici d'une frontière souvent assez subtile qui sépare l'art, l'art véritable qui n'offre pas de consolation à la vie ; l'art joyeux, disons, dionysiaque, qui nous tourne vers la vie ; et l'art consolateur, l'art comme fiction qui va de pair avec tous les autres mensonges modernes. Ainsi, l'homme moderne, vraiment conscient, autonome et seigneur de sa vie, le surhomme de Nietzsche, qui ne se laisse pas assujettir à l'ascétisme religieux, est en fait l'artiste, capable d'écrire son destin, d'écrire sa vie, de jouer avec la fiction.

### **Le coucher du soleil romantique**

Que le Soleil est beau quand tout frais il se lève,  
Comme une exposition nous lançant son bonjour !  
– Bienheureux celui-là qui peut avec amour  
Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve !

Je me souviens !... J'ai vu tout, fleur, source, sillon,  
Se pâmer sous son œil comme un cœur qui palpite...  
– Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,  
Pour attraper au moins un oblique rayon !

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;  
L'irrésistible Nuit établit son empire,  
Noire, humide, funeste et pleine de frissons ;

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,  
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,  
Des crapauds imprévus et de froids limaçons.<sup>122</sup>

Ce poème fait partie des « Épaves », paru en 1866, en Belgique. Il comptait des poèmes inédits et d'autres qui furent censurés au préalable. Ce qui justifie son titre, un titre qui est aussi intimement lié à ce premier poème qui ouvre le recueil. Ces « épaves » ne sont pas seulement les poèmes égarés, censurés et interdits, ils sont aussi le dernier cri du romantisme, leurs débris et restes. Et aussi comment ne pas penser que ces épaves font référence aux pavés, les barricades révolutionnaires ? Ainsi les « Bienheureux » qui peuvent « Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve » sont à la fois les poètes du premier romantisme et les misérables, qui chantent l'amour ou luttent pour la liberté, et qui pouvaient par le passé courir vers l'horizon, avec l'espoir d'« attraper au moins un oblique rayon ».

Baudelaire en est bien conscient, après 1848, après *Les Fleurs du Mal*, la poésie romantique et les idéaux révolutionnaires sont plongés dans une « Nuit » profonde. Il n'aurait même pas pu essayer d'attraper ces derniers rayons, il savait que ce serait vain.

---

<sup>121</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes I*, p. 254.

<sup>122</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes I*, p. 149

Cette Nuit profonde n'est pas seulement un abandon de l'espoir, un abandon de Dieu, le « coucher du soleil romantique » est la mort de Dieu lui-même, du Dieu romantique, « qui se retire ». Si Dieu n'est plus, Satan ne peut plus être. Le crépuscule annoncé est le retrait de tous les dieux, la fin de tous les idéaux. Et la poésie de Baudelaire sera la présentation de ces « débris », des « restes » d'un romantisme en voie d'extinction.

Bénichou a souligné la fragilité de l'idéal du « sacre de l'écrivain » et ses déclarations indiquent que ce mouvement portait en lui depuis son début le germe de sa disparition. La première génération romantique peut être définie comme celle qui s'est attribué comme tâche « une mission propre à la poésie dans la société nouvelle », mais tout pouvoir spirituel semble illusoire quand il ne dispose pas des moyens pour s'imposer publiquement, quand il ne s'accompagne pas d'actions réelles, et le sacerdoce poétique dans ce domaine est singulièrement démuné.

Sa relation avec le ciel est affaiblie par une ontologie incertaine ; il ne s'appuie sur aucune religion ni métaphysique déterminée ; il exclut, par nature, dogmes fixes et rites : il n'a, de ce côté-là, que quelques croyances approximatives et quelques sujets communs d'enthousiasme ; un verbe souverain, riche d'inventions fulgurantes et d'irrésistibles séductions, fait le principal de son prestige, avec une pensée à qui l'éloquence et la profondeur sont données sans effort.<sup>123</sup>

Tout au long du siècle, cet idéal qui a défini la première poésie romantique se montrera chaque fois plus abstrait, chaque fois plus « idéal » et lointain, et le sacerdoce poétique chaque fois plus démuné face à la société. La poésie de Baudelaire aura dévoilé cette distance entre l'idéal romantique et le réel, non seulement comme mode de critique de la société, mais comme une critique à l'idéal poétique lui-même, responsable par l'impuissance et l'enfermement des poètes dans ce cercle vicieux de martyres et de détresses. La distance entre l'idéal et l'implacable vie plonge le poète dans l'ennui et provoque le « goût du néant ».<sup>124</sup>

Ce poème est très important, car il peut nous aider non seulement à mettre en évidence le centre de la poétique baudelairienne, prête à dévoiler les « débris » romantiques, mais à définir le mode même de la critique de Baudelaire, en distinguant l'ironie de l'hypocrisie. Nous savons que ce poème n'est pas l'une des pièces condamnées des *Feurs du Mal*, et si nous ne connaissons pas avec certitude la date de son écriture, nous savons que soit il a été écrit après la publication du recueil, soit Baudelaire a choisi de ne pas l'intégrer. Si notre thèse sur Baudelaire est correcte, et sa

---

<sup>123</sup> Bénichou, P. *Romantisme II. L'école du désenchantement*, p. 1478.

<sup>124</sup> Peut-être pour toutes ces raisons, un des slogans de juin 48 était « Assez de lyre ». Voir : Oehler, Dolf. *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*.

poésie illustre surtout la faillite des idéaux du premier romantisme, pourquoi n'a-t-il pas annoncé le « coucher du soleil romantique » dans son recueil *Les Fleurs du Mal* ? Peut-être parce que Baudelaire, comme Flaubert (qui aurait déclaré « Madame Bovary c'est moi »), est aussi un romantique, victime, parfois consciente, parfois inconsciente des idéaux romantiques. Comme ses contemporains, il ne peut pas se détacher d'un ensemble de valeurs qui l'ont marqué et formé, en tant que poète et homme de son temps. Il ne peut diagnostiquer la fin du romantisme dans son propre recueil, car il reste lui-même marqué par ces principes et idéaux.

L'hypocrisie exprime une contradiction entre l'action et la pensée de son énonciateur. Elle ouvre une fissure entre le rêve et le réel, entre l'ensemble des idéaux romantiques et la réalité quotidienne, elle dénonce cette distance, expose la souffrance qu'elle provoque. Baudelaire semble irrémédiablement victime de cette distance que seul l'art, la création, peut dissoudre. L'hypocrite est conscient des mensonges qu'il se sent obligé de dire pour masquer ses actions, guidées par des principes opposés à son discours. Son discours mensonger instaure une méfiance vis-à-vis de l'idéal trop pur et de la matière trop immonde, il instaure aussi une méfiance vis-à-vis du poète même (qui ne cache jamais sa condition et qui se veut hypocrite depuis le début). Le lecteur, son semblable, est encouragé à douter de la vérité de ce qu'il lit, tout comme le poète doute de ses idéaux. L'hypocrite dissimule, fait semblant, ment. Or, n'est-ce pas ce que fait un poète ? N'est-ce pas l'art même d'écrire ? Créer des fictions ? Mentir ? Devenir un autre ? En s'annonçant comme hypocrite, le poète avoue à ses lecteurs qu'il ne fait rien d'autre que mentir. Dire « je suis un hypocrite » signifie dire « je mens », « je suis poète, comédien ».

L'ironie apprend à se méfier du poète, à nous méfier du chant des sirènes, elle nous immunise contre la mystification, car son opération est celle de la démystification. L'ironie nous apprend à nous méfier de la poésie, car le poète peut être un hypocrite, un menteur, elle ne pousse pas à croire ou à jouir de la beauté, mais à douter. Chez Nietzsche, chez Baudelaire, ainsi que chez Mallarmé, la démystification va « jusqu'à la source », c'est-à-dire qu'elle démontre le caractère fictif de tout art. Et ainsi réalise une critique des valeurs, une critique du sens.

Baudelaire n'est pas un « religiosâtre » comme le voulait Vallès, il se sert du discours qui est celui de son temps, parle au nom des croyances qui ne sont pas les siennes, en sachant que son discours est maintenu et soutenu par un ordre social. Ainsi, il dénonce le fonctionnement pervers de l'idéologie, qui n'est plus une simple

apparence, mais qui devient le fondement de la vie sociale. Comme Dieu qui n'a pas besoin d'exister pour régner, l'idéologie se maintient par un système de croyances. C'est à partir de cette constatation que Mallarmé retrouvera le Néant. Il indique que non seulement la modernité se fonde sur un ensemble d'idées socialement construites, mais que ces idées sont de simples croyances, des simples créations, des discours, hypocrites.

Si Benjamin a raison en déclarant que la poésie de Baudelaire met en question la possibilité même de la poésie lyrique,<sup>125</sup> cela est, à notre avis, dû à l'affaiblissement et à l'usage provoqué par des décennies de poésie « sacrée » dans la grammaire des affects et sentiments de la poésie lyrique. En fait, si la grammaire des affects de la poésie semble usée et incapable de rendre compte de l'expérience moderne, cela doit être attribué à la poésie romantique elle-même, à cette poésie qui se sert de la religion pour construire, mais aussi limiter l'expérience à un certain nombre de thèmes, de sentiments, d'émotions. Même la dichotomie qui meut la poétique baudelairienne, le spleen et l'idéal, est héritière de la distinction propre à la religion entre le domaine de l'esprit et celui du corps, qui donne le conflit baudelairien entre idéal et matière, Dieu et le diable. Rompre avec cette grammaire qui limite l'expérience et crée les contradictions qui mènent les poètes à l'impuissance semble ainsi la première tâche à accomplir pour un renouvellement de la poésie, pour que les poètes puissent se diriger vers l'inconnu en quête du nouveau.

Avec Baudelaire, la poésie se détache des anciennes formes d'expression subjective, du vocabulaire et de la grammaire des affects religieux (qui maintient les relations amoureuses enfermées dans les oppositions entre amour/sexe, âme/corps, idéal/spleen, péché/rédemption, etc.), se libérant ainsi de toute obligation morale (du Bien et du Mal, de Dieu et de Satan). Si les critiques de juin 48 aiment à mettre les demandes ouvrières sur le compte des rêves poétiques, pour que la littérature puisse être vraiment un espace où s'élabore le désir d'un monde différent, elle doit se débarrasser d'une tradition qui a servi à mettre en place et à maintenir le pouvoir bourgeois. Si Nietzsche avait raison en déclarant que nous ne nous débarrasserons pas de Dieu tant que nous ne serons pas capables de nous débarrasser de la grammaire, la poésie, pour se constituer en tant qu'espace de révolte et de critique, doit se débarrasser de la grammaire romantique, de son mode de subjectivation.

---

<sup>125</sup> Benjamin, W. *Charles Baudelaire*, p. 205.

## Vers le nouveau

Nous pouvons maintenant répondre à la question qui a motivé ce détour vers la poésie de Baudelaire, « que signifie pour Mallarmé de commencer là où Baudelaire avait fini ? »

L'ironie est, ainsi, le début de Mallarmé et la fin ultime de la poésie de Baudelaire. C'est parce que Baudelaire a utilisé l'ironie pour faire imploser la poésie romantique que Mallarmé peut débiter sur d'autres voies. Avec Baudelaire, les poètes apprennent à soupçonner et à douter de leurs idéaux ainsi que de leur ennui. Il n'y aurait rien d'autre entre la Terre et le ciel que la fiction, la possibilité créatrice de l'homme, sa nature éminemment politique, révolutionnaire, historique. Au-delà des mœurs et des valeurs, la poésie devient une extravagance qui vise à dépasser son propre présent ainsi que la réalité sociale, elle revendique l'artifice, le luxe, le caprice contre l'utilité, la pédagogie et l'enseignement. Pour s'opposer aux valeurs bourgeoises et religieuses la poésie se fait hymne à la délicatesse contre la pesanteur de l'ascétisme. Ainsi la poésie mallarméenne, en tant qu'héritière de la poésie baudelairienne, poursuivra cette voie ouverte par Baudelaire, en se méfiant des mots, des paroles poétiques et du poète. Mallarmé est allé jusqu'à mettre l'existence même de la poésie en doute. Si Baudelaire nous a appris à douter de nos idéaux ainsi que de nos désirs, ouvrant un abîme entre le réel et l'idéal, la poésie mallarméenne poursuivra en mettant tout événement en question, plaçant le réel et le rêve dans le domaine de la possibilité, qui est le domaine propre de la fiction.

Au-delà de la simple critique de mœurs chrétiennes de son temps, l'éloge de la beauté, en tant qu'artifice, contraire à la nature, indique le caractère historique, limité et mutable de la morale. L'art s'érige ainsi comme principe fondamental de la critique de notre expérience historique et construction de nouvelles formes de vie. Les valeurs, la morale, la métaphysique et la religion, quand on les pense sous le signe de l'esthétique, deviennent, tout comme l'art, des *créations* humaines. La vie spirituelle se fait, se construit. Aucune valeur ne peut être éternelle. Éternel est le changement constant qui transforme notre vie au long du temps. Dès lors, penser l'homme non plus par la « nature », mais par l'art implique réaliser la démonstration de la nature fictive de nos valeurs. L'ensemble de la vie sociale, ses mœurs et habitudes deviennent éphémères quand pensées sous le signe de l'esthétique. La beauté transforme le réel en un moment fugace : ne peut être beau que ce qui se présente sous le signe de l'éphémère. De cette



manière, la poésie nous invite à vivre dans un monde propice au changement et à la transformation, un monde régi par la création de l'imprévisible et inconnue nouveauté.

Avec l'idée mallarméenne de fiction, la critique baudelairienne acquerra une dimension inconditionnelle. Le hasard, principe qui définira la fiction mallarméenne, démontre l'incontournable force du temps comme agent de transformation, et face auquel nous n'avons aucune garantie. Nous sommes devant une affirmation inconditionnelle et radicale de la capacité critique et créatrice de l'art. Critique qui devient destructrice. À partir du moment où la société est comprise comme gouvernée par un ensemble d'idées ayant un caractère fictif, c'est-à-dire que les idées qui orientent et construisent notre vie sociale sont comme l'art, « construites », créées, cela signifie qu'elles peuvent aussi être changées. L'art rend périssables nos formes de vie et c'est ainsi l'ensemble de la vie sociale qui se dissout dans l'air. Mais puisque la vie sociale se constitue à partir d'idées créées et construites comme la fiction, l'art est l'un des derniers espaces de création et d'invention des nouvelles formes de vie, un espace qui ne subit aucune règle ou norme extérieure, qui peut en toute liberté reconstruire notre horizon d'expectatives vis-à-vis de la réalité.

Si Nietzsche critique l'ascétisme pour que l'homme puisse retrouver sa volonté de puissance et se débarrasser des entraves qui l'empêchent de devenir ce qu'il est, Baudelaire critiquera les idéaux du premier romantisme et terminera son aventure poétique en invitant ses lecteurs à voyager, en quête du nouveau. En quête d'un nouvel imaginaire, en quête des nouveaux rêves, d'une nouvelle vie. À partir de 1857, la poésie commencera et terminera avec cette même invitation. Chez Rimbaud, dans *Une saison en enfer*, par exemple, le poète affirme « avoir fini la relation de [s]on enfer. C'était bien l'enfer ; l'ancien, celui dont le fils de l'homme ouvrit les portes » Il nous invite à chercher le nouveau : « Quand irons-nous, par delà les grèves et les monts, saluer la naissance du travail nouveau, la sagesse nouvelle, la fuite des tyrans et des démons, la fin de la superstition, adorer – les premiers ! – Noël sur la terre ! » Une invitation qui s'adresse surtout aux hommes esclaves : « Ne maudissons pas la vie. » *Poésies* commence avec un « Salut » qui est aussi une invitation au voyage : « Nous naviguons ô mes divers/Amis », une invitation aux poètes et à ses lecteurs à chanter et à naviguer vers « n'importe ce qui valut/le blanc souci de notre toile ».

Baudelaire a lui-même indiqué le chemin que les poètes devraient suivre pour trouver le nouveau ; dans son *Peintre de la vie moderne*, il définit le but de l'art moderne : extraire l'éternel du fugitif. Si Baudelaire est le poète de la modernité, cela

est dû au fait qu'il est le premier à souligner le caractère historique et rationnel de la beauté en opposition à une idée unitaire et absolue, et à encourager ses contemporains à chercher la beauté propre de leur temps. Selon le poète, le beau « est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; (...) Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. »<sup>126</sup> C'est à partir de ces mots de Baudelaire, — par lesquels le poète invite ses contemporains à chercher cette « beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur a permis d'appeler la modernité. »<sup>127</sup> Modernité que le poète définit à partir de la mode, en soulignant l'anachronisme de certains tableaux de son temps. Baudelaire soutient que les peintres doivent peindre leurs contemporains vêtus de costumes qu'ils portent vraiment, et non des costumes anciens. Cette nécessité de peindre la « mode » est la métaphore idéale pour que le poète puisse défendre la thèse selon laquelle l'art moderne doit puiser son inspiration dans le présent. « Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. »<sup>128</sup>

Il ne s'agit certainement pas d'une simple exigence de réalisme ou de vraisemblance, il s'agit en fait de redéfinir l'esthétique, de fonder une esthétique moderne basée sur un concept historique, sur une expérience nouvelle du temps qui transforme radicalement l'expérience subjective.

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. (...) Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché.<sup>129</sup>

Le contraste entre l'actualité et l'éternité pourrait rendre encore plus frappante la précarité de la modernité. Comparée à la beauté éternelle, la beauté éphémère devrait paraître encore plus fragile, néanmoins Baudelaire semble vouloir nous mener vers l'opposé. Il dirige ses efforts pour faire reconnaître et garantir un droit de cité en art à la beauté qui, contrairement à la beauté éternelle, est fugace, propre à son temps, au présent, irrémédiablement momentané, et pourtant, elle doit certainement être nommée

---

<sup>126</sup> *Ibid*, p. 685.

<sup>127</sup> *Ibid*, p. 724.

<sup>128</sup> *Ibid*.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 695.

et classée en tant que beauté authentique, car contemporaine, réelle, car changeante et nouvelle, car imprévisible.

Le poète ne doit pas abdiquer des « privilèges fournis par la circonstance », il doit profiter de l'opportunité et montrer le présent tel qu'il est avec son caractère contingent et fugace. Ainsi le caractère éternel de la beauté ne peut-il être peint qu'à partir de la peinture du présent. L'instant transitoire est reconnu comme le passé authentique d'un futur à venir. La modernité se situe ainsi entre l'instant présent et le futur, dans un entre-deux qui se trouve dans le passage et le mouvement qui porte et engendre le nouveau.

Or, cette image est dialectique à la condition de changer l'éphémère en essentiel. Avec Baudelaire, le fugitif devient la seule beauté possible, car haussé à la catégorie de beauté éternelle. Le présent et l'éternité sont ainsi les deux pôles d'un même concept unifié par la dialectique de la modernité et sa conscience esthétique et historique. Ainsi l'œuvre qui fait Histoire, qui s'inscrit dans l'Histoire et peut prétendre à l'éternité, est l'œuvre capable de saisir le caractère qui définit la modernité, l'œuvre capable de peindre la beauté présente. Car « pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. »<sup>130</sup>

Parce que « le plaisir que nous retirons de la représentation du présent » tient selon Baudelaire non seulement à la beauté, mais au simple fait qu'il s'agit « de sa qualité essentielle de présent ». <sup>131</sup> Ainsi, le poète peut établir une autre notion de beauté, une théorie « rationnelle et esthétique » en opposition à une théorie du beau absolu et unique.

Le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une ; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la nécessité de la variété dans sa composition. Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillant, entrée du divin gâteau, le premier élément serait in-digestif, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine.<sup>132</sup>

Cette théorie du beau est en accord avec le développement du romantisme et sa tentative d'écrire un art « social » en harmonie avec la nouvelle société, en harmonie avec le temps nouveau, qui ne cherche pas son inspiration chez les modèles anciens, mais qui est le produit d'une société vivante et en transformation. Le caractère éternel

---

<sup>130</sup> Baudelaire. *Op. cit.*, p. 695.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 684.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 685.

de l'art n'est pas dû au caractère absolu et immuable du beau, il est le résultat de sa nature éphémère. Ainsi, c'est en s'exerçant au présent que l'art peut prétendre à l'éternité, c'est par le portrait de ce qui définit la contemporanéité que l'art s'inscrit dans l'Histoire. Mais cette idée d'un présent orienté vers le futur pose un problème, à savoir le passé. Si d'une part, la poésie de Baudelaire essaye de garder la mémoire des événements de juin, en maintenant vivant ce passé non accompli, elle cherche à se débarrasser d'une grammaire romantique qui appartient à un passé qui devrait être révolu. Mais l'ironie est-elle capable de vaincre et dépasser l'idéologie tout en maintenant vivante la mémoire de la révolte ou les désirs non-accomplis des insurgés de Juin ? Comment penser le rapport entre l'ironie comme tentative de dépasser le sens-commun de l'époque et de créer un nouveau futur et la mélancolie qui lutte contre l'oubli ?

L'analyse de la problématique de la modernité chez Baudelaire entreprise par Benjamin peut nous aider à cerner les enjeux du rapport entre le présent, le passé et le futur dans la poésie baudelairienne. Nous pourrions aussi, à partir de cette lecture, cerner l'importance du spleen baudelairien comme présentation historique et le distinguer de la notion mallarméenne de Néant. Selon Benjamin, la modernité baudelairienne caractérise une époque ; elle caractérise en même temps l'énergie qui est à l'œuvre dans cette époque et qui la rapproche de l'Antiquité. L'art antique doit fournir la méthode, le modèle de la construction et la logique de l'œuvre d'art moderne, tandis que l'inspiration et la substance doivent être trouvées dans la modernité. Mais dans ses écrits, Baudelaire n'a pas été capable, selon Benjamin, de définir sa théorie de la modernité ni le rapport qu'elle aurait avec l'Antiquité. Cette théorie n'apparaît que dans les *Fleurs du Mal*.

Une même intuition est à l'origine de l'œuvre où apparaît pour la première fois l'image d'une « antiquité parisienne », le cycle de poèmes d'Hugo intitulé « À l'Arc de triomphe ». La glorification de ce monument commence avec la vision d'une immense campagne où ne subsistent plus que trois monuments de la ville disparue : la Sainte-Chapelle, la colonne Vendôme et l'Arc de triomphe. La grande importance de ce cycle dans l'œuvre d'Hugo correspond à la place qu'il occupe dans la naissance d'une image de Paris au XIX<sup>e</sup> siècle qui se modèle sur l'antiquité. Baudelaire sans nul doute a connu cette œuvre qui date de 1837.<sup>133</sup>

L'inspiration d'Hugo est, selon Benjamin, radicalement différente de cette sorte de « mimesis de la mort » présente chez Baudelaire. Malgré cela, le thème de l'Antiquité se retrouve chez les deux. Le poème symbole et référence de cette inspiration est « Le Cygne ».

---

<sup>133</sup> Benjamin, W. Charles Baudelaire. Paris : Payot, 2002, p. 124.

Ce n'est pas un hasard s'il est allégorique. La ville est prise dans un mouvement perpétuel et se fige. Elle devient cassante comme du verre, mais aussi transparente comme lui – elle laisse voir sa signification. « (La forme d'une ville Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ». Paris est entourée de symboles de la fragilité : de créatures vivantes (la négresse et le cygne) et des figures historiques (Andromaque, « Veuve d'Hector, hélas ! et femme d'Hélénus »). Leur trait commun est la déploration de ce qui fut et l'absence d'espoir pour l'avenir.<sup>134</sup>

La modernité de Baudelaire aurait ainsi une inspiration proche de celle d'Hugo. Une inspiration dans l'Antiquité romaine selon Benjamin. Mais les odes hugoliennes font référence aux monuments modernes ou médiévaux, inspirés de l'architecture classique ou gothique. Symboles d'une France chrétienne et monarchique que le premier Hugo célèbre. L'Arc de triomphe de l'Étoile, construit par Napoléon, achevé en 1836, tandis que le premier, celui du Louvre, est construit entre 1806 et 1808. La colonne de la place Vendôme fut aussi érigée par Napoléon pour célébrer la bataille d'Austerlitz. La Sainte-Chapelle fut construite au XIII<sup>e</sup> siècle, pour abriter la Couronne d'Épines, un « vrai » morceau de la croix ainsi que d'autres reliques. Hugo, dans ses odes, ne chante pas la gloire de l'Antiquité, il chante la gloire de l'Empire et de l'Église au passé et au présent. Napoléon, en passant avec son armée sous les arcs de triomphe, représente plus qu'une victoire de la monarchie, Napoléon est la bourgeoisie qui termine sa révolution et se prépare à conquérir l'Europe. Napoléon est la modernité sous le masque d'un classicisme qui devrait légitimer sa place dans l'Histoire. Un passé que Hugo glorifie et que Baudelaire déplore, et qui semble se répéter avec le coup d'État de Napoléon III.

Le recours à l'Antiquité, avec Andromaque par exemple, n'est pas seulement un recours nostalgique au passé et signe d'un pessimisme vis-à-vis de l'avenir. L'invocation d'Andromaque ouvrant le poème semble d'emblée dissonante. Le poète se réfère à ce personnage, comme si c'était une femme réelle, son aimée, sa lectrice, tandis qu'il s'agit, en fait, d'un être de fiction et cependant, pour cette même raison peut-être, tellement proche du poète.

Andromaque perd Troie, ruinée par les Grecs, et devient la femme du fils du meurtrier de son mari. Une veuve éternelle qui pleure son pays perdu, son amour perdu. Son nom est le signe de cette double perte : *andrós*, l'homme, et *máchê*, le combat. Elle est ainsi une figure emblématique de la dilacération qui ronge les hommes modernes, divisés, partagés. Son nom est synonyme d'une souffrance irrévocable. Comment définir le combat d'Andromaque ?

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 121-122.

La veuve d'Hector, selon Benjamin, inscrit la poésie sous le signe de la mort. Elle est la référence à un passé et à un futur. Pour lui, Andromaque est le signe d'une absence déplorée et d'un manque d'espoir vis-à-vis du futur. Mais nous chercherons à montrer que cette évocation vise surtout à la constitution d'un autre rapport entre le passé, le présent et le futur. Andromaque est la veuve d'Hector, face à un tombeau vide, elle pleure un homme qui vit entre la Terre et l'Hadès, car dès lors qu'il n'a pas été enterré, il erre entre les morts et vivants sans lieu propre. Ainsi sa veuve pleure-t-elle une mort pas comme les autres, une double absence, absence de vie, absence du corps décédé. Andromaque pleure l'absence d'inscription de cette mort qui ne cesse de ne pas s'inscrire, qui ne peut être symbolisée, formalisée, représentée.

L'Histoire qui intéresse Hugo est celle qui vit et se maintient vivante, qui se préserve ancrée dans la pierre des monuments. Baudelaire, lui, s'intéresse à ce qui a été perdu au fil du temps, à ce qui ne peut pas être ravivé, revécu et réactualisé par le présent. Hugo chante ce qui, du passé, peut être vivant dans le présent, il chante en fait les vainqueurs, tandis que Baudelaire déplore un passé perdu et cherche à donner la voix aux vaincus. Les monuments qu'Hugo chante adoptent l'esthétique classique comme légitimation du gouvernement et de ses gloires. N'est-ce pas ainsi que Napoléon veut s'inscrire dans l'Histoire française et devenir « éternel », en faisant appel à une beauté impérissable ? Baudelaire choisit de mettre en relief la fragilité d'une ville en transformation. Les symboles qu'il choisit, le Louvre par exemple, sont à la fois signe d'un passé qui se réactualise dans la figure de Napoléon III et lieu d'une histoire récente, le massacre des prisonniers de 48, au sous-sol du jardin des Tuileries. Symboles d'un passé lamentable que les transformations de la ville effaceront et banniront du regard des passants. La mélancolie baudelairienne est le sentiment provoqué par cette perte du passé qui ne laisse ni traces ni marques. Une perte qu'Andromaque ira représenter. Ainsi, le passé que Baudelaire cherche à garder est celui qui est pour toujours perdu, il ne s'agit pas d'une simple lamentation ressentie vis-à-vis du caractère passager du temps, mais d'une tentative de garder vivante la mémoire d'un passé qui ne s'est pas accompli, encore. La poésie sera donc le monument à ce passé perdu, une tentative d'inscrire et de garder la trace d'un désir non réalisé qui nous poussera vers le futur. Ce présent est le véritable présent passager (il ne s'agit pas d'un temps instantané qui transforme tout un passage, qui reste figé à une image fixe du passé). Il est celui qui se dirige vers le futur en portant les promesses d'un passé non accompli qui se maintient pourtant vivant, présent. Si les souvenirs du *je* du « Cygne » sont plus durs que les rocs,

c'est justement parce que sa mélancolie ne change pas comme la ville, parce qu'il porte le deuil d'un passé perdu, d'un passé qui n'a pas eu lieu.

À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et têtent la Douleur comme une bonne louve !  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor !  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captifs, aux vaincus !... à bien d'autres encor !

La poésie de Baudelaire lutte contre une Histoire qui apparaît comme une succession négative, une marche destructrice, une suite des ruptures et transformations qui ne laissent pas de trace visible (à l'exception de la littérature), comme Hector laissant à sa femme un tombeau vide. Il lutte contre l'Histoire des vainqueurs, celle qui reconstruit la ville, c'est-à-dire qui la détruit. Dans ces conditions, un événement ne peut s'inscrire que sous la forme du choc. Le choc vise à écarter la poésie de la catharsis ou, disons, de l'espoir de rédemption, car seul le spleen peut rendre compte de cette expérience du sujet qui se trouve hors de l'Histoire : « Le spleen, bien au contraire, révèle l'«expérience vécue» dans toute sa nudité. Le mélancolique s'effraie de voir la terre retourner au simple état de nature. Aucun souffle de préhistoire ne l'enveloppe plus. Aucune aura. »<sup>135</sup> Surgit ainsi le « Goût du néant ». L'expérience vécue aura chez Baudelaire la marque du Néant, de cette négativité fondamentale qui désormais définit l'expérience moderne. Mais nous pourrions penser que le choc est une expérience encore plus radicale du sujet moderne vis-à-vis de l'Histoire.

Le choc serait la manière à travers laquelle Baudelaire élabore le sens de son expérience historique. L'Histoire serait marquée par le spleen, seuls les fragments disjoints, les ruptures brusques peuvent rompre avec l'ennui des sujets certains de leur non-appartenance à un temps prêt à les engloutir. Le choc serait donc la seule manière, fortuite, fugace, extravagante et inexplicable à travers laquelle un désir de transformation ou la révolte peuvent se manifester. *De cette manière l'événement est l'élaboration de l'innommable et indécidable du temps et de l'expérience.* Le poème se transforme dans l'espace unique capable d'accueillir ce qui ne peut plus trouver un espace à l'intérieur de la vie sociale. Le poème événement de Baudelaire peint la révolte ou le désir de transformation au bord du gouffre, comme un moment fugace, prêt à se dissoudre dans l'air, incapable de durer.

---

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 196.

Cette fonction du choc comme forme à travers laquelle l'événement s'inscrit comme expérience explique le goût baudelairien pour la folie, surtout l'hystérie ou le « satanisme ». Le poème « Le Mauvais Vitrier » tourne autour de cette expérience du choc. Dans ce cas, elle se multiplie à partir d'une première rupture, d'un exemplaire coup de folie qui touche soudainement le narrateur : « Un matin je m'étais levé maussade, triste, fatigué d'oisiveté, et poussé, me semblait-il, à faire quelque chose de grand, une action d'éclat ; et j'ouvris la fenêtre, hélas ! »<sup>136</sup>

Tout d'abord, la description nous présente un sujet ennuyé, un bourgeois évidemment (car cet ennui est marqué par l'oisiveté), qui sans aucune explication, sauf l'ennui et la fatigue, est poussé à faire une action « grandiose ». Hélas, car un pauvre vitrier payera cher cet accès de folie. En suivant cette description, le narrateur, pris par le besoin de s'expliquer, ajoute une parenthèse au texte où il discourt de la nature de cette impulsion.

(Observez, je vous prie, que l'esprit de mystification qui, chez quelques personnes, n'est pas le résultat d'un travail ou d'une combinaison, mais d'une inspiration fortuite, participe beaucoup, ne fût-ce que par l'ardeur du désir, de cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes.)<sup>137</sup>

Cet événement, que le texte nous présente, est exceptionnel, car il s'agit d'un poète qui questionne un vitrier. L'événement en question est la question elle-même.

Comment ? vous n'avez pas de verres en couleur ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! Et je le poussai vivement vers l'escalier, où il trébucha en grognant.<sup>138</sup>

Le désir de rendre la vie plus belle semble mouvoir le narrateur. Mais devant son impuissance, il ne peut que manifester sa colère d'une manière jugée « pathologique » ou « satanique ». Comme si tout désir de rompre avec un certain état de la vie, apparaissait comme rêve, folie ou satanisme. Le narrateur suggère que « l'esprit de mystification » participe de cette « humeur » hystérique ou satanique. Mais nous pouvons pousser encore plus loin cette parenthèse ironique et penser un autre type de mystification qui consiste à juger ces gestes brusques, qui n'est que l'expression d'une révolte sans espace propre pour s'inscrire à l'intérieur de la vie sociale, comme une « inspiration fortuite », et non le résultat d'une « combinaison » ou d'un « travail ». De cette manière, le narrateur, qui pourrait être identifié à la figure du poète, échappe à

---

<sup>136</sup> Baudelaire. *Petits Poèmes en prose. Op. cit.*, p. 41.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 42.



l'ordre économique, il ne travaille pas ; à l'ordre médical, responsable de l'établissement de la différence entre santé et maladie ; et à l'ordre moral, car son action peut être jugée comme satanique. Devant l'impossibilité de rompre avec cet ensemble normatif qui régit la vie moderne, le poète, en désespéré, agit toujours de manière extravagante, dépassant les limites de l'ordre. La colère du narrateur contre le vitrier peut être comprise comme une colère du poète envers lui-même. Il est celui qui devrait être capable de rendre la vie plus belle, mais s'il essaie, il sera jugé comme un fou, un rêveur, un mystificateur ou un homme diabolique.

Après avoir poussé le vitrier vers l'escalier, le narrateur jette de sa fenêtre un pot de fleurs, transformé en « engin de guerre » contre l'homme reparu au pas de la porte, « et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre. » Le narrateur, « ivre de [s]a folie », crie « La vie en beau ! la vie en beau ! » Ce désir apparaît comme « plaisanterie nerveuse », périlleuse et pouvant coûter cher. Mais l'éternelle damnation importe peu à qui a trouvé « dans une seconde l'infini de la jouissance ». Damnation et jouissance semblent ainsi les malheurs et bonheurs dans lequel s'enferme un sujet historique victime de sa propre impuissance. Le choc est doublement représenté, d'abord à partir de la question, produit d'un accès de folie, d'une impulsion fulgurante et sans explication, ensuite concrètement figuré par le choc du pot de fleurs contre les vitres. L'événement du poème est produit par une question à laquelle on ne peut pas répondre. Il figure une situation d'aporie telle que toute critique prend la forme d'une exception à une règle sociale déterminée. La simple l'idée ou le désir de transformer la vie et de la rendre plus belle sont tellement « impossibles » qu'ils ne peuvent être classés que comme des exceptions à la règle sociale : maladie, immoralisme, folie.

Ainsi, nous pouvons définir la stratégie critique de la poésie baudelairienne comme une attaque directe au système normatif de la société de son temps. Le poète se pose du côté opposé à ce qui prescrit la règle, il se présente comme le fou, l'hystérique, le dandy extravagant, le diabolique, mais cette ironie comporte un grand risque, comme l'a souligné Sartre,<sup>139</sup> car en voulant faire le contraire du Bien, Baudelaire préserve plus que jamais l'ordre qu'il cherche à abolir. En ce sens, Benjamin et Sartre pointent une situation d'aporie qui marquerait la poésie baudelairienne, la lecture du « Mauvais

---

<sup>139</sup> Sartre, J-P. *Baudelaire*, p. 64.

Vitrier » peut confirmer cette position, et Baudelaire même n'ignorait pas les risques qu'il courait par ce mode de critique. C'est pour cela qu'il termine *Les Fleurs du Mal* en invitant ses lecteurs à voyager en quête du nouveau. Cette invitation marque donc la faillite de l'imaginaire romantique, mais aussi la nécessité d'une autre modalité de critique, plus affirmative, capable de continuer le voyage en quête du nouveau et peut-être de découvrir des espaces vierges, non encore corrompus par la normativité des formes de vie modernes. La découverte mallarméenne du Néant et Hérodiade sont deux manières nouvelles de commencer à penser une poésie détachée de l'imaginaire romantique, mais aussi parnassien, ainsi que de la normativité qui régit la vie sous la Troisième République. Le grand enjeu de la poésie à partir de Baudelaire sera de rendre possibles l'apparition et l'inscription du nouveau. L'exception à la règle sociale ne peut plus être symbolisée à partir des moments fugaces, instants passagers, il est nécessaire que la poésie devienne l'espace où peuvent surgir et perdurer de nouvelles questions et de nouveaux désirs, de nouvelles formes de vie en dehors de la normativité coercitive et limitée de la société. Ainsi, si la poésie baudelairienne cherche à se débarrasser d'un certain passé, elle cherche aussi à garder la mémoire des insurgés, à inscrire un passé qui ne s'est pas accompli pour maintenir vivant ce désir qu'elle lègue à la poésie future comme une bouteille à mer.

La poésie qu'inaugure Baudelaire est celle qui ne vise plus la construction d'un futur basé sur une tradition, mais une poésie qui vise à réaliser un passé non accompli, un passé que la réalité, ou la vie sociale, s'efforce de rendre « impossible ». Car la société ou la vie sociale est une instance normative qui vise à exclure ce désir du nouveau classé comme le contraire de la norme, pathologie ou immoralisme, c'est-à-dire folie ou satanisme. Si la vie sociale exclut les possibilités de transformation, la poésie se transforme en la voix même ou en gardienne de l'impossible. L'impossible est le nom du rêve, de l'innommable désir de réaliser un passé non encore accompli, un monde autre, nouveau. La poésie est ainsi devenue le dernier refuge où s'inscrit et se garde un désir qui ne trouve plus d'espace à l'intérieur de la vie sociale.

## **Conclusion**

L'importance de Baudelaire dans la constitution de la poésie lyrique moderne peut être décrite à partir de deux points fondamentaux. D'abord, la critique au romantisme

qui se développe comme critique sociale à travers l'ironie visant surtout le contenu idéologique du capitalisme. Ensuite, comme inscription de l'expérience poétique en tant qu'espace d'élaboration du nouveau, de ce qui ne peut pas s'accomplir à l'intérieur de la vie sociale.

Avec Baudelaire, la situation d'un poète dans l'Histoire poétique se mesure à la critique qu'il est capable de mettre en œuvre contre la poésie qui le précède, ainsi transforme-t-il la poésie, dans un espace d'élaboration historique où l'opposition à un courant poétique devient une critique sociale ample et solide. La modernité où le nouveau ne peut avoir lieu dans la société qu'à partir du moment où le passé qui constitue son temps, la permanence des mœurs et coutumes de l'Ancien Régime, est définitivement dépassé. En critiquant la morale, Baudelaire dévoile le caractère normatif et restrictif de la vie sociale sur l'Empire de Napoléon. Il démontre que le contenu de la poésie romantique fonctionne comme des normes qui limitent l'expérience subjective, en excluant certaines expériences capables d'insérer la nouveauté à l'intérieur de nos formes de vie.

Étant donné le fait qu'est devenue impossible, à l'intérieur de la vie sociale, l'inscription d'un désir de transformation et de renouvellement, la poésie devient l'espace qui assume la tâche de garder vivante la colère sociale ainsi que le désir d'une vie différente. Le nouveau, voire le questionnement qui pointe vers la possibilité d'une transformation, sont peints comme contraires à la norme morale ou rationnelle. La vie sociale déterminée par la tradition, par un passé normatif qui ne cesse de se reproduire transforme le nouveau dans un moment fugace et passager, un coup de folie, une inspiration fortuite, une « crise » d'hystérie. La norme sociale, qu'elle soit déterminée par une idée de raison, du bien ou de la santé mentale exclut la possibilité du surgissement du nouveau. Par conséquent, la poésie devient la gardienne d'un passé qui ne s'est pas accompli, l'espace où le nouveau, le Beau peuvent acquérir un caractère éternel, et ainsi échapper au processus de négation et d'exclusion que la normativité sociale impose. Le choc est la tentative d'inscription d'une expérience historique qui n'est plus comprise comme expérience vécue ou expérience subjective. Car la subjectivation historique est produite par le premier romantisme, elle est l'élaboration d'un futur qui a lieu à partir de la reproduction des normes du passé. L'exemple majeur de cette critique est *Madame Bovary*. Son destin démontre l'incompatibilité entre les idéaux romantiques et la vie concrète. Inspirée par le rousseauisme catholique de *Paul et Virginie*, Emma Bovary ne crée pas une vie nouvelle, elle cherche simplement à vivre

comme dans les romans, elle reproduit ainsi des idéaux abstraits. Ainsi, la littérature n'est pas seulement critique vis-à-vis d'un état du monde qu'elle cherche à transformer ou sauvegarder, parce qu'elle élabore l'Histoire, elle est production subjective du temps et de la vie sociale, et pour cette raison, elle se découvre comme une production historique. Enfermée dans les modes de subjectivation qu'elle avait créés, la littérature ne peut survivre qu'en faisant une critique de son propre passé. Baudelaire et Flaubert, écrivains retardataires, sont ceux qui critiquent le rôle social de la littérature, comme mode de subjectivation ou production des formes de vie ou de souffrance sociales. La littérature sera plus que jamais attentive à la manière à travers laquelle un événement peut être capté et apprivoisé par un certain courant idéologique. C'est-à-dire qu'elle ne cessera pas de faire la critique des idées politiques abstraites, des idéaux et formes de vie qui sont produits par une politique de fond moral, et forte portée normative.

Le choc démontre l'impossibilité de l'élaboration consciente de cette expérience de non-appartenance au temps, le nom de l'impossibilité de formaliser une expérience qui ne peut être décrite que comme un désir. C'est le terme que Baudelaire utilise, « l'ardeur du désir » pour décrire ce qui pousse le narrateur du « Mauvais Vitrier » à des actions apparemment incongrues. C'est le désir de ce qui ne peut pas encore devenir réel, d'un passé perdu, d'un innommable désir qui pousse le sujet à s'interroger l'existence de vitres qui pourraient rendre la vie des quartiers pauvres plus belle. La poésie est, avec Baudelaire, l'espace unique et solitaire où peut s'exprimer un désir de transformation sociale qui ne trouve pas encore suffisamment d'espace sur la place publique. La poésie est la gardienne d'un désir du nouveau, d'une expectative et d'une attente d'un événement définitif, suffisamment radical pour rompre avec un passé en ruines et réaliser un passé apparemment perdu, une promesse non encore accomplie.

Si d'une part, l'ironie comme forme critique présente le risque de renforcer la morale ou les normes qu'elle vise à dissoudre, d'autre part, l'inscription de l'expérience historique à partir du choc peut transformer le nouveau dans un moment éphémère et fugace. Ainsi, Mallarmé a deux tâches majeures : penser la critique sociale autrement qu'à partir de la confrontation directe, c'est-à-dire non plus à partir de la négation du bien à travers l'acceptation et la radicalisation de la diabolisation, car le choix du mal peut contribuer à renforcer le système normatif ; et créer une poésie où le nouveau puisse surgir et durer, c'est-à-dire qu'il s'agit de découvrir et déterminer les conditions de possibilité de l'émergence du nouveau, pour transformer la poésie dans l'espace capable de réunir ces conditions et ainsi multiplier la nouveauté et sa possibilité. De

cette manière, la poésie doit dépasser la critique comme forme d'établissement d'une opposition au contexte historique, et la transformer dans un espace qui non seulement s'oppose, mais qui est capable de créer des conditions visant le dépassement des apories de la vie politique.

## Assez de lyre : Hérodiade et le Faune

Meurtries de la langueur goûtée à ce mal d'être deux.

Mallarmé

Dans *Hérodiade* est présent le désir baudelairien du nouveau, exprimé par Mallarmé à travers la virginité, car le nouveau est ce qui est encore vierge. Dans « La Musique et les Lettres, Mallarmé annonce qu'il revient au poète de présenter ce qui est de l'ordre de l'événement :

La situation, celle du poète, rêvé-je d'énoncer, ne laisse pas découvrir quelque difficulté, ou du comique.

Un lamentable seigneur exilant son spectre de ruines lentes à s'ensevelir, en la légende et le mélodrame, c'est lui, dans l'ordre journalier : lui, ce l'est, tout de même, à qui on fait remonter la présentation, en tant qu'explosif, d'un concept trop vierge, à la Société.<sup>140</sup>

Le concept « trop vierge » est un événement qui échappe à la description journalière et journalistique. Il est exceptionnel, rare ou explosif, « trop » nouveau ou différent, et pour cette raison, il ne peut être gardé qu'à l'intérieur de l'espace fictif.

Nous avons vu que chez Baudelaire, le spleen est ce qui transforme le nouveau en un événement choquant, incapable de s'inscrire à l'intérieur de la société, car il est jugé comme contraire ou opposé à sa normativité. Le goût baudelairien du nouveau indique l'impossibilité d'inscrire à l'intérieur de la vie sociale une expérience historique et subjective nouvelle. Condamné à porter le deuil des révolutions non accomplies, le poète chante, en désespéré, sa propre impuissance. Le nouveau ou le désir ardent d'une vie différente ne peut donc apparaître qu'à travers des événements fulgurants et momentanés.

Chez Mallarmé, le nouveau apparaîtra aussi menacé par la normativité sociale, mais ici le néant assume une autre figure. Si chez Baudelaire, le spleen est le résultat des rêves trop hauts qui rendent la vie ordinaire ennuyeuse, le néant mallarméen est d'abord

---

<sup>140</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 71.

un sentiment qui motive la poésie du Parnasse à nier la vie réelle et concrète au nom d'une poésie pure. De cette manière, le Parnasse semble prolonger l'ascétisme romantique en prêchant une poésie pure comme manière d'échapper à la société bourgeoise. La poésie mallarméenne suit donc les pas de Baudelaire et débute avec une critique de l'ascétisme religieux renouvelé par la poésie, par exemple, d'un Leconte de Lisle.

*Hérodiade* est donc le poème où Mallarmé élabore une critique à un nouveau type d'ascétisme, de négation de la vie qui assume avec le Parnasse la figure de la pureté. Ainsi, le goût baudelairien du néant apparaît comme négation de la vie à travers le désir de maintenir intouchée et vierge une idée qui, pour être nouvelle, devrait être pure. Mais cette dénégation de la société, prix à payer pour la constitution d'une poésie pure, risque de prolonger l'impuissance du poète vis-à-vis de la réalité. Plusieurs commentateurs décrivent *Hérodiade* comme le poème de l'impuissance où Mallarmé chante un idéal de poésie pure, comme Deleuze par exemple, selon qui, *Hérodiade* n'est pas Ariane « mais la froide créature du ressentiment et de la mauvaise conscience, l'esprit qui nie la vie, perdu dans ses aigres reproches à la Nourrice. »<sup>141</sup> Un symbole de l'art ascétique. Nous essaierons de montrer qu'*Hérodiade* n'est pas le poème où s'exprime l'ascétisme chrétien, mais une critique à la poésie du Parnasse qui prône la pureté et la négation de la réalité comme forme de donner vie à une poésie nouvelle. Mallarmé attire l'attention de ces contemporains vers le risque que court une poésie pure, car éloignée de la vie elle sera, comme le chant poétique idéal des romantiques, un chant funèbre. Si Baudelaire décrit la femme pure des romantiques comme un cadavre, *Hérodiade*, symbole de la poésie pure, est aussi l'image d'une beauté qui ne peut être que la mort. Mais ici, le tragique prend d'autres dimensions. D'une part, *Hérodiade* est la critique de l'ascétisme comme négation de la vie, car éloignée de la vie, la poésie ne ferait qu'assumer sa propre impuissance vis-à-vis de la réalité. D'autre part, cet hymne à la virginité identifie la beauté et la mort et ainsi convoque la force destructrice de la beauté face à une réalité stable et limitée créée par la vie sociale.

---

<sup>141</sup> Deleuze, G. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 1962, p. 38.

## Hérodiade : spectre d'un théâtre nouveau

Hérodiade est une figure célèbre parmi les artistes contemporains, un mythe très cher aux symbolistes : Salomé. Salomé est directement liée à la mort de Jean-Baptiste qui, dans la Bible, est la préfiguration de la mort de Jésus. Salomé danse devant Hérode qui, complètement séduit, déclare qu'il satisfera tous ses désirs. Sa mère exploite la situation et demande à sa fille d'exiger la tête de Jean-Baptiste.

Salomé est la figure de l'art fatal, mortel. L'art qui séduit et entraîne le mal. L'art dangereux. Ici repose la raison qui a attiré tant d'artistes vers ce mythe. Car il s'agit de faire face à un discours social qui réduit l'importance de l'art en prêchant son inutilité. Salomé est la figure même du désir à l'origine de l'œuvre d'art et de la vie. Elle est le désir en œuvre, le désir en forme d'art, l'art qui prend corps, car Salomé séduit en dansant. Une séduction aux néfastes conséquences. L'art, dans le mythe de Salomé, est présenté comme ayant un lien intime avec la mort. Et la mort que Salomé provoque est d'autant plus symbolique que la mort de saint Jean-Baptiste serait la préfiguration de la mort de Jésus. Une mort exceptionnelle, car il s'agit de la mort d'un homme qui en vérité, est Dieu lui-même.

D'autre part, Salomé est la manifestation du pur désir érotique sous forme d'art. Elle est le symbole de l'art qu'incarne le désir, du désir qui prend forme et corps par la danse. Salomé est ainsi paradoxalement, la célébration de la vie, du corps, de l'art du corps, de l'art comme manifestation de la vie. D'autre part, cet art du corps, la danse, est aussi la cause de la ruine de Jean-Baptiste, un art mortel, qui porte en soi le Mal.

D'une manière générale, nous pouvons dire que le mythe de Salomé permet une réflexion sur le lien entre l'art, la vie et la mort. Salomé évoque d'autres formes de vie, une vie spirituelle, paradoxalement rendue possible par la mort. Ainsi, comme la mort entraîne la vie de l'esprit, la danse, art du corps, ouvrirait l'espace à un art spirituel. Mais l'Hérodiade de Mallarmé semble à première vue très distincte de la Salomé de la légende catholique. Car elle est la vierge qui préfère mourir que se laisser toucher, elle nie la vie ainsi que le corps au nom d'une pureté de nature exclusivement spirituelle.

Dans l'écriture de *Hérodiade*, Mallarmé s'impose le défi de faire face à ce paradoxe pour, peut-être, élaborer une notion rénovée de poésie. La question serait de savoir si ces oppositions sont conciliables, c'est-à-dire si la mort ou le corps peuvent figurer comme un moment de la vie spirituelle, ou s'ils sont d'irréconciliables opposés.



Pouvons-nous, dans l'art, unir corps et esprit, ou serions-nous obligés de nier la chair pour pouvoir être artiste ?

Nous avons voulu commencer à penser la poésie de Mallarmé à partir d'*Hérodiade*, car ce poème occasionnera chez l'auteur une crise dont le dénouement sera capital pour l'ensemble de son œuvre à venir. Ici Mallarmé fait face à l'azur, à l'idéal qui hante les poètes de son temps : le rêve d'une poésie pure qu'il essaie à sa manière de conjuguer. *Hérodiade* est aussi le poème où l'ascétisme chrétien est mis en question. C'est aussi un moment de rupture important vis-à-vis de la poésie de Baudelaire et une tentative de la part de Mallarmé de s'inscrire dans l'histoire littéraire, tout en s'opposant à la poésie du *Parnasse*. En outre, *Hérodiade* est l'un des derniers poèmes sur lesquels Mallarmé ait travaillé. Il a laissé des manuscrits ainsi que des lettres témoignant qu'avant sa mort, il se consacrait à écrire d'autres scènes d'*Hérodiade*. De cette manière, nous pouvons affirmer que la thématique présente ici marque toute l'œuvre de Mallarmé, toute sa vie de poète.

« *Hérodiade*, la scène » sort dans la deuxième série du *Parnasse Contemporain* de 1869. Sa rédaction date de 1868. Cette première version subira peu de modifications entre 1871 et sa publication définitive en 1887. Le poème commence avec l'étonnante exclamation de la nourrice : « Tu vis ! » L'entrée en scène du personnage est déjà un problème, renforcée par cette exclamation qui lance le lecteur/spectateur dans le doute, la réplique de la nourrice « ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ? » *Hérodiade* serait donc l'ombre d'une princesse, un fantôme, une rêverie de poète ?

Dans une lettre à Henri Cazalis du 15 ou 22 juin de 1865, Mallarmé éclaircit la forme choisie pour donner corps à son héroïne :

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>142</sup>

N'est-il pas contradictoire qu'en étant conçu pour le théâtre, le poème commence avec une mise en question de la présence même du personnage sur « scène » ? Dans ce sens, un spectateur s'interrogerait sur ce qui s'est passé avant la première scène, pour que la nourrice, en voyant *Hérodiade*, puisse faire une telle remarque. Pourquoi la croyait-on morte ? La vie d'*Hérodiade* a-t-elle été menacée ?

Nous sommes face à un poème, conçu pour le théâtre, art objectif par excellence, qui présente les faits et gestes des personnages devant les yeux du spectateur.

---

<sup>142</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 678.

Cependant, Mallarmé fait l'option de présenter une « ombre » en lieu et place du personnage. À partir de cette apparition sur scène et de ses premières paroles, un spectateur douterait de la présence et même de l'existence d'Hérodiade. Ainsi, l'entrée poétique de Mallarmé dans le deuxième *Parnasse contemporain*, ou l'entrée de Salomé dans sa poésie, mène ses lecteurs à questionner d'emblée la nature de la fiction.

Dans *Le Fil perdu*, Rancière exploite plusieurs modalités de critique de la représentation dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle. Le dernier chapitre du livre est consacré au drame qui le transforme en espace d'élaboration d'un nouveau rapport entre action, pensée et parole en dehors du principe représentatif. Le drame romantique s'inspire de Shakespeare pour offrir un spectacle à l'image même de son public. C'est-à-dire que la rupture avec les normes du théâtre classique comme l'unité de temps et d'espace, ainsi que la hiérarchie des personnages, vise à peindre la Vie, « la Vie universelle qui traverse et excède les vies individuelles ». <sup>143</sup>

Les premiers romantiques, comme Hugo, imaginent qu'il suffit d'abolir les règles qui entravent la manifestation de la vraie vie dans le théâtre pour que celle-ci afflue. Mais une nouvelle dramaturgie requiert la redistribution des puissances bloquées ou un nouvel ordre capable de mesurer les puissances de la vie et de les organiser de manière à rendre possible leur multiplication. Là se découvre le problème de la dramaturgie. Le théâtre n'est pas seulement une métaphore de l'ordre social, il est aussi une métaphore de la pensée. La poésie depuis Baudelaire exploite cette métaphore pour mettre en scène une critique du principe représentatif comme reproduction des normes et coutumes sociales.

Rancière distingue deux modèles de rapport entre théâtre et pensée. Le premier est le platonicien. Le modèle négatif de la caverne où le théâtre est le contraire la pensée, une image fausse. Le poète se cache derrière les personnages et les acteurs font semblant d'être ce qu'ils ne sont pas. C'est le modèle qui inspire la poésie baudelairienne. Ici, le poète se fait un acteur qui ment pour faire défiler devant ses lecteurs les mensonges qui déterminent leurs propres vies. La vie sociale est l'ombre d'une vérité cachée par l'hypocrisie. Il revient au poète de démonter cette farce.

Mais il y a aussi un autre modèle, aristotélien, où l'action dramatique est un modèle de la pensée en acte. L'intrigue est construite selon la nécessité et la vraisemblance : « Le drame est alors un modèle de rationalité, un agencement de causes

---

<sup>143</sup> Rancière. *Le Fil perdu*. Paris : La fabrique, 2014, p. 118.

et d'effets qui fait participer le spectateur à une intrigue de savoir. »<sup>144</sup> Ce modèle oppose la succession des choses qui arrivent les unes après les autres à l'enchaînement temporel des actions déterminé par les rapports de causalité. Si la poésie mallarméenne se structure, depuis ses débuts, à partir du hasard, son théâtre ou sa poésie rompt évidemment avec ce rapport de causalité qui structure la littérature depuis Aristote, basée sur la vraisemblance, et qui transforme l'adéquation au réel dans la mesure qui permet de juger et de penser la fiction.

Baudelaire, en présentant la vie sociale de son temps comme un théâtre marqué par l'hypocrisie, réalise la plus éloquente critique de la représentation ou du théâtre comme représentation au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Si la vie sociale est un grand bal masqué où les intérêts économiques se cachent derrière le voile de la morale et des bonnes mœurs, comment assurer la portée critique d'un art qui représente, sans cacher le caractère illusoire de la représentation ? Si la vie sociale est elle-même un espace de mise en scène où chaque acteur ne fait que jouer ou faire semblant, si le coup d'État n'est qu'une farce, que reste-t-il pour occuper la scène théâtrale ? C'est dans ce contexte que nous devrions comprendre le théâtre symboliste ou la portée théâtrale des poèmes mallarméens. Pour se maintenir critique, le théâtre ne peut plus se revendiquer comme espace de « représentation ». En fait, pour rester critique, il doit être capable de donner à voir ce qui n'est pas encore visible dans la vie sociale, le théâtre doit être autre chose que la mise en scène de la réalité, qui elle-même semble de plus en plus « dubitable ». À partir du moment où la « réalité », la vie sociale et politique ne sont que farces ou mensonges hypocrites, le théâtre peut devenir l'espace où ce qui de la réalité ne se donne pas à voir, encore, apparaît.

Une fois que la causalité des actions est mise en question, le lien qui unit paroles, actions et pensée se transforme. La pensée ainsi que les actions ne se laissent plus réduire à l'effet de l'organisation des paroles autour d'un centre. La création exubérante à l'image de la vie que le théâtre de Büchner met en scène n'a ni commencement ni fin. Car la vie est un milieu, un « tissu où tout s'entrelace à l'infini »<sup>145</sup> de telle manière que nous ne pouvons pas saisir la cause qui met en marche ce mouvement ni distinguer l'effet où elle s'arrête. La scène est ainsi l'espace où se manifeste la vie, sensiblement. Mais la vie est justement ce qui se dérobe à la perception manifeste, ou ce qui, jusqu'à

---

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 121.

présent, se cachait derrière les représentations et l'ordre de la causalité conduite par des fins déterminables.

Ce sont les pensées, non plus comme expression des intentions des personnages, mais comme des fantômes qui viennent hanter leur cerveau, comme des visions que les spectateurs ne voient pas – on n'est plus au temps des sorcières –, mais dont ils doivent éprouver la puissance.<sup>146</sup>

Ce théâtre hanté par l'invisible inconnu qui gouverne les actions ainsi que les pensées est le théâtre de l'immobile de Maeterlinck, où les raisons de ce mouvoir ne se distinguent pas des raisons de ne pas se mouvoir. Un théâtre que Mallarmé lui-même mettra en scène. Sa première est *Hérodiade* où l'apparition du personnage l'approche d'un spectre ou d'une illusion, fantôme dubitable ou figuration de l'inconnu qui cherche de plus en plus son espace à l'intérieur de la poésie. Le poème commence par une mise en question de l'existence du personnage, mise en question de la nature de l'existence et de la présence du propre fait littéraire, qu'il soit texte ou pièce de théâtre. Si le personnage n'est que l'ombre des mots d'un texte, l'ombre du réel, la littérature ne serait-elle pas aussi un volatil réflexe du monde, irréel comme un fantôme prêt à se dissoudre dans l'air ? Ainsi, la poésie se transforme en espace d'apparition d'une nouvelle forme de la pensée qui, en s'opposant aux lois de la causalité, présente le réel sous forme de fiction. Si la vie est un milieu indiscernable où causes et fins laissent l'espace à l'excès de la pensée et à l'imprévisibilité de l'action, la poésie, à son tour, reconfigure le réel non plus à l'image d'une réalité stagnante ou stable, mais à l'image d'un réel qui ne cesse d'échapper à toute formalisation définitive.

Mallarmé commence ici à développer une critique de la représentation qui élégera la danse comme image même de la pensée en mouvement. Le théâtre détaché de la représentation vraisemblable, organisé à partir de la causalité, va se lier à la musique, art capable d'instaurer un mode de présence détaché de la perception – art qui est tout en n'étant pas présent – pour former l'Idée. La première manifestation de cette esthétique est *Hérodiade*, où la pureté indique à la fois la négation des lois causales qui régissent l'art ainsi que la vie sociale annulant l'espace du nouveau ; mais aussi du désir de découvrir la nature ou le mode d'être d'une pensée non représentative et des actions non prévisibles.

---

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 128.

## La beauté et la mort

Les premières paroles d'Hérodiade la montrent s'interrogeant sur sa solitude, comme pour expier une culpabilité qui la pourchasse :

Le blond torrent de mes cheveux immaculés,  
Quand il baigne mon corps solitaire le glace  
D'horreur, et mes cheveux que la lumière enlace  
Sont immortels. Ô femme, un baiser me tûrait  
Si la beauté n'était la mort..<sup>147</sup>

À quoi attribuer l'horreur de Hérodiade ? À la simple sensation de ses « cheveux immaculés » sur son « corps solitaire » ? Cette horreur serait-elle le fruit de son désir de rompre avec sa solitude ou la conséquence de son isolement et de sa pureté ? Avons-nous ici un présage de la mort de Jean-Baptiste, entraînée par la capacité de séduction du personnage ? Comme si le corps ne pouvait qu'entraîner l'horreur.

Nous pouvons supposer que l'horreur serait à la fois une réaction devant un art qui entraîne la mort, mais aussi un effet provoqué par la solitude du personnage. La pureté du personnage, sa solitude ainsi que la mort qu'elle provoque se confondent comme les deux visages du Mal que l'art peut générer. Hérodiade semble sentir que quelque chose d'horrible habite son corps. Cette intimité entre cet être d'ombre dont l'existence est douteuse et l'horreur qu'elle distille et ressent constitue le noyau central du poème, qui résonne dans le vers : « un baiser me tûrait/Si la beauté n'était la mort.. »

Elle se demande ensuite :

Par quel attrait  
Menée et quel matin oublié des prophètes  
Verse, sur les lointains mourants, ses tristes fêtes,<sup>148</sup>  
Le sais-je ?

Reconstituons la phrase : « Quel matin oublié verse ses tristes fêtes sur les lointains mourants, et quel attrait, le sais-je ? » Quel est l'attrait de chanter de « tristes fêtes » sur « les lointains mourants » ? Le verbe « verser » nous fait penser à l'art de faire de vers, ainsi qu'au sang versé lors de la mort de Jean-Baptiste, et donc à la présence de la mort et de la tristesse. Quel attrait cette poésie, quel attrait Hérodiade elle-même pourrait avoir en étant ainsi si froide ? C'est en essayant de reconstituer la syntaxe des vers que le lecteur se rend compte que Mallarmé, au lieu de d'affirmer, pose des questions. Des questions que la syntaxe laisse sans réponse.

---

<sup>147</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 17.

<sup>148</sup> *Ibid.*, p. 18.

Les fêtes ont eu lieu en un « matin oublié des prophètes ». Le matin est le moment de naissance du jour, de renaissance, et pourtant, cette matinée est le lendemain des « tristes fêtes » d'une tragédie, d'une mort. Quand les prophètes nous abandonnent, nous sommes, comme Hérodiade, seuls devant l'horreur. Mais y aurait-il un attrait dans ces « tristes fêtes » ? La séduction et l'oubli des prophètes semblent être la condition qu'instaure l'horreur ressentie par Hérodiade, horreur de la solitude, horreur de la mort.

Le personnage décrit ensuite son « entrée » : évoquerait-elle sa danse ? Les « anciens rois » seraient-ils une référence à son père, séduit par son art ? Ses « effrois » seraient-ils la conséquence de son « attrait », c'est-à-dire de la mort (« lointains mourants ») qu'elle aura provoquée ?

Le sais-je ? tu m'as vue, ô nourrice d'hiver,  
Sous la lourde prison de pierres et de fer  
Où de mes vieux lions traînent les siècles fauves  
Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauvées,  
Dans le parfum désert de ces anciens rois :  
Mais encore as-tu vu quels furent mes effrois ? <sup>149</sup>

Cette évocation pourrait suggérer la danse de Salomé et ses conséquences funestes, la mort de Jean-Baptiste. Hérodiade serait ainsi prise d'effroi devant son pouvoir de séduction, à la vue de l'attrait qu'elle exerce sur Hérode. Mais les verbes d'action sont ici, « marcher » et « entrer ». Aurait-elle dansé ? Aucune référence directe à la danse n'est présente. Et quels furent les effrois du personnage ? Quelle est sa prison ? Une conséquence de son caractère fatal, mortel ? L'effroi qu'Hérodiade ressent serait-il l'effet d'une conscience de sa capacité de séduction et un désir d'échapper, de s'isoler dans une prison artificielle à l'image des pierreries qui couvrent son corps ? Mais Hérodiade est déjà dans une prison, car c'est « sous la lourde prison » qu'elle entre, qu'elle marche, et cette prison est effrayante, car elle est le signe de son attrait. Hérodiade serait ainsi prisonnière de sa propre beauté.

Son entrée est présentée à travers des verbes qui indiquent son mouvement, mais l'effroi qu'elle ressent reste invisible. Si la nourrice doute de la présence du personnage, elle est aussi aveugle à l'horreur qu'elle ressent vis-à-vis de son propre corps, de sa présence perceptible. Une opposition se dessine ainsi entre la perception de la nourrice qui serait celle d'un spectateur, et l'invisible effroi que le poète cherche à présenter, et qui échappe à la vue. En deçà de la présence du personnage, il y a un mystère qu'elle convoque, mais qui ne se laisse pas représenter. Nous devons aussi remarquer que dans

---

<sup>149</sup> *Ibid.*

les six vers cités plus haut, par deux fois Hérodiade requiert et demande le regard de la nourrice. Elle apparaît sous son regard, un regard déterminant, car comme le miroir, il indique non seulement l'attrait que le personnage provoque, mais encore il est capable de dévoiler la nature du désir fatal face auquel le personnage préférerait peut-être la chasteté. Parce que l'effroi ne se laisse pas représenter et reste invisible au reflet ainsi qu'au regard de la nourrice, Hérodiade tremble d'horreur devant l'impuissance et l'impossibilité de présenter la vérité de son désir et de ses gestes. Ainsi, le corps visible apparaît comme le masque d'une vérité qui échappe au regard, qui est étrangère à la perception. Pour cette raison, Hérodiade n'est pas une femme, mais une apparition, une ombre, un fantôme. Comme le mythe, elle appartient à l'univers de la fiction, sa présence ne se laisse pas déterminer par la vue, elle excède la perception.

Hérodiade, dans un premier temps, symboliserait l'horreur du vide, l'horreur du Néant, de l'absence de sens, l'horreur devant la nullité de la vie. Son désir de chasteté est désir de rien, négation du monde qui maintient le désir intact, un dernier refuge avant la rencontre fatale que le poète vivra. Hérodiade est ainsi l'ultime astuce de la raison, de la création et du désir face à la mort : la beauté. La vierge qui cherche à tout prix à demeurer intouchée pourrait figurer comme le désir de maintenir la pureté de la poésie face à une réalité hostile à l'art. La beauté serait ainsi le dernier masque devant la nullité de la réalité et son manque de sens. Et la poésie un ultime refuge qui permet au poète de maintenir vivant le rêve d'un monde différent.

En annonçant que la mort n'est que la mort, Hérodiade dépasse largement la problématique initiale du mythe. Elle refuse toute proximité avec sa « nourrice », non seulement dans le but de se maintenir « pure », mais car elle sait que la beauté ne peut qu'entraîner la mort. Cette affirmation nous rend présent le rapport entre l'art et l'horreur. La beauté n'est pas une déviation de l'horreur, elle n'est simplement pas capable de nous offrir un instant éphémère de plaisir et d'oubli. Elle n'est pas une fuite de l'horreur provoquée par l'ennui d'une vie misérable ni une promesse de salut ou de bonheur. Ainsi, la pureté de la poésie n'indique pas sa transcendance vis-à-vis de la vie ordinaire, mais le désir de penser une forme de présence distincte de celle des objets ainsi qu'une pensée qui ne soit pas celle d'un sujet. Dans ce sens, la poétique du Parnasse qui nie la vie au nom de la beauté en faisant de la poésie un refuge pourrait entraîner la fin de la poésie même, car coupée du monde, la poésie ne peut chanter que l'ennui, ou la mort comme l'absence de vie et de conflits, l'absence d'événement. La pureté et la virginité sont peut-être les buts ultimes de l'art qui cherche à être l'espace

du nouveau, mais l'art qui nie le monde au nom d'une beauté libre de toute impureté ne peut que s'isoler encore plus et ainsi prouver son insignifiance. L'art est effrayant, car il est incapable de nous éloigner de la mort et de cacher son horreur. Il est la mort même, il paralyse et nous transporte vers un univers libre de toutes les oppositions créées par la réalité. Nous sommes ici face à une affirmation radicale de la capacité destructrice de l'art. La beauté est comprise comme négation absolue, c'est-à-dire, elle détruit, anéantit tout ce qu'elle touche. Rien au monde ne peut rester intact au contact irrésistible et mortel de la beauté.

L'approche de la mort, de la vérité de la poésie, déclenche l'imagination du personnage, entraînant des rêveries, une plongée dans l'univers d'une certaine littérature qui anesthésie contre l'implacable réalité.

Reprenons le poème. Une fois entrée en scène et face à ses « effrois », Hérodiade s'arrête et sa rêverie commence : « Je m'arrête rêvant aux exils ». Le mouvement d'approximation et d'éloignement envers la nourrice recommence. Celle-ci s'approche et son approximation est refusée par l'héroïne, qui déclare : « Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir ». Ce sont ses cheveux immaculés qui apparaissent comme instrument de séduction, signe d'une folie qui définit tout désir. La nourrice ne devrait plus regarder Hérodiade se « peigner nonchalamment dans un miroir ». Elle demande ensuite à Hérodiade : « Voulez-vous, mon enfant, essayer la vertu Funèbre ? » La réponse d'Hérodiade est un éloge de la pureté :

Laisse là ces parfums ! Ne sais-tu  
Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente  
Leur ivresse noyer ma tête languissante ?  
Je veux que mes cheveux qui ne sont pas des fleurs  
À répandre l'oubli des humaines douleurs,  
Mais de l'or, à jamais vierge des aromates,  
Dans leurs éclairs cruels et dans leurs pâles mates,  
Observent la froideur stérile du métal,  
Vous ayant reflétés, bijoux du mur natal,  
Armes, vases, depuis ma solitaire enfance.<sup>150</sup>

Hérodiade refuse l'ivresse provoquée par les parfums des fleurs qui répandent « l'oubli des humaines douleurs ». Ce refus doit être compris comme le refus d'une littérature qui fait de la beauté un refuge, qui offre l'ivresse comme rédemption et salut. Ce refus des parfums des fleurs est aussi un refus de la nature, et de toute une littérature qui transforme la nature dans le dernier espace où l'homme pourrait être en contact avec sa bonté naturelle.

---

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 18.



Hérodiade ne suit pas les principes de l'art romantique ascétique, celui qui, selon Nietzsche, offre l'ivresse, un débordement des sentiments comme remède à une vie en dégénérescence. La pureté d'Hérodiade n'est pas faite au nom d'un retour à la nature, dernière consolation des humaines douleurs, ni au nom d'un salut. Ici, la négation de la nature est un éloge de l'artifice. Contre l'oubli, Mallarmé refuse l'ivresse au nom de la froideur. Il établit une comparaison entre la pureté des métaux précieux et leur froideur, la froideur qui est celle du personnage, aussi précieuse et froide que l'or, aussi stérile que le métal et tellement solitaire dans sa pureté. Le métal, comme le miroir, reflète la Vierge par son éclair cruel. Mais cet éloge de l'artifice contient aussi une critique, car le miroir ne peut pas refléter l'effroi invisible d'Hérodiade, seulement le décor peut représenter le sentiment du personnage, dans ce cas les « armes » ou les « vases ». Or, nous pourrions nous demander si cette critique de l'artifice ne s'adresse pas aussi au Parnasse et à l'auteur du « Vase ».

La nourrice s'excuse en argumentant que, contrairement à la jeunesse brillante de la Vierge, elle est pâlie par l'âge, comme « un vieux livre » dont les lignes s'effacent. Hérodiade demande alors à la nourrice de tenir un miroir, pour qu'elle puisse se voir. « Assez ! Tiens devant moi ce miroir ». Devant le miroir qui la cadre dans la froideur éclatante de sa jeunesse, Hérodiade exclame :

Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine.  
Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,  
J'ai de mon rêve épars connu la nudité !<sup>151</sup>

Quels sont les rêves d'Hérodiade ? L'exil ? Si dans un premier moment, Hérodiade rêve d'une fuite, maintenant sa froideur reflétée dans le miroir dévoile la nudité, ou la nullité de ses rêves peut-être. L'éclat de l'or cède la place à l'ombre d'Hérodiade qui le soir, se pose devant un miroir lui dévoilant ses rêves nus et nuls tel son corps froid et intouchable. La nourrice l'affirme : « Vous errez, ombre seule », et pourtant Hérodiade lui semble « adorable autant qu'une immortelle ». Le destin du personnage est celui de la littérature qui se maintient à l'écart de la vie sociale, méprisée, solitaire elle flirte avec la mort.

Devant le miroir, Hérodiade se demande « Nourrice, suis-je belle ? » La nourrice répond : « Un astre, en vérité : Mais cette tresse tombe.. » Divine et humaine, immortelle et resplendissante comme un astre, Hérodiade incarne en même temps les caractéristiques de la beauté fatale et celles de la beauté la plus chaste. Elle est aussi

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 19.

artificielle que l'or, un métal sans vie ni parfum et pourtant, elle rayonne, telle un astre. Immortelle, elle vogue comme une ombre. Sombre et éclatante, son attrait consiste en cette froideur stérile qu'elle exhale comme un parfum. En refusant l'ivresse et l'oubli, la beauté artificielle résiste au temps, immortelle. Comme une ombre, elle est la mort qui ne cesse de s'affirmer en tant que telle. Elle errera, éternellement, contre l'oubli.

Hérodiade demande encore à sa nourrice « N'allais-tu pas me toucher ? », qui lui répond : « J'aimerais être à qui le destin réserve vos secrets ». Hérodiade semble définitivement fâchée, elle répond « tais-toi », et à la question de la nourrice :

Et pour qui, dévorée  
D'angoisse, gardez-vous la splendeur ignorée  
Et le mystère vain de votre être ? <sup>152</sup>

Hérodiade répond « Pour moi ». Hérodiade, construction d'une poésie pure qui se montre froide et stérile, car elle refuse la nature en préférant l'artifice, nous montre ici un autre signe de sa pureté. La poésie, pour être pure, doit être inutile. Elle existe, seule, et affirme sa force en niant tout ce qui lui est extérieur, en refusant de se laisser toucher, en préservant le mystère. Cette poésie ne peut que se définir sur le signe de la mort. Car elle est solitaire, pure et stérile.

Ces affirmations d'Hérodiade sont suivies d'une comparaison établie par la nourrice, entre Hérodiade et Narcisse : « Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi/Que son ombre dans l'eau vue avec atonie. » <sup>153</sup> Une poésie qui n'a que son propre reflet, et qui se mire avec « atonie » ne peut être que triste. Mais cette réplique ne reconforte pas Hérodiade, au contraire, elle se révolte en répliquant : « Va, garde ta pitié comme ton ironie ». Nous avons ici un autre refus déterminant dans la construction de la poétique mallarméenne. Nous avons déjà vu que dans ce poème sont présents : un refus de la nature fait au nom d'un éloge de l'artifice, ainsi qu'un refus de l'ivresse (de toute poésie qui, par le sentiment, offre une promesse de salut) contre l'oubli fait au nom de l'éclat précieux du métal stérile et froid, signe d'une mort qui ne cesse d'avoir lieu. Maintenant, le refus concerne aussi le sentimentalisme. Hérodiade refuse la « pitié » en déclarant que son action n'est pas un sacrifice. Elle refuse aussi l'ironie des paroles de la nourrice, qui la juge « triste ». La tristesse ne suffirait pas pour désigner les « humaines douleurs » que le personnage ne peut oublier.

La nourrice demande une explication, une justification pour un choix si tristement narcissique. Hérodiade déclare ne vouloir « rien d'humain » : « Oui, c'est pour moi,

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>153</sup> *Ibid.*

pour moi, que je fleuris, déserte ! ». Ce refus de l'humain doit être pris au sérieux comme un refus total et absolu de cet élément clé qui semble, au XIX<sup>e</sup> siècle, définir l'être humain : la sensibilité. Hérodiade dit fleurir, mais finalement elle ne fleurit que déserte.

Si Mallarmé a été capable d'écrire après un moment d'intense crise de la poésie lyrique, marqué par l'écriture de *Les Fleurs du Mal*<sup>154</sup>, cela est dû au fait qu'il a instauré sa poésie dans ce scénario : le désert. En refusant tout ce qui est humain, c'est-à-dire tout sentiment ou émotion, pour libérer le langage des clichés qui stérilisent la poésie, et ainsi la rendre capable à nouveau de donner forme à l'expérience. Baudelaire choisit l'ironie, Mallarmé, qui n'a trouvé que les ruines du romantisme laissé par Baudelaire, a dû élire la froideur comme moyen de combattre l'oubli.

Hérodiade convoque les jardins d'améthystes, les pierres et les métaux comme témoins. Elle évoque la prophétie de sa nourrice « que si le tiède azur d'été,/Vers lui nativement la femme se dévoile,/Me voit dans ma pudeur grelottante d'étoile,/Je meurs ! ». Elle semble préférer la mort à la perte de sa pureté, au dévoilement de son corps.

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux  
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux  
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile  
Inviolé, sentir en la chair inutile  
Le froid scintillement de ta pâle clarté,  
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,  
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !<sup>155</sup>

Cette image de la neige froide et blanche qui tombe autour de la chambre d'Hérodiade, la Vierge pâle, dans une nuit sombre et obscure nous renvoie à cette image si chère à Mallarmé, le blanc sur noir d'un ciel étoilé. Le contraste entre la nuit et la neige symbolise le contraste entre la virginité et l'horreur solitaire d'une beauté stérile. Nous ne sommes pas devant un simple éloge de la pureté et de la chasteté fait au nom du corps (« triste hélas ! »), corrompu et méprisable comme tout ce qui est de l'ordre de la matière marquée par le péché originel. Cette chasteté n'est pas le signe d'un salut futur, elle est motif d'« effroi ». « Le froid scintillement » de la chair, « vierge » et « inutile » sont l'apparition de cette beauté qui n'est que la mort. Hérodiade se sent touchée par la présence de la mort dans sa « chair inutile », c'est sa propre froideur qui lui dévoile la nudité de ses rêves aussi stériles et froids que son corps.

---

<sup>154</sup> Voir : Benjamin, W. *Charles Baudelaire*. Paris: Payot, 2002, p. 205.

<sup>155</sup> Mallarmé. *OC I*, p. 21.

Hérodiade déclare que la raison de sa solitude repose sur le fait qu'autour d'elle, tout « vit dans l'idolâtrie/D'un miroir qui reflète en son dormant/Hérodiade au clair regard de diamant. »<sup>156</sup> Son image fascinante, éclairante, ne serait ainsi qu'une mystification, un mensonge qui provoque l'idolâtrie et dérouté les hommes de leur vrai chemin, de leur vérité, de la nudité de leurs rêves. En tant que mythe, Hérodiade ne peut être que l'objet d'un culte, d'une « idolâtrie » qui, comme le culte de la beauté naturelle, répand l'oubli. Ainsi, le culte de l'art pour l'art, l'idéal d'une poésie pure, serait lui aussi une idolâtrie, le culte d'un mythe, d'une fiction qui se montre froide et stérile.

Hérodiade déclare, comme Baudelaire dans le dernier poème des *Fleurs du Mal* qu'elle attend et cherche « une chose inconnue ». Dès lors, elle ne meurt pas, elle s'enfuit, mais avant de partir, comme dans le voyage baudelairien « vers l'inconnu », elle demande à sa nourrice de fermer les volets pour ne pas voir l'azur « séraphique » qui « sourit dans les vitres profondes », car Hérodiade connaît le malheur de l'idolâtrie qui l'isole du monde dans une tour entourée de pierreries et de bijoux. Pour cette raison, elle déclare « Et je déteste, moi, le bel azur ! » :

J'attends une chose inconnue  
Ou, peut-être, ignorant le mystère et vos cris,  
Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris  
D'une enfance sentant parmi les rêveries  
Se séparer enfin ses froides pierreries.<sup>157</sup>

De manière subtile, Mallarmé introduit dans son poème quelques mots ou adjectifs qui relativisent le caractère idéal du personnage compris souvent comme un hymne à la poésie pure. Hérodiade est pleine d'« effrois », elle ressent « l'horreur d'être vierge » et déclare détester « le bel azur ». Cette fin indique qu'elle pourrait se détacher de ces artifices, et ici l'artifice semble être sa virginité, son refus à se laisser toucher, la pureté de la poésie. L'artifice n'est pas la séduction, les pierreries d'Hérodiade sont froides comme sa beauté. Comme Narcisse, elle peut périr dans la contemplation passive de sa beauté, identifiée à la mort. De cette manière, le refus de la chair provoque la solitude et ne permet pas au poète d'échapper à l'horreur, car si la pureté est la solitude, elle est aussi la stérilité, la mort de la poésie. Pour aller vers l'inconnu, la poésie devra abandonner ce choix ascétique : « se séparer enfin de ses froides pierreries ». L'inconnu devra résoudre l'aporie créée par un désir de pureté stérile et solitaire. Mais cela signifie que Mallarmé répète simplement les problèmes et enjeux de

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>157</sup> *Ibid.*

la poétique baudelairienne. Et pourtant, il est en train de créer une autre voix. L'éloge de la virginité est, d'une part, le refus de l'alternative baudelairienne de la quête des plaisirs mondains, et d'autre part une mise en garde vis-à-vis de l'idéal ascétique qui peut stériliser la poésie. Ainsi, en dehors de l'objet et du sujet, de la matérialité et de la transcendance, Mallarmé dessine un personnage dont la présence même est douteuse, c'est-à-dire qui inaugure un espace nouveau entre idéaux et matières où la poésie pourrait s'instaurer. Cette voix est tracée par la beauté identifiée à la mort. La conclusion du poème nous met face à deux possibilités : ou bien la beauté, qui est la mort, peut guider la poésie vers l'« inconnu », ou bien elle continuera à verser des « sanglots » ou à semer de « froides pierreries » face à la mort de ses rêves.

Mallarmé renverse complètement le sens originel du mythe de Salomé. Il l'annonce lui-même dans une lettre à Eugène Lefébure : il attribue « le peu d'inspiration » qu'il a trouvée à ce nom, « Hérodiade » : « du reste, je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire. »<sup>158</sup> La femme sensuelle qui porte en soi l'horreur et provoque des tragédies, la femme fatale et mortelle devient chez Mallarmé une froide vierge qui refuse de se laisser toucher, qui refuse les regards qui lui sont portés, aussi artificielle que les pierreries couvrant son corps, elle est la femme idéale d'autant plus désirée qu'elle s'enfuit et s'éloigne. Un idéal poétique rêvé, aussi artificiel que toutes les autres créations humaines, tels par exemple, les mythes. Par le renversement du mythe originel, Mallarmé dévoile que son Hérodiade fait référence à un autre mythe, à un *topos*, à un poncif de son temps, un idéal féminin qui parcourt toute la poésie de son siècle : la femme chaste et pure, pâle, blanche, quasiment un cadavre, ou parfois même la femme morte qui invite à une réalisation amoureuse dans un au-delà paradisiaque. Cet idéal serait le mythe moderne de la beauté, une beauté rêvée, désirée, idéalisée, et d'autant plus éclatante qu'elle est artificielle, produit de l'imagination des poètes. La froideur du personnage nous met en garde vis-à-vis de la possibilité de la mort de la propre poésie, elle attire notre attention vers le caractère stérile de toute poésie pure, où la beauté n'est que la mort, c'est-à-dire le refus ascétique de la vie. Plus que dévoiler la mort d'un idéal amoureux qui a bercé les rêves et la création littéraire de plusieurs générations de poètes, Mallarmé fait de ce refus, de la froideur ou de la « frigidité » de la femme, une condition nécessaire pour dépasser l'ivresse romantique et ses débordements sentimentaux. Cette froideur maintient le

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 669.

lecteur face à l'horreur que la littérature ne cherche plus à oublier, en l'exposant dans sa nudité.

Hérodiade est donc le mythe qui se dévoile comme tel, comme astuce humaine face au manque de sens de la nature, de la vie, du cours du monde. Une tentative d'explication du monde qui reproduit l'angoisse que nous éprouvons par la nécessité de trouver des raisons qui pourraient justifier nos malheurs. Depuis son entrée sur scène, à partir de sa première apparition, nous sommes menés à douter de l'existence du personnage. Hérodiade, la vierge solitaire, le symbole d'une poésie pure, est-elle encore en vie ou n'est-elle plus que l'ombre d'une princesse ?

Le caractère tragique de la danse du personnage réside dans le fait qu'elle est la cause de la mort de saint Jean-Baptiste. Mais cette mort est absente de la première version du poème. Là réside peut-être la raison qui a poussé Mallarmé à la reprendre vers la fin de sa vie, la première version lui paraissant insuffisante, car elle n'abordait pas la question qui taraudait le poète : le conflit entre « la tête et le corps », entre la raison et le désir, entre l'esprit et le corps, l'idéal et le monde terrestre, entre un au-delà et un ici-bas. Hérodiade danse, sa danse est un art éminemment corporel. Et le saint représente ce qu'il y a de plus spirituel. Sa mort va-t-elle unifier Dieu et l'homme ? Mallarmé serait-il en train de s'interroger sur une possible conciliation entre l'univers spirituel, incarné par le saint, et le monde matériel incarné par Salomé, la danseuse fatale ? S'agit-il ici d'une tentative d'harmoniser l'univers spirituel et le monde matériel, si froidement nié dans la première version du poème ? Cette question est celle du destin de l'idéal ascétique dans l'œuvre de Mallarmé. C'est-à-dire qu'il s'agit ici de penser l'autonomie de l'art et les limites de l'art pur ou absolu. Dans un premier temps, Hérodiade semble un éloge de l'idéal de la poésie pure. Le chant du poète isolé dans sa tour d'ivoire, entouré des pierreries, de bijoux et beautés artificielles, qui rêve d'un amour trop pur pour se laisser réduire à un plaisir charnel, d'un poème trop pur pour être écrit. Mais une lecture attentive du poème peut mettre en question cette interprétation. La pureté ou la froideur d'Hérodiade indique plutôt un refus de l'art rédempteur, un refus de l'émotion, de l'ivresse qui enchante, paralyse et empêche la réflexion. La question est maintenant de savoir comment la pureté est abordée dans les manuscrits du poème.

## Le poème qui n'a pas eu lieu

Le projet de réécriture d'Hérodiade date de 1886. Dans la correspondance du poète relative à cette époque, on trouve deux références au poème dans deux lettres adressées à Edmond Deman, la première datant du 21 avril : « (...) mon dessein est d'achever cet été ou à l'automne *Hérodiade*, longs prélude et finale. »<sup>159</sup> Dans la deuxième lettre, du 21 juillet, le poète déclare : « Je vais achever, pour la rentrée, *Hérodiade*, dont je publierai le *Prélude* et le *Finale* de la dimension chacun du morceau existant. »<sup>160</sup> Mais nous savons que ce projet ne s'achèvera pas comme Mallarmé le souhaitait, car dans l'édition Deman datant de 1894, nous trouvons cette note bibliographique : « *Hérodiade*, ici fragment, ou seule la partie dialoguée, comporte, outre le cantique de saint Jean et sa conclusion en un dernier monologue, des *Préludes* et *Finale* qui seront ultérieurement publiés (...). »<sup>161</sup>

Le manuscrit de 1896 comporte une autre indication de ce que serait le poème. Il devait compter trois moments, « Prélude », « Scène », « Finale » et non plus cinq parties « Prélude », « Scène », « Cantique de Saint Jean », « dernier monologue » et « Finale ». Reste à savoir quelle serait la place du cantique dans la dernière version et quelle serait la différence (ou confusion, comme le suggère Bertrand Marchal dans les notes de la *Pléiade*) entre « Finale » et « dernier monologue ». Ce qui nous intéresse, ce sont les nouveaux éléments introduits lors de la réécriture du poème. Peut-être nous montreront-ils une *Hérodiade* bien autre.

Effectivement, *Hérodiade* est ici la fiancée « adorable et funeste », le titre du poème porte une référence à son possible mariage « Noces de *Hérodiade* ». Serait-il un mariage chaste, possible seulement dans un autre monde ? Ou la nouvelle *Hérodiade* est-elle prête à se laisser porter vers le terrain inconnu du désir ? De toute façon, ce mariage indique le désir de laisser la virginité d'*Hérodiade* et sa pureté au passé et la réinventer entièrement. Plus qu'abandonner les idéaux de pureté de sa première héroïne, dans les derniers manuscrits, Mallarmé semble en quête de cette *Hérodiade*, dont le nom était sombre « et rouge comme une grenade ouverte ». <sup>162</sup> Si dans la première version du poème, *Hérodiade* est blanche et sombre, froide et mortelle, dans la dernière, Mallarmé

---

<sup>159</sup> Mallarmé. *Correspondance VIII*, p. 115.

<sup>160</sup> Mallarmé. *OC I*, p. 814.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>162</sup> Lettre à Eugène Lefébure 18 février 1865. In: Mallarmé. *OC I*, p. 669.

semble vouloir récupérer les aspects du mythe laissés de côté dans la première version. Salomé, la femme fatale, prêtera à la vierge et pure Hérodiade mallarméenne un peu de son mystère :

*Quand le sang coule il est un incendie  
quelque part  
libère  
sainte  
viole*<sup>163</sup>

Hérodiade semble vouloir se libérer de la prison solitaire de sa virginité, présente dans la première scène. Un « viol » est insinué, du « sang » se libère en incendie. Le désir brûlant et funeste qui marque Salomé est repris. La pureté est corrompue par le sang versé lors de noces mystérieuses. Néanmoins, les manuscrits semblent également indiquer une autre direction. Le sang qui aurait allumé un incendie devient adjectif, la « chair » est « sanglotante », non en raison du « viol », mais pour « avoir été niée et jaillie ». Le « mal » est « dégagé », et ici son nom est « pureté ».<sup>164</sup>

*sens  
chair, encor san-  
glotante d'avoir été  
niée et jaillie*<sup>165</sup>

Hérodiade serait, dans cette deuxième version, prête à se laisser guider par la force du désir. Le sang versé n'est plus celui de la mort, au contraire, il fait revivre Hérodiade, car il bannit sa stérilité ou le mal, qui était la négation de la chair, cette chair « sanglotante » (mot qui évoque le sang versé par le viol, l'hymen rompu par le mariage tout en attribuant une souffrance à cette chair, non parce qu'elle a perdu sa pureté, mais parce qu'elle a été trop longtemps niée). Dans ces manuscrits, nous retrouvons des notes qui semblent figurer une espèce de plan de l'œuvre avec ses idées principales. La première note concerne le désir du poète de distinguer son Hérodiade et la Salomé biblique, elle devrait être « exhumée avec son fait divers archaïque – la danse, etc. », <sup>166</sup> et l'image si vulgaire de la tête sur le plat ne ferait pas partie du poème. La danse ne serait pas simplement exclue, mais déplacée par la suppression de son caractère anecdotique. Elle est ici pur symbole.

*une sorte de danse*

---

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 1083.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 1087.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 147.



*effroyable esquisse*  
– *et sur place, sans*  
*bouger*  
– *lieu nul*<sup>167</sup>

Nous avons ici une danse « sans bouger », une danse qui est négation de tout mouvement. À l’instar de la première partie du poème, « La Scène » exclut toute référence à la danse ainsi que toute action, présentant un dialogue où les références à la danse sont minimales. Cette deuxième version semble poursuivre sur la même voie. Aucun événement ni action n’est présenté directement. La danse, qui non seulement est une action, mais pourrait dicter la forme du poème, devrait être d’une autre sorte. Se dérouler dans « un lieu nul », dans l’absence de tout mouvement, « sans bouger ». Si nous nous doutons de la présence de Hérodiade sur scène, du fait qu’elle est vivante, nous devrions aussi supposer l’existence du poème même, et dans ce cas de la danse qui semble être le moteur principal de l’action dans la légende.

Si aucun mouvement ne se réalise, si rien ne bouge, rien n’a eu lieu. La danse est l’art réduit au silence, à l’absence même de mouvement, acte intellectuel, mental. Comme dans le *Coup de dés*, le poème est l’espace d’une fiction où seul l’acte fictif, celui qui n’est pas, qui n’est qu’un lieu, peut avoir lieu.

*monologue –*  
*silence et danse –*  
*attitudes –*  
  
*seul monologue*  
*éclat intérieur*<sup>168</sup>

Cet extrait confirme l’idée que la danse est un acte mental, tel un poème. L’*Hérodiade* originellement conçue pour le théâtre est une scène qui se réduit à un monologue intérieur, car le poème est un art où la pensée est en jeu, où se joue la possibilité même de la réalisation d’une pensée. La question dans la poésie est de penser le rapport entre « l’éclat intérieur » et la pensée, qui a lieu intérieurement, sans exigence de mouvement. C’est vers cette autre existence que la poésie mallarméenne semble se diriger en quête de l’inconnu.

La mort refait aussi son entrée dans le poème. Elle qui était la beauté même apparaît en faisant une référence directe à la légende : « ce meurtre a-t-il », « fallait-il par le meurtre » suivi d’un espace blanc qui énigmatiquement propose un vers qui a été

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 1085.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 1086.

envahi par la pensée. S'agit-il de la mort d'Hérodiade ? Ou de la mort du saint qu'elle occasionne ? Qu'est-ce que cette mort qui est « envahi[e] par la pensée » ? Or, la mort du saint, tout comme la mort d'Hérodiade, symbolise une autre forme de vie, spirituelle. Mais chez Mallarmé, la « transcendance » est forme, synonyme de pensée. Elle est incarnée par la danse, cette danse silencieuse qui se produit dans un lieu nul et qui crée un espace où une existence d'une autre nature, entre le ciel et la matière, pourrait se manifester. Pour comprendre le symbolisme de cette mort, nous devons examiner comment Mallarmé comprend la danse :

*joaillerie —  
et vie  
étoile et chair  
mariée<sup>169</sup>*

La danse, dans la mesure où elle est un art qui met en forme une idée par le moyen du corps, qui utilise le corps comme son principal matériau, serait capable de réaliser une réconciliation entre « corps » et « tête », le monde matériel et l'univers spirituel, le corps et le sens, la lettre et l'idée. Ainsi devrait-elle être capable de promouvoir la réconciliation entre « étoile » et « chair », entre le ciel et la terre, entre l'art (« joaillerie »), la beauté artificielle, et la vie.

*l'ambiguïté d'Hé-  
rodiade et de sa  
danse...*

*elle maîtrise cette  
tête révoltée  
Qui a voulu  
penser plus haut  
Où s'éteint l'idée  
inouïe et riche<sup>170</sup>*

La tête « révoltée » indique la révolte contre l'azur, contre le monde qui l'entoure et qui vit de son idolâtrie, contre l'horreur d'être vierge. La poésie périt quand elle cherche l'idéal, elle devient stérile en rêvant d'une beauté solitaire et froide. La mort est chargée de sens, elle se fait figure, prend corps comme une danse qui métamorphose le corps en idée. Elle dépasse et va au-delà de la matérialité du corps, néanmoins elle court le sérieux risque d'idéalisation, car cette « tête » « qui a voulu penser plus haut » « éteint l'idée inouïe et riche ». L'ambiguïté de la danse d'Hérodiade est celle d'être à la

---

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 1085.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 1084.

fois un acte corporel et un acte mental, idéal, de « penser plus haut ». Cette ambiguïté risque de mettre en péril la réconciliation annoncée par la danse :

*Et ma tête surgie  
(...)  
Les anciens désaccords  
Avec le corps*<sup>171</sup>

Si, d'une part, la danse semble indiquer une possible réconciliation entre le corps et l'esprit – par un art, mental, signe et matérialisation de la pensée –, la décapitation de saint Jean indique justement le contraire, la coupure entre la tête et le corps, signe des « désaccords » entre les deux. Les noces d'Hérodiade sont la célébration de cette union, entre corps et esprit, entre corps et tête par la maîtrise du corps promu par l'art, c'est-à-dire par la danse qui transforme le corps non plus en objet d'un aveugle désir, mais en l'instrument d'une expression subjective qui a été maîtrisée par la pensée. Mais cette réconciliation doit accepter certaines conditions pour pouvoir avoir lieu. D'abord, la « maîtrise » de la tête révoltée, symbole d'un idéal artificiel et en plus capable de tuer l'idée « inouïe ».

*Comme rupture franche  
Plutôt refoule ou tranche  
Les anciens désaccords  
Avec le corps*<sup>172</sup>

Nous voyons ici que l'acte de décapitation est l'acte par lequel la coupure entre le corps et la tête est instaurée symbolisant d'« anciens désaccords ». Une rupture qui « refoule ou tranche » le désir ? La raison ? Qu'est-ce qui serait laissé en arrière dans cette scission ? Si une première fois, Hérodiade a refusé le monde au nom de sa pureté, cette deuxième version pourrait-elle faire éclore le refoulé, le désir et la chair niée ? Il y a donc deux options : refouler les désaccords avec les corps ou trancher, c'est-à-dire choisir entre l'idéal ou la matière. Mallarmé choisit de trancher, et ironiquement c'est justement cette voie qui offre un salut. Mais il ne s'agit plus d'un choix entre corps et esprit, mais d'une reconfiguration du problème.

*Mais selon un baptême  
Illuminé au même  
Principe qui m'élut  
Penche un salut*<sup>173</sup>

Ce baptême serait l'initiation du lecteur à une poésie qui, au lieu de refouler les désaccords avec le corps, propose de les exposer. N'est-ce pas ce que Mallarmé opère

---

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 1048.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 1048.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 1049.

en examinant tous les chemins que ces oppositions peuvent prendre ainsi que les solutions proposées par la tradition pour les régler ? Si nous ne pouvons pas réconcilier le corps et l'esprit, nous pouvons au moins montrer que l'éthique ascétique ne peut promettre le salut qu'à condition de refouler ces désaccords, en niant la chair au nom d'idéaux qui nous rendent aveugles vis-à-vis du futur, qui nous empêchent de créer et de reconnaître des idées vraiment riches et inouïes. C'est l'idéal ascétique qui est responsable de l'instauration de la scission entre la tête et le corps, entre la raison et la sensibilité, entre la vie et la morale et les pratiques religieuses, entre la foi et le plaisir, et tant d'autres dichotomies semblables. En choisissant de trancher entre ces désaccords, Mallarmé expose les refoulements du désir et de la raison mis en scène par l'ascétisme. L'horreur qu'Hérodiade retrouve devant sa propre image est l'effroi des hommes chastes devant la beauté. Mallarmé décide de faire face à la nudité de la beauté mortelle, car elle seule pourrait guider la poésie vers l'inconnu. Mallarmé met en scène la force destructrice et imperceptible d'une beauté qui ne se réduit pas au sensible.

La froideur qu'Hérodiade représente dépasse aussi l'horizon poétique du Parnasse. L'impassibilité et la froideur de la poésie parnassienne qui cherche un refuge contre la misérable réalité dans la beauté sont problématisées. Pour cette raison, le personnage affirme que la beauté est la mort. Mallarmé ose ici questionner la signification de la beauté, en doutant de la possibilité de l'art devant l'idée parnassienne de beauté. C'est-à-dire que la froideur de la poésie du Parnasse pourrait ainsi compromettre l'existence même de l'art. Comme si la beauté était le dernier refuge qui nous cache l'horreur dont la poésie devrait en fait se nourrir. Comme Hamlet, le drame par excellence, Hérodiade se pose la question de l'être. Vivante ou fantôme, elle met en doute l'existence poétique, joue avec l'être et le non-être, avec la vie et la mort. Rouge et sombre, blanche et rouge, elle est la figure d'un désir qui lutte pour s'affirmer, désir qui dépasse le désir de rien qui exclut tout objet, et ainsi flirte avec la mort. Seule cette froideur serait capable de rompre avec la sensibilité romantique en anéantissant ses thèmes privilégiés. Seule la beauté qui n'est que la mort peut nous offrir non pas une délivrance, mais un portrait de la nature du désir qui nous meut, un désir qui est aussi destructif. Quand la beauté n'est plus un masque ou un espace d'oubli, elle nous remet en contact avec l'horreur. Les « humaines douleurs » sont à nouveau mises en lumière, sans détour, sans artifice, dans toute leur nudité.

Selon Rancière, « la question par laquelle la politique est liée au théâtre n'est pas de savoir comment sortir du rêve pour agir dans la vraie vie. Elle est de décider ce qui

est le rêve et ce qui est la vraie vie. »<sup>174</sup> Dans ce sens Hérodiade, ombre d'une princesse idéale, met en scène une distinction entre un idéal poétique stérile et une autre poésie qui, pour vaincre l'horreur et la mort, doit accepter son impureté, reprendre le chemin qui mène la poésie vers l'inconnu. La beauté comparée à la mort est celle qui est capable d'anéantir ou de détruire une certaine réalité au nom d'un réel qui ne se laisse pas réduire à la perception immédiate. « Le Faune » poursuivra la tâche de mettre en scène un au-delà de la réalité proche du rêve qu'il revient à la poésie de garder. Ainsi Mallarmé cherche-t-il à distinguer le rêve de la vraie vie, mais à condition que la vraie vie soit distincte de ce qui nous est offert par la réalité sociale. Dans ce sens, la poésie établit une distance et une différence entre elle et la réalité. La poésie doit sauvegarder un espace des possibilités qui est anéanti par la réalité, elle garde ainsi les rêves et les désirs qui ne peuvent pas encore devenir réels. Hérodiade est le nom de ce rêve non parce qu'elle est la vierge qui se maintient pure, mais parce qu'elle est une présence d'une autre nature, une présence qui échappe à la vue, qui requiert l'imagination parce qu'elle est une fiction, et pour cette raison elle a la même nature que les rêves.

## **De la froideur à la sereine ironie**

Avant l'écriture d'Hérodiade, Mallarmé a écrit le poème « L'Azur », où nous pouvons déjà entrevoir la relation ambiguë, voire critique, qu'il établira avec les idéaux poétiques de son temps. Ce poème sera lu ici suivant les indications d'une lettre de date imprécise, peut-être le 7 janvier 1864, que Mallarmé écrit à Henri Cazalis. Le poète affirme que cette lettre peut être lue comme un « article d'art », où est exposée son idée de poésie. Nous pourrions l'appeler une philosophie mallarméenne de la composition, surtout parce qu'elle est très proche de la philosophie de composition de son maître, Edgar Poe.

### L'AZUR

De l'éternel Azur la sereine ironie  
Accable, belle indolemment comme les fleurs,  
Le poète impuissant qui maudit son génie  
Par un désert stérile de Douleurs.

Fuyant, les yeux fermés, je le sens qui regarde  
Avec l'intensité d'un remords atterrant,  
Mon âme vide. Où fuir ? Et quelle nuit hagarde

---

<sup>174</sup> Rancière. *Le Fil perdu*. Paris: La Fabrique, 2014.

Jeter, lambeaux, jeter sur ce mépris navrant ?

Brouillards, montez ! versez vos cendres monotones  
Avec de longs haillons de brume dans les cieux  
Que noiera le marais livide des automnes,  
Et bâtissez un grand plafond silencieux !

Et toi, sors des étangs léthéens et ramasse  
En t'en venant la vase et les pâles roseaux,  
Cher Ennui, pour boucher d'une main jamais lasse  
Les grands trous bleus que font méchamment les oiseaux.

Encor ! que sans répit les tristes cheminées  
Fument, et que de suie une errante prison  
Éteigne dans l'horreur de ses noires traînées  
Le soleil se mourant jaunâtre à l'horizon !

— Le Ciel est mort. Vers toi, j'accours ! Donne, ô matière,  
L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché  
À ce martyr qui vient partager la litière  
Où le bétail heureux des hommes est couché,

Car j'y veux, puisque enfin ma cervelle, vidée  
Comme le pot de fard gisant au pied d'un mur,  
N'a plus l'art d'attifer la sanglotante idée,  
Lugubrement bâiller vers un trépas obscur.

En vain ! l'Azur triomphe, et je l'entends qui chante  
Dans les cloches. Mon âme, il se fait voix pour plus  
Nous faire peur avec sa victoire méchante,  
Et du métal vivant sort en bleus angélus !

Il roule par la brume, ancien et traverse  
Ta native agonie ainsi qu'un glaive sûr ;  
Où fuit dans la révolte inutile et perverse ?  
Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! <sup>175</sup>

L'azur est présenté ici dans sa « sereine ironie », une ironie indolente et belle comme les fleurs qui accablent le poète impuissant dans sa traversée d'un « désert stérile de Douleurs ». Ayant l'âme vide, le *je* veut s'enfuir. Il contemple les cendres de l'azur, « monotones », ennuyeuses. Le ciel est en silence. L'ennui devrait-il fermer le trou provoqué par les oiseaux, par l'idéal ? La cheminée de la maison/prison fume comme si elle était responsable de la mort du soleil dans l'horizon. La strophe suivante annonce le tragique événement « Le Ciel est mort. Vers toi, j'accours ! Donne, ô matière, / L'oubli de l'Idéal cruel et du Péché / À ce martyr ». Impuissant et sans pouvoir germer une idée dans son cerveau vide, le poète souhaite plonger dans l'« obscur ». L'azur « triomphe », le poète l'entend, mais ne reçoit pas cette nouvelle avec joie, en revanche, il est hanté.

---

<sup>175</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 14-15.

Lisons maintenant la lettre contenant les éclaircissements relatifs au poème ainsi que l'esthétique à partir de laquelle il est construit :

Je t'envoie enfin ce poème de l'*Azur* que tu semblais si désireux de posséder. Je l'ai travaillé, ces derniers jours, et je ne te cacherais pas qu'il m'a donné infiniment de mal — outre qu'avant de prendre la plume il fallait, pour conquérir un moment de lucidité parfaite, terrasser ma navrante Impuissance. Il m'a donné beaucoup de mal, parce que bannissant mille gracieusetés lyriques et beaux vers qui hantaient ma cervelle, j'ai voulu rester implacablement dans mon sujet.<sup>176</sup>

Le poète doit, pour écrire, lutter contre deux monstres terribles, l'impuissance et l'inspiration. Pour acquérir la lucidité requise pour toute œuvre d'art, le poète doit se débarrasser des « beaux vers » qui hantent son cerveau ainsi que des « mille gracieusetés lyriques » pour pouvoir « rester implacablement » dans son sujet. Nous sommes ici informés que le poème est le résultat d'« heures de recherche », comme si chaque mot était parfaitement à sa place pour construire l'effet désiré.

Je te jure qu'il n'y a pas un mot qui ne m'ait coûté plusieurs heures de recherche, et que le premier mot, qui revêt la première idée, outre qu'il tend par lui-même à l'*effet* général du poème, sert encore à préparer le dernier. L'*effet produit*, sans une dissonance, sans une fioriture, même adorable, qui distraie — voilà ce que je cherche. (...) Reste maintenant l'autre côté à envisager, le côté esthétique. Est-ce beau, y a-t-il un reflet de la Beauté ?<sup>177</sup>

L'effet du poème est directement lié à ces premiers vers : « De l'éternel Azur la sereine ironie ». « Sereine ironie » seraient vraiment les mots qui définissent l'idée centrale du poème et son évocation de l'azur, et qui finit par ces mots, ironiques, plutôt sereins qu'accablants : « Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! ».

L'effet comme le mot juste est le résultat du travail de recherche poétique. Reste à savoir comment Mallarmé comprend l'effet du poème. Nous savons, pour l'instant, qu'il est distinct de la beauté.

Dans le paragraphe suivant, Mallarmé distingue sa poétique de celle d'Emmanuel, « le poète lyrique, dans tout son admirable épanchement ! ». Contrairement à Mallarmé, « fidèle à ces sévères idées » que lui a léguées son « grand maître Edgar Poe », Emmanuel écrit « ivre d'inspiration ». Mallarmé écrit son poème, comme Poe a écrit son « Corbeau », de manière à faire jouir l'âme du lecteur «*absolument* comme le poète a voulu qu'elle jouît. Elle ne ressent pas une impression autre que celles sur lesquelles il avait compté. » De cette manière, la « sereine ironie » responsable de la construction de l'effet du poème serait une négation de cette poésie lyrique, inspirée, plein « épanchement ». L'azur, ironique, nie toute possibilité de fuite de l'ennui en direction de la matière. Il est lui-même l'ironie majeure de la poésie, un Idéal cruel.

---

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 654.

<sup>177</sup> *Ibid.*

Mallarmé propose dans sa lettre à Cazalis de suivre sa pensée dans le poème pour voir s'il a vraiment senti l'effet que le poète voulait créer. Suivons ici cette pensée :

Pour débiter d'une façon plus large, et approfondir l'ensemble, je ne parais pas dans la première strophe. L'azur torture l'impuissant en général. Dans la seconde, on commence à se douter, par ma fuite devant le ciel possesseur, que je souffre de cette terrible maladie. Je prépare dans cette strophe encore, par une forfanterie blasphématoire *Et quelle nuit hagarde*, l'idée étrange d'invoquer les brouillards. La prière au *Cher Ennui* confirme mon impuissance. Dans la troisième strophe, je suis forcené comme l'homme qui voit réussir son vœu acharné. La quatrième commence par une exclamation grotesque, d'écolier délivré. *Le ciel est mort !* Et, de suite, muni de cette admirable certitude, j'implore la Matière. Voilà bien la joie de l'Impuissant. Las du mal qui me ronge, je veux goûter au bonheur commun de la foule, et attendre patiemment ma mort obscure... Je dis : Je veux ! Mais l'ennemi est un spectre, le ciel mort *revient*, et je l'entends qui chante dans les cloches bleues. Il passe, indolent et vainqueur, sans se salir à cette brume et me transperce simplement. À quoi je m'écrie, plein d'orgueil et ne voyant pas là un juste châtement de ma lâcheté, que j'ai *une immense agonie*. Je veux fuir encore, mais je sens mon tort et avoue *que je suis hanté*. Il fallait cette poignante révélation pour motiver le cri sincère, et bizarre, de la fin, *l'azur*... — Tu le vois, pour ceux qui, comme Emmanuel et comme toi, cherchent dans un poème autre chose que la musique du vers, il y a là un vrai drame. Et ç'a été une terrible difficulté de combiner, dans une juste harmonie, l'élément dramatique, hostile à l'idée de Poésie pure et subjective, avec la sérénité et le calme de lignes nécessaires à la Beauté.<sup>178</sup>

Il s'agit de combiner une « poésie pure », qui semble ici synonyme de poésie « subjective » avec un élément « dramatique », en cherchant autre chose que « la musique du vers ». La poésie doit enserrer un « drame », un conflit. Ce drame est celui de la création poétique, du poète impuissant, rongé par l'ennui qui veut s'échapper, s'enfuir, se débarrasser de son agonie. Mallarmé se réfère au poème à la première personne, comme si le *je* lyrique était lui-même, en même temps qu'il prend distance du poème, et le décrit ironiquement. Tout se passe comme si le poème était une présentation théâtrale, et le poète le comédien. Tout est traité avec ironie, comme attestent ces déclarations : « Je prépare dans cette strophe encore, par une forfanterie blasphématoire *Et quelle nuit hagarde*, l'idée étrange d'invoquer les brouillards. » Ou encore : « une exclamation grotesque, d'écolier délivré. *Le ciel est mort !* ». La définition de la « joie de l'Impuissant » comme étant la Matière est aussi pleine d'ironie, comme cette autre affirmation : « Las du mal qui me ronge, je veux goûter au bonheur commun de la foule, et attendre patiemment ma mort obscure... ». Si l'azur triomphe, c'est comme un « châtement pour la lâcheté » du *je* lyrique. L'impression du poème est « bizarre » comme le cri de la fin, « l'azur ».

Mallarmé explore les clichés de son temps, en toute connaissance de cause, en prenant plaisir à les répéter et à les ironiser. L'azur n'est plus un idéal rédempteur, promesse de bonheur et fuite de l'ennui, mais l'ennui lui-même, la mort des cieux, celle

---

<sup>178</sup> *Ibid.*



qui ne peut que délivrer les écoliers. La matière, « joie des impuissants », devrait provoquer l'oubli de l'idéal ainsi que du péché. Elle fait oublier les idées que l'art n'est pas capable de réaliser, mais l'impuissance du poète à vaincre l'agonie l'empêche de s'enfuir. « Où fuir dans la révolte inutile et perverse ? » L'ironie revient, légère, « sereine » : « Je suis hanté. L'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! l'Azur ! » Mallarmé rompt ici avec la dichotomie entre l'idéal et le spleen. L'azur apparaît comme produit de l'imagination poétique ainsi que comme l'espoir de délivrance vis-à-vis de l'ennui ; le plaisir ne peut être que « la joie de l'impuissant ». Le poète nous montre que le poème se construit à partir d'émotions poétiques dont il hérite de la tradition romantique. Son objectif est de critiquer d'un seul coup les deux éléments de cette alternative en créant une « bizarre » sensation nouvelle devant l'anéantissement et la démystification des émotions et sentiments qui furent construits et figés par la poésie de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'azur n'est plus l'idéal qui fait rêver d'un au-delà ou le rêve qui anéantit le monde et rend la réalité cruelle ou ennuyeuse, l'azur est comme un fantôme, une existence imaginaire, uniquement poétique. L'ironie majeure de l'azur est justement de hanter les poètes, inconscients de son existence simplement fictive, il est ainsi réduit à une chimère, un caprice, il se montre comme un artifice.

Quand l'azur apparaît comme résultat de l'imagination poétique et la froideur comme la possibilité de la fin de l'art, enfermé dans un refuge lui aussi imaginaire, se pose la nécessité de la reconstruction de l'imagination et de la méthode poétique. C'est dans Poe que Mallarmé cherchera une alternative pour échapper aux dichotomies romantiques ainsi qu'à l'impassibilité de la poésie du Parnasse.

Edgar Allan Poe est peut-être l'un des rares poètes romantiques qui, au beau milieu du culte du génie, a osé venir en public pour annoncer que ses poèmes n'étaient pas le produit d'une inspiration, mais le résultat d'une recherche et d'un calcul très précis. Dans son « Méthode de composition », Poe attribue à la vanité des auteurs l'absence complète de travaux d'artistes révélant comment a lieu leur processus de création : « Beaucoup d'écrivains, particulièrement les poètes, aiment mieux laisser entendre qu'il composent grâce à une espèce de frénésie subtile ou d'intuition extatique ».<sup>179</sup> Mais la création littéraire, dans 98 % des cas, se passe autrement. Il n'est pas rare, selon Poe, qu'un poète puisse reconstituer les pas qui l'ont fait aboutir à un poème. Et c'est justement cela qu'il se prépare à faire, reconstituer son *modus*

---

<sup>179</sup> Poe, E. A. *Œuvres complètes*. Traduction: Charles Baudelaire. Paris: Gallimard, 1951, p. 985.

*operandi* : « Mon dessein est de démontrer qu'aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution, avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique ». <sup>180</sup>

Il laisse de côté les circonstances à partir desquelles le poème est né, soulignant seulement qu'il devrait plaire aux critiques ainsi qu'être du goût populaire, pour concentrer son attention sur les moyens nécessaires pour atteindre son but, l'effet qu'il devrait produire chez son lecteur. À partir de l'intention de plaire, aux critiques et au public en général, Poe expose des considérations sur la longueur du poème. Pour que l'effet désiré soit produit, il doit dériver d'une unité d'impression qui risque de se perdre dans une composition trop longue. Pour produire un effet intense, le poème doit rester bref, cette mesure est celle du poème qui peut être lu en « une seule séance », car l'étendue est inversement proportionnelle à l'intensité de l'effet produit. Baudelaire, tout comme Mallarmé a pris au sérieux ces indications : les deux poètes ont souvent été définis comme des maîtres de la concision.

Comment interpréter l'effet ou intensité produite par le poème ? Poe la mesure en deux niveaux de goût. Le goût populaire demandera plus d'intensité tandis que le goût des critiques ne pourrait pas supporter un effet si intense. Le moyen terme serait l'idéal. Ce qui est très intéressant, car cela présuppose aussi un équilibre entre deux principes poétiques que Mallarmé distingue dans sa lettre, celui de la poésie pure ou subjective et l'élément dramatique, essentiel à tout poème et qui cherche quelque chose de plus que la beauté du vers. L'excitation produite doit être construite par l'équilibre de ces deux poétiques correspondant au goût populaire, qui cherche un effet intense, et le goût critique, qui cherche une délectation « intellectuelle » dans le poème.

Le pas suivant est le choix de l'impression à être produite, qui doit être, selon Poe, universellement appréciable. L'appréciation universelle signifie que le but ultime de la littérature est la beauté : « le Beau est le seul domaine légitime de la poésie. » <sup>181</sup> Et la beauté ne se confond pas avec la passion, la vérité, la satisfaction de l'intellect ou du cœur. La beauté concerne seulement l'effet produit par le poème, l'élévation de l'âme, conséquence de causes directes et obtenue par les moyens les plus adaptés, de façon entièrement calculée et objective. Une fois définie la beauté comme le seuil qui légitime la création poétique, il s'agit de déterminer un ton approprié à l'obtention de l'effet désiré, et ce ton est la tristesse, la mélancolie : le ton le plus légitime de tous les tons

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 986.

<sup>181</sup> *Ibid.*, p.987.

poétiques. De cette manière, Poe démontre, ironiquement, que la poésie dite « inspirée » calcule les sentiments et émotions qu'elle peint pour plaire aux lecteurs. La tristesse ne serait pas l'effet d'une douleur réelle, mais un artifice, le résultat d'un calcul ou un effet obtenu « objectivement ». Pour cette raison, Mallarmé transforme l'effet en ironie, en laissant de côté la tristesse ou la mélancolie. Il montre que le but de sa poésie n'est pas le plaisir du lecteur, mais la réflexion qu'elle peut engendrer à partir d'une trahison de l'horizon d'attente des lecteurs de la poésie « subjective ».

Jusqu'ici, nous disposons de quelques éléments fondamentaux qui définissent la poétique de Poe, l'effet, le ton, l'impression et la beauté. Mallarmé annonce dans sa lettre l'effet qu'il cherche à produire par le ton qui donne au premier vers du poème : « la sereine ironie ». L'effet est l'ironie et le ton la sérénité. L'affirmation centrale du poème, selon laquelle « le ciel est mort », pourrait être mélancolique si l'effet à produire n'était pas l'ironie. La beauté résulte de la « délectation intellectuelle » qui est sereine, contrairement à l'« intense émotion ». L'ironie de Mallarmé s'adresse à cette poésie mélancolique, inspirée ou qui cherche à provoquer des émotions. Ainsi, le poète invite ses lecteurs à reconstruire les pas de la critique qu'il adresse au romantisme. La lecture du premier Mallarmé est donc la reconstitution de la critique qu'il adresse à ses contemporains et à l'histoire récente de la poésie.

Dans une autre lettre adressée à Henri Cazalis datant du 30 octobre 1864, Mallarmé reprend l'idée d'une poétique de l'effet :

J'ai enfin commencé mon Hérodiade. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en deux mots : *peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit.*

Le vers ne doit pas, là, se composer des mots, mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation.<sup>182</sup>

Comment pouvons-nous penser cette poétique nouvelle à l'œuvre dans Hérodiade ? Nous avons montré que Mallarmé construit son poème en jouant avec des clichés romantiques, il compose à partir des intentions, des effets, des émotions que cette poésie ne cesse d'édifier. Il compose en rassemblant l'effet que ces poèmes produisent sur nous en dégageant l'impression ainsi que l'idée qu'ils contiennent. Mais la froideur d'Hérodiade est le signe d'une critique de la poésie sentimentale, figurant le désir d'une poésie nouvelle, intellectuelle et non plus inspirée. Mallarmé radicalise ainsi le principe de la composition de Poe. Il définit l'effet comme exclusivement intellectuel

---

<sup>182</sup>Mallarmé. *OC I*, p. 663.

et la conséquence d'une élaboration critique. Il écrit sa philosophie de la composition dans le poème même en niant les idéaux poétiques de son temps.

La langue nouvelle que le poète crée dépend d'une restructuration de la prosodie, à partir d'un renouvellement du ton et de l'idée même de ton (qu'ici est détaché de tout sentiment ou émotion, pour être compris comme manifestation de la beauté ou de l'idée). Prosodie et ton seront étudiés en vue de produire des effets très précis, dont le principal restera la Beauté, comprise comme délectation intellectuelle et non plus comme émotion intense, autre nom de l'ivresse qu'Hérodiade refuse. Le refus du grand sujet, l'opération qui vise à dissoudre les mythes (en les transformant, en les inversant comme c'est le cas dans Hérodiade) est surtout une manière de refuser le style romantique, ou, comme le souligne Thibaudet, le développement oratoire.<sup>183</sup>

Cette poétique sera mise en œuvre dans la composition du Faune, le rapport entre forme et contenu apparaissant clairement dans le traitement du vers et de sa musicalité. Mallarmé allège la thématique de la mélancolie qui l'avait stérilisée en faisant des vers souples, ondoyants, à l'aide d'un vocabulaire lui aussi subtil, capable de mettre en œuvre une sereine ironie qui résorbe les contradictions romantiques et pose une autre poétique. Hérodiade, cette femme double qui refuse et le plaisir et la chair, a un frère à laquelle elle s'oppose qui symbolise le plaisir, l'autre voie du chemin vers lequel l'ennui conduit. Comme Mallarmé le montre dans cette lettre, le désir de l'impuissant est toujours de se plonger dans la matière en espérant l'oubli de l'idéal et du péché. L'autre côté de l'ennui et de la négation ascétique de la vie, le chemin du plaisir mondain, le plus banal et éphémère, la voie du sens, qui s'oppose à celle de l'idéal, est celle qui semble guider l'écriture de *L'Après midi d'un Faune*.

## Le Faune

Si Hérodiade rend Mallarmé stérile au point d'abandonner son écriture, le Faune semble être la guérison idéale contre cette œuvre si « froide » et « solitaire ». Si Hérodiade est laissée de côté pour les tristes « hivers », le principe qui guide son écriture est maintenu et conservé dans le Faune. Le poète annonce ce principe, dans une lettre à Villiers de l'Isle Adam du 31 décembre 1865 :

J'ai le plan de mon œuvre, et sa théorie poétique qui sera celle-ci : « donner les impressions les plus étranges, certes, mais sans que le lecteur oublie pour elles une minute la jouissance que lui

---

<sup>183</sup> Thibaudet. A. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1926, p. 111.

procurera la beauté du poème. » En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie.<sup>184</sup>

Légèreté n'est pas l'adjectif le plus approprié à cette poésie qui fait de son sujet un prétexte pour aller à son vrai but, la Beauté. Que tout sujet ne soit qu'apparence ou prétexte n'est-il pas le moyen le plus efficace pour ôter de la poésie sa pesanteur, son ton hautain, ses prétentions métaphysiques ou mystiques ou d'autres prétentions quelconques ? Cette opération peut paraître anodine, simple, mais en réalité, Mallarmé réalise un total renversement de l'idée de poésie de son siècle. Une opération qui utilise l'ironie comme méthode et qui deviendra possible parce que Mallarmé est un successeur de l'œuvre de Baudelaire.

Les « impressions étranges » sont réservées à Hérodiade, le Faune garde seulement la Beauté comme fin ultime. Le mythe du grand art et de l'art fatal est laissé de côté pour céder la place à l'humour et à l'ironie comme instruments privilégiés de critique poétique. Si le conflit d'Hérodiade porte sur le rapport entre « la tête et le corps », entre le sensible et la raison, le Faune répète encore une fois cette question. Cette fois, il sera question de la scission entre raison et sentiment, entre raison et désir. La question du Faune est un conflit entre essence et apparence qui se développe, à nouveau, à partir du désir, de la mise en question du désir, corporel, sexuel. Si Hérodiade nie son corps au nom de sa pureté et préfère l'horreur de la virginité au plaisir de se laisser toucher, le Faune se laisse guider par son désir, cherche l'ivresse et l'extase.

Hérodiade cherche à s'enfuir de la nudité de son corps, de la cruelle réalité de la matière, aussi froide que les idéaux de pureté d'un poète. Le Faune, en se laissant guider par son désir, nous met ici face à une autre question, celle qui est propre à l'œuvre d'art et son rapport avec le réel, la question du sensible. Le désir sexuel nous place devant la question de savoir de quelle manière nous pensons le rapport entre l'apparence et l'essence. Question essentielle dans l'esthétique, car l'art est production d'apparence, il est du domaine du sensible, du façonnement de la matière. Ainsi, le Faune nous pose la question du rapport entre l'apparence et l'essence ou la vérité. Si le désir relève du domaine de l'apparence, quel est sa vérité ? Et ainsi, si l'art est du domaine de l'apparence, et si celle-ci se distingue de l'essence, quelle serait la vérité de l'art ?

*L'Après-midi d'un faune* commence avec ces vers qui sont certainement parmi les plus beaux que Mallarmé ait composés et où s'écrit toute sa poésie, c'est-à-dire où se

---

<sup>184</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 687.

définit ce qui serait le but de sa poétique : dévoiler la vérité de la fiction, fixer et rendre hommage à cette forme d'être qui, comme les nymphes, est fictive et légère.

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,  
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air  
Assoupi des sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ? <sup>185</sup>

Le poète exprime dans ces vers son désir poétique de « perpétuer » « ces nymphes », ces êtres éthérés, légers comme le vent. C'est comme si le poète construisait une image, claire, « si clair[e] » et pourtant, elle ne peut être, apparemment, que le produit d'un rêve : « aimai-je un rêve ? ». L'image est encore adoucie par le verbe « assoupi », qui caractérise un sommeil léger, douteux, faisant que le poète-faune se demande s'il n'était pas simplement en train de rêver de ces nymphes. La légèreté du rêve est pondérée par le mot « touffus » qui indique déjà la nature de cette possible rencontre, douteuse et exubérante.

Dans la strophe suivante, le faune semble déjà avoir une réponse à cette question, à savoir, s'il a vraiment rencontré les nymphes ou s'il ne s'agissait que d'un doux rêve :

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève  
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais  
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais  
Pour triomphe la faute idéale de roses – <sup>186</sup>

Pour commenter ces vers, faisons un détour et réfléchissons à la figure du faune et son mythe. Le faune est aux Romains ce que les épipans et les satyres sont aux Grecs. Dieux rustiques, figures joyeuses, les satyres formaient le cortège dionysiaque à côté des ménades. Le faune serait le fils de Faunus, associé à l'agriculture, qui peut être le même dieu que Pan, chez les Grecs. À propos de Faunus, nous lisons dans *Les Dieux antiques* :

La *bona dea*, ou la bonne déesse, nous est présentée comme la sœur ou la fille de Faunus, et adorée seulement par les femmes. Elle s'appelle d'elle-même Fauna ; mais Faunus et Fauna signifient simplement ceux qui accordent des faveurs, et c'étaient les déités rurales des vieux Latins. <sup>187</sup>

L'apparition dionysiaque du Faune est significative, car elle a pour but de créer une opposition à Hérodiade, symbole de l'ascétisme parnassien. Mallarmé laisse Hérodiade pour les tristes hivers et, avec le Faune, reprend la thématique du désir dans

---

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>187</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 1539.

toute sa force, la plus matérielle. Si dans *Les Dieux antiques*, Mallarmé reste en silence sur le Faune, il a néanmoins aussi bien décrit Pan que les satyres.

Pan est une déité qui présidait aux troupeaux de petit et de gros bétail ; quelques auteurs en ont fait les fils d'Hermès, né en Arcadie. On le représente avec la tête et la poitrine d'un homme et les membres inférieurs d'un bouc. On dit qu'il voyagea dans l'Inde avec Dionysos ; et qu'une fois, entouré et captif, il fut délivré par la clameur de ses hommes qui dispersèrent l'ennemi (c'est là que le mot *panique* indique une soudaine et vague terreur). Le nom de Pan est parent du mot sanscrit *le vent*, Pavana, et probablement du latin Pavonius. Syrinx, la nymphe aimée du dieu, nom de flûte, est elle-même le vent dans les roseaux.<sup>188</sup>

Le poète continue sa description de Pan en affirmant que ce dieu « a acquis, dans les temps modernes, une grande importance : il représente souvent à notre pensée “le paganisme tout entier dans son crépuscule.” »<sup>189</sup> C'est pour cette raison que Mallarmé choisit le Faune comme personnage de son poème, car associé à Pan, il représente la fin du paganisme, le crépuscule des dieux. Il permet au poète de mettre le mythe en question, et surtout l'art qui s'approche et fait recours à la mythologie, comme l'art de Wagner, par exemple. En choisissant comme personnage de son poème le faune, le poète peut repenser le mythe et redéfinir la fiction. Construire ainsi son art en opposition à la religion chrétienne en démontrant qu'il cherche à dénoncer le crépuscule des dieux, où l'inutilité de tout chant prophétique et sacré.

Dans *Les Dieux antiques*, Mallarmé raconte cette anecdote : On connaît l'histoire de ces marins latins qui, aux dernières heures du monde impérial, entendirent, une fois pour toutes, ces paroles considérables : « Pan est mort ! »<sup>190</sup> Il s'agit ici de repenser le rapport entre littérature et mythe, une fois que le crépuscule des dieux a eu lieu. Il s'agit de dévoiler cette disparition en montrant ses conséquences, surtout en matière de création artistique. Et ces mêmes conséquences seront pensées à partir du rapport entre la figure du faune et les satyres. Comment ne pas imaginer que Mallarmé cherche ici une alternative à la vision chrétienne du désir, ou du plaisir de la chair comme péché ? Comment ne pas imaginer que l'annonce de la mort de Pan n'indique pas le détachement de la poésie vis-à-vis de la religion et de ces idéaux ascétiques ? Le Faune et le désir qu'il incarne, peint avec humour, sera l'arme avec laquelle Mallarmé se battra contre l'ascétisme. Cette figure dionysiaque devrait finalement rompre avec l'art religieux du premier romantisme et avec la pureté de la poésie parnassienne, autre forme de l'ascétisme chrétien.

---

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 1536.

<sup>190</sup> *Ibid.*

Le faune est souvent représenté dans un corps humain, hormis sa queue et les oreilles, et comme Pan, avec les membres inférieurs d'un bouc. Les satyres aussi sont représentés comme Pan, à la description physique desquels Mallarmé ajoute :

Nous ne pouvons pas ne point voir dans les Satyres le phénomène de vie qui semble animer les bois et faire danser les branches des arbres, au tronc noueux effrayant les voyageurs. Les Nymphes charmées de la cour qui leur est faite, ce sont les nuages blancs arrêtés dans les cieux au-dessus du bouquet d'arbres.<sup>191</sup>

L'association entre les nymphes et le vent n'est pas un simple effet poétique, elle fait référence à la mythologie. Le faune est celui qui agite le bois, *pan* et *pavana* signifient « le vent » en sanscrit, et Syrinx est elle-même associée au vent (puisque la flûte est un instrument de souffle). Associé au vent aussi bien qu'à la musique, indice du crépuscule des dieux, le faune semble être le personnage idéal pour cette aventure qui a lieu quelque part entre le rêve et la réalité.

### **Le créateur et sa créature**

Dans le poème, le Faune se demande si son aventure a bien eu lieu, et en cherche des preuves. Le vent, l'agitation des bois seraient-ils la preuve et l'évidence du passage des nymphes ? Or, nous savons que l'agitation des bois ne peut qu'être un signal de la présence même du Faune, pour cette raison il déclare que son doute cesse quand il constate que le « rameau subtil » est « demeuré les vrais/Bois mêmes ». Tandis que les nymphes que le Faune cherche à séduire demeurent sur le ciel, en tant que nuages, à veiller sur lui, comme dans le mythe.

Le faune, souvent représenté jouant une flûte, associé à Syrinx, est une représentation de l'artiste, d'un type très spécial d'artiste. Un musicien d'abord, qui loin d'évoquer la poésie lyrique, nous renvoie plutôt à la poésie « satirique ». Le caractère mi-humain, mi-animal du Faune le rend comique. Un autre élément qui renforce le caractère ironique de ce poème est l'association entre le dieu Pan (indice du crépuscule des dieux) et le Faune.

Reprenons la lecture du poème et faisons ce que le poète nous invite à faire :

Réfléchissons..

ou si les femmes dont tu gloses  
Figurent un souhait de tes sens fabuleux !<sup>192</sup>

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 1538.

<sup>192</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 23.



Si dans le premier vers du poème, nous pouvons supposer que le poète parle en s'identifiant au Faune, puisqu'il annonce son désir de perpétuer les nymphes, arrive ensuite une interrogation qui semble être la voix du personnage même : « Aimai-je un rêve ». Ici, nous avons une prise de parole de la part du poète, qui semble se distinguer du Faune (« ou si les femmes dont *tu* gloses ») et l'inviter, ainsi que ses lecteurs à réfléchir.

Invitation à la réflexion qui pose une hypothèse et questionne la rencontre du Faune avec les nymphes, qui pourrait être simplement le produit d'un rêve, du désir du personnage, de ces « sens ». Cette distance qui commence à s'instaurer entre le Faune et le *je* lyrique (le poète même), contribue à la création d'une sensation étrange, assez ironique, car, en réalité, un poète dialogue avec sa créature, se dirige vers son personnage (une scène qui au théâtre aurait un effet certainement comique) et suggère qu'il réfléchisse, pointant une distance, impossible dans la fiction, et elle-même fictive, entre le créateur et sa créature. Nous avons un poème qui, au lieu d'être un récit, la description d'un état d'âme ou d'un événement, met en question sa composition même, son existence paradoxalement fictive. Le Faune répète une mise en question de la fiction déjà présente dans « La Scène », puisque Hérodiade entre en scène en déclenchant l'exclamation de sa nourrice : « Tu vis encore ! » L'existence d'Hérodiade, ce personnage mythique, est mise en question et problématisée comme l'existence ou la nature de la rencontre du Faune avec les nymphes. Ainsi, c'est comme si Mallarmé nous menait à poser les questions suivantes : Comment est-il possible que la fiction puisse avoir un contenu de vérité tout en décrivant des événements qui n'ont jamais vraiment eu lieu ? Quel est la nature de la fiction et de son rapport avec le réel ?

Le Faune acquiert ainsi un caractère risible, d'autant plus qu'une figure de poète encore plus étrange, comme si elle n'était pas souveraine et maître de soi et du récit, se complaît à dialoguer avec un être de fiction, possiblement affecté par l'effet du vin. Le poème continue soulignant chaque fois un peu plus le caractère douteux de l'événement en question :

Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus  
Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste :  
Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste  
Comme brise du jour chaude dans ta toison ? <sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> *Ibid.*

Ces strophes présentent une opposition contraposition entre « les yeux froids » d'où s'échappe l'illusion et la « brise du jour chaude » qui éveille le désir du personnage en touchant sa « toison ». Entre l'illusion et les soupirs de désir, cette rencontre est définie comme « chaste ». Ce mot souligne le caractère illusoire de la rencontre du Faune, qui, n'aurait pas eu lieu. Mais toute rencontre amoureuse qui a eu lieu dans la fiction ou dans un rêve ne peut être que « chaste ». Dans ce sens, Mallarmé semble adresser son ironie érotique à ces poètes qui chantent leurs amours du passé, ces amours chastes et idéaux faux et fictifs comme leurs poèmes. Ainsi le seul vent qui aurait agité la forêt mythique du Faune aurait été le souffle de la flûte du poète, le souffle « artificiel », non de l'inspiration, mais de la création poétique :

(...) et le seul vent  
Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant  
Qu'il disperse le son dans une pluie aride,  
C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,  
Le visible et serein souffle artificiel  
De l'inspiration, qui regagne le ciel. <sup>194</sup>

Le souffle qui agite les « rameaux » n'est pas le produit de la présence des nymphes ni même le résultat de la présence du Faune. Il s'agit d'un souffle artificiel qui fait sonner la flûte du poète, le souffle de l'inspiration. C'est la fiction qui, comme le désir, serait responsable de la création d'une illusion, d'une fausse rencontre, d'une rencontre manquée. Comme Don Quichotte qui se découvre personnage d'un roman, le *je* lyrique semble ici montrer au Faune qu'il n'est que le personnage d'un poète, ou, en fait, un mythe, une ancienne histoire mille fois répétée, oubliée peut-être, d'un dieu qui était la manifestation même de la nature, d'un mot qui était l'incarnation du vent, un dieu devenu personnage d'une satire de l'art d'écrire des amours avec du vent, d'anciens dieux, avec le souffle vain de l'inspiration.

La confusion qui s'instaure entre le Faune et le *je* lyrique du poème ne permet pas l'identification du sujet de cet événement. La rencontre entre le Faune et les nymphes est-il le résultat du désir du Faune ou de l'inspiration poétique qui l'a créé ? Selon Badiou, cette section croise une procédure située du côté du désir et une procédure artistique qui a elle-même un double statut : « Figurée *dans* le poème par l'art musical du faune, elle est aussi bien le devenir du poème lui-même. Il y a en définitive trois registres enchevêtrés : le désir, lié à la supposée rencontre de la nudité des nymphes ; l'art du faune (musicien), créateur de fictions élémentaires ; l'art du poète. » <sup>195</sup> Le sujet

---

<sup>194</sup> *Ibid.*

<sup>195</sup> Badiou, A, *Petit Manuel d'Inesthétique*. Paris : Seuil, 1998, p. 197.

du poème surgirait, à partir de cet enchevêtrement entre le désir du faune, son art et celle du poète, car le poème inscrit le désir sous le signe du rêve, ainsi il est comme la musique, évanouissant. Néanmoins, le désir du Faune est allumé et réveillé par cette possibilité que le rêve rend réelle. La fidélité à l'événement surgit ainsi à partir du moment où celui-ci crée un sujet, le Faune, effet à la fois de l'art du poète et de celui du faune même, la musique. Un sujet particulier dont le désir n'est pas une intention, mais l'effet d'un événement, l'espace où un événement a lieu, espace qui est celui du corps, touché et poussé à l'action.

Badiou définit le sujet de l'événement dans les termes suivants : « À la différence du sujet de Lacan, qui est désir machiné par les mots, le sujet mallarméen de la vérité poétique n'est ni âme ni corps, ni langage ni désir. Il est l'acte et le lieu, obstination anonyme qui trouve sa métaphore dans le sommeil. »<sup>196</sup> Le sujet mallarméen est peut-être plus proche de celui de Lacan, il est un manque que seul le rêve peut rendre « présent ». Si le moteur de la poétique baudelairienne est un passé qui n'a pas eu lieu, un passé perdu qui ne peut pas s'inscrire, et que la poésie cherche à sauvegarder, le rêve est l'espace où s'élabore pour un sujet un manque, ce qui n'a pas encore eu lieu. Un impossible ou impensable que la vie sociale semble nier au sujet. La poésie est donc l'espace de fabrication des sujets désirants, car elle est la présentation non d'un objet du désir in-symbolisable, mais de sa vérité qui est de la même nature que le rêve, au-delà de la réalité. Mallarmé trace ici le domaine qui est celui de la littérature, elle se définit comme espace à l'extérieur de la vie sociale, et puisqu'elle est une exception, elle peut ouvrir son espace à ce qui n'existe pas, à ce qui n'a pas eu lieu, à ce qui est de l'ordre du rêve ou de l'impossible. Le rêve est ainsi cette première manifestation d'un impossible qui ne peut pas, encore, avoir lieu dans la réalité. La littérature est justement cet art qui cherche à bâtir dans la réalité un espace pour ce qui n'a pas encore eu lieu.

## **La fiction**

Il y a encore plus à dire sur cette association entre les personnages (le Faune, les nymphes), le vent et le souffle de la flûte, le souffle de l'inspiration poétique. Nous

---

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 213. Voir aussi le premier chapitre du *Petit Manuel d'Inesthétique*, « Art et philosophie » où Badiou tisse une critique de la lecture psychanalytique de l'art. Il ne s'agit pas ici de mettre en question cette critique, mais de souligner que l'art, comme la psychanalyse, produisent des sujets. Si le « point différentiel de la procédure artistique » est un sujet, ou si une œuvre d'art « est un point-sujet d'une vérité artistique », la psychanalyse est capable de nommer une vérité du désir, donc d'instaurer un sujet.

avons vu que la présence du faune dans la forêt est marquée par le vent. L'abondance de termes (la « brise », « le souffle », le « vent ») qui y font référence dans les vers cités attestent l'importance de la question. La présence des personnages dans la forêt devrait se faire sentir par le mouvement des arbres, elle serait identifiée avec la présence du vent, or, quel meilleur exemple que le vent pour une présence qui ne peut être vue, mais seulement sentie ? Y a-t-il meilleur exemple que le vent pour le caractère subtil de toute sensation ? Le vent est une forme de présence qui ne peut être vue, mais seulement ressentie. De toutes les forces naturelles il est la plus subtile, la plus dubitable. Il rend présente une autre forme de présence, celle de l'invisible. Il rend questionnable toute sensation ou sentiment. Son invisibilité fragilise le lien entre cause et conséquences des sensations. Il nous fait douter de la réalité des sensations ainsi que des événements. Néanmoins, il s'agit d'une force naturelle, qui tout en étant imperceptible, provoque des effets. Le vent, comme le désir, se mesure (pour un autre) ou se laisse sentir à partir de ses conséquences, du passage à l'acte qui nous permet de trancher sur son existence.

Signe de créatures fantastiques et mythiques qui habitent les bois, le vent, associé à ces êtres, indique le caractère douteux, magique et mystérieux de leur existence, une existence qui sera toujours hypothétique parce qu'invisible. Comme la fiction, le vent nous mène vers un mode de présence au-delà de la visibilité. Cette présence subtile que le vent représente et qui serait aussi l'indice de la présence des faunes et nymphes, est l'évocation du mode de présence de tout être de fiction. Invisible, incertain, léger, fugace, indéterminé. La fiction est un mode d'être qui instaure le doute, comme toute sensation, elle peut toujours être mise en question.

Pour cette raison, parce que l'existence de la fiction ne peut être pensée que sur un mode particulier, elle semble être, comme toute sensation ou sentiment, une simple apparence. En doutant des apparences, en doutant du lien entre la cause et les sensations, nous nous questionnons sur le rapport entre l'apparence et l'essence, c'est-à-dire que nous nous demandons si une apparence qui semble trompeuse et dubitable peut nous mettre face à ce qui est de l'ordre de l'essence ou de la vérité. L'apparence est-elle toujours trompeuse ?

La question de l'essence et de l'apparence est la question qui définit l'œuvre d'art. Cette dichotomie suggère que l'apparence, ou tout ce qui est de l'ordre du sensible se distingue de l'essence, de tout ce qui est « transcendant » ou véritable. C'est ainsi que se définit le problème majeur de la métaphysique moderne. À savoir si la véritable existence doit être attribuée au sensible, concret, réel ou visible ou à ce qui le

transcende, qui est de l'ordre de l'essence, les idées. Cette dichotomie, rappelons-le, est aussi la marque de la pensée religieuse.

Si l'art appartient au domaine de l'apparence, tel le désir, il peut être trompeur. Il ne serait qu'une image, un semblant de la réalité. N'est-ce pas ce qui mène Platon à bannir les poètes de la cité ? La métaphysique nous fait douter de nos sens, de nos perceptions, mais surtout de notre volonté et de notre désir. Elle nous fait poser des questions comme « et si le monde n'était pas ce que nous croyons ? », ou « si notre perception de l'extérieur n'était qu'une erreur ? »

D'autre part, le matérialisme nous guidera vers une autre conception du sensible. Le sensible est concret, matériel, sa présence est réelle. De cette manière, l'œuvre d'art est la manifestation concrète de la volonté, la volonté en action, qui prend forme par sa production. Le désir est ainsi la première manifestation de la subjectivité, dans la mesure où il est guidé par la volonté qui se transforme en acte, il est la subjectivité qui se rend effective, concrète, réelle, qui agit, qui cherche à se réaliser, à se satisfaire dans le monde concret. Mallarmé détourne ces deux chemins traditionnels de la pensée, produits de la morale chrétienne. Il signale le caractère éphémère et fugace de tout ce qui est sensible. Mais au lieu d'être une défense radicale de l'essence et des idées, cette critique du sensible se prolonge vers le domaine de la « transcendance ». Si le désir, comme l'art, est trompeur, une fiction, pourquoi ne pas questionner le caractère fictif et construit de nos conceptions du monde ? Ainsi, Mallarmé nous mène à poser la question de savoir si toute conception du monde n'est pas une apparence trompeuse ou une fiction. Pourquoi nier un monde au lieu de douter de ce qui est réel, au lieu d'inventer et de créer une nouvelle réalité ?

Pour poursuivre son investigation-réflexion sur la rencontre du Faune, le poète invite celui-ci à « conte[r] » ce qui lui est arrivé.

*« Que je coupais ici les creux roseaux domptés  
Par le talent ; quand, sur l'or glauque de lointaines  
Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,  
Ondoie une blancheur animale au repos :  
Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux ;  
Ce vol de cygnes, non ! de naïades se sauve  
Ou plonge.. »*<sup>197</sup>

La mise en question de la rencontre se poursuit, son caractère risible devient plus évident quand le Faune se trompe en racontant son histoire. Il affirme avoir aperçu « une blancheur animale » qui « ondoie » par l'action du vent, un mouvement qui

---

<sup>197</sup> Ibid.

devrait être celui des nymphes que le Faune confond avec des cygnes. Ces cygnes ne seraient-ils pas le signe de la présence d'un poète qui crée la scène ? Ne seraient-ils pas un autre indice du fait que nous sommes face à un événement fictif ? La « présence » est celle du poète figuré par le souffle d'inspiration, par la présence du cygne, mais aussi présent dans le poème même, composé de deux voix différentes, le Faune et le poète qui intervient, par exemple dans les extraits suivants : « réfléchissons », « contez », ici le poète s'adresse à son propre personnage. D'où le caractère théâtral de la pièce que Mallarmé exploite, pour dévoiler littéralement la fiction, en présentant *un créateur* (le poète) en dialogue avec sa propre créature. C'est-à-dire que le narrateur du poème apparaît ici comme narrateur et personnage, en scène, devant le spectateur il discutera avec son propre personnage. L'absurdité de la scène est d'autant plus intéressante que le poète apparaît toujours pour mettre en doute la *réalité* de la rencontre dont il est question. Ce qui est d'autant plus ironique dès lors que c'est le poète lui-même qui aurait dû écrire cette histoire. Le Faune personnage gagne un espace dans le poème que seul le recours au théâtre pourrait rendre possible. Le caractère comique de la situation est ainsi accentué par ses ressources. Si nous questionnons la mise en scène de la voix du poète qui s'adresse au faune, dans « réfléchissons » ou « contez », nous pouvons avoir une idée de la nature spéciale de ce théâtre que Mallarmé propose. La voix du poète serait seulement une voix spectrale, sans corps, c'est-à-dire non représentée par un acteur, mais il ne s'agit pas non plus d'un narrateur, car la voix s'adresse au personnage. S'instaure une confusion qui mène le lecteur à se demander quelle est la voix qui « ordonne » et « construit » le récit. S'agit-il du Faune ou d'un poète qui interrompt son personnage et dialogue avec lui pour mettre en question l'histoire qu'il a lui-même inventée ? Ainsi, le Faune est à la fois la marionnette du poète et de son propre désir. Cette indécidabilité est ce qui construit un « milieu » de fiction où il s'agit non de savoir ce qui a eu lieu, mais de démontrer qu'un événement « fictif » peut avoir des conséquences, comme un désir ou un mouvement sensible imperceptible. Par « conséquences » nous entendons évidemment une histoire. Un événement fictif, tout en n'étant pas, peut produire des doutes, faire réfléchir, créer un mode d'être et une présence d'une nature distincte de celle du sensible.

Au fur et à mesure que le Faune réfléchit et cherche des preuves de sa rencontre, la présence du poète se fait sentir de façon plus vive, « presque » visible dans cette vision trompeuse, insinuant que plus le Faune réfléchit, plus il se rend compte que tout se passe dans son imagination, que tout n'est qu'un rêve, un rêve de poète.

Le désir semble influencer de plus en plus la narration du personnage, « tout brûle », l'art se fait encore présent, maintenant en tant que signe du désir du personnage : « Sans marquer par quel art ensemble détala/Trop d'hymen souhaité de qui cherche le *là* ». Le Faune, contrairement à Hérodiade, ne souhaite pas un au-delà inconnu accessible aux purs, mais seulement le *là*. Par son « art » « l'hymen souhaité » se « détala », tandis que chez Hérodiade la danse, l'art, est absente de la scène, et incapable de rassembler le désir et l'art dans un hymne qui romprait sa pureté, sa froideur.

L'érotisme est toujours présent lors que le Faune se réveille. N'est-il pas déjà assez ridicule, avec sa queue et ses oreilles ? « Droit et seul, sous un flot antique de lumière ». Sa « chaste » et brûlante solitude lui fait évoquer l'ingénuité des lys, il cherche une preuve, une évidence qui pourrait attester la véracité de sa rencontre :

Le baiser, qui tout bas des perfides assure,  
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure  
Mystérieuse, due à quelque auguste dent ;<sup>198</sup>

Mais comme le montre Badiou, l'événement dont il est question dans le poème est indécidable et aucune preuve n'est là pour assurer son existence :

Le poème rappelle son indécidabilité. C'est l'un des plus grands thèmes mallarméens. Rien, à l'intérieur d'une situation, salon, tombeau, étang ou surface de la mer, ne peut forcer la reconnaissance de l'événement comme événement. La question du hasard de l'événement, de son indécidabilité d'appartenance est telle que, si nombreuses qu'en soient les traces, l'événement reste au suspens de sa déclaration.<sup>199</sup>

Le baiser ne pourrait pas assurer cette rencontre « vierge de preuve », mais cependant, son sein « atteste une morsure ». Une preuve qui ne semble pas satisfaire le personnage.

L'événement a deux faces. Pensé dans son être, il est supplément anonyme, incertitude, flottement du désir. Nous ne pouvons pas réellement décrire la venue des nymphes. Pensé selon son nom, l'événement est un impératif de fidélité. Il y aura eu ces nymphes, mais ce n'est que tramer l'obéissance du poème à cette injonction qui fait vérité de cet avoir-eu-lieu.<sup>200</sup>

L'événement en question dans le poème est, selon Badiou, les nymphes. Le programme général du poème est donc de « soutenir un sujet par la fidélité au nom d'un événement disparu, et indécidable. »<sup>201</sup>

Notre hypothèse est que l'événement en question est la rencontre entre le Faune et les nymphes. Ainsi, il ne s'agit pas de nommer l'événement, mais de construire une

---

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>199</sup> Badiou, A, *Petit Manuel d'Inesthétique*. Paris : Seuil, 1998, p. 214.

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 195.

hiérarchie qui permet la constitution d'un espace propre et singulier de la fiction. Chez Mallarmé, un événement a la même nature que la fiction. Il s'agit, à travers la mise en scène poétique, de dégager une hiérarchie événementielle, à partir du contraste entre la fiction, la réalité et le réel.

Nous avons vu que chez Baudelaire, le nouveau se place sous le signe d'un passé perdu, d'un passé qui n'a jamais été une réalité. L'impossibilité d'inscrire à l'intérieur de la vie sociale un désir brûlant de transformation, relègue les événements poétiques ou le nouveau à condition de mouvements brusques ou faits éphémères. Ce sont les termes opposés à ce que la normativité sociale reproduit et soutient, folie ou satanisme, le contraire de la morale ou de la raison. Ils sont donc exclus de la vie sociale. La poésie mallarméenne se donne pour tâche de créer un espace propre au nouveau, l'espace de la fiction où tout ce qui échappe à la réalité peut se produire et se multiplier. Ainsi, la fiction constitue l'espace des possibilités qui ne sont pas déterminées par le réel. Disons que la fiction est plutôt l'espace de l'impossible, de ce que la norme sociale ne cesse d'exclure ou détruire. Ce qui ne peut pas devenir réalité trouve son espace propre à l'intérieur de la poésie, elle pense ce qui échappe aux déterminations oppositives du sens-commun (construit à partir de la morale qui se définit selon une seule opposition, le bien et le mal), l'impensable poétique n'est ni la raison ni la folie, ni le bien ni le mal.

Ainsi ces possibilités sont-elles du domaine de l'indécidable, car elles échappent aux possibles répertoriés par le sens commun, elles échappent aux termes qui définissent la réalité et les normes sociales. Il s'agira donc plutôt de ce qui, aux yeux de la foule, serait de l'ordre de l'impossible. Si la réalité est ce qui est communément partagé, ce sur quoi il y a accord, le réel est ce qui ne peut pas être classé selon les critères du sens-commun, ce qui échappe à la représentation normative du « savoir » partagé, ce qui échappe au déjà-vu et au déjà connu, le nouveau. Le rôle de la fiction est de produire le réel, de dégager ce qui échappe à la règle, ce qui est en dehors de la réalité, de produire des possibilités non encore visibles ou déterminables, créer des règles et normes distinctes de celles qui régissent la vie sociale pour produire non la même, mais d'innombrables possibilités de nouveauté. Il revient donc au poète d'instaurer une possibilité en dehors de celles déterminées par la réalité : il s'agit de mettre en question la réalité et de montrer la puissance réelle d'un rêve. C'est une suggestion, subtile, qui pousse le lecteur à enquêter sur la vraie nature du rêve, de l'impossible, de ce qui est l'autre de la réalité. Et s'il y avait un monde immense et vierge, inexploité encore, en dehors de la réalité ? Dans les termes de Badiou, il s'agit dans la poésie



d'affirmer que « non, il n'y pas que ce qu'il y a »<sup>202</sup>. Il y a aussi « ce qui est arrivé ». Dans le cas de ce poème, « ce qui est arrivé » est un rêve, il est plus que ce qu'il y a, car il peut transformer la réalité et l'élargir.

La vérité du poème se dégage quand est assumé le caractère fictif de toute vérité que seul le poème, en tant qu'œuvre de fiction, peut nous démontrer. Cette supposition, loin de produire une ivresse, un sentiment de « toute-puissance » ou une « plénitude désirante », ne peut avoir lieu que par le déploiement de l'ironie, la confrontation avec le caractère comique de cette situation. Le Faune apparaît de manière comique, car il persiste à se fier à ses « sens fabuleux » et à se laisser guider par son désir. Le sujet prend alors des contours érotiques, ce qui accentue l'ironie du poème, soulignant à chaque soupir et exclamation du personnage son caractère ridicule et vain. L'ironie est que le Faune ne souhaite pas grand-chose. En fait, son désir est simple, mais il manque d'art, de ruse peut-être, pour se rendre compte que ces nymphes sont, dans la réalité, aussi invraisemblables que lui-même. Nous sommes poussés à douter de ce récit, apparemment si banal, un Faune dans une forêt qui connaît une rencontre amoureuse avec des nymphes, mais qui en fait est construit avec des mythes, comiques comme ce Faune, moitié bête, moitié homme, un être mythique qui se confond avec le vent, un musicien enchanteur de la forêt. Tout est mis en scène pour que nous doutions chaque fois plus de la vérité ainsi que de l'avoir lieu de la scène, à tel point que l'événement fictif se confond avec la vérité et la réalité. Ainsi, nous ne pourrions admettre une vérité ici qu'à condition de comprendre qu'elle existe sur le mode d'être même de la fiction.

Par là, l'indécidabilité du poème a pour but de dissoudre et de rendre questionnables nos certitudes à partir d'une interrogation sur la nature de l'événement, sur ce que signifie « avoir lieu ». Mallarmé nous fait douter de la réalité. De cette manière, la vérité singulière que le poème crée est que, au contact de la fiction, toute vérité est, comme la fiction, une possibilité, définie comme quelque chose entre l'être et le non-être, en dehors de la réalité, donc.

## **Le désir**

Mais, bast ! arcane tel élut pour confident  
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue,  
Rêve, dans un solo long, que nous amusions  
La beauté d'alentour par des confusions  
Fausses entre elle-même et notre chant crédule ;<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 89.

Le Faune a un « jonc vaste et jumeau » pour confident. L'érotisme est compensé dans ces vers par « l'azur », un idéal déchu, devenu signe du désir sexuel le plus banal. Un « confident » sur lequel le Faune ne peut pas compter entraîne des confusions. Son « rêve », son « chant crédule » sont les conséquences de son confident mal élu et de la beauté, mauvaise conseillère. Le personnage prend la beauté pour responsable de confusions « fausses » qui peuvent s'instaurer entre le désir et les chants « crédules », elle est capable de faire s'évanouir n'importe quel rêve :

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>204</sup>

La beauté ferait ainsi avec ces « confusions fausses » s'évanouir tout rêve, comme l'amour lui aussi s'évanouit « de dos » ou « de flanc », du corps même par lequel il se consume, pour ne laisser derrière lui qu'une « monotone ligne ».

La syntaxe complexifie les rapports entre les termes cités dans les vers. Nous ne pouvons pas deviner quels événements, sentiments ou noms sont responsables des autres événements, choses ou sentiments. Le rapport entre cause et conséquence est masqué pour que nous doutions davantage, non seulement de la vérité de la rencontre, mais de ses causes et conséquences.

La beauté fatale qui consume et détruit apparaît ici moins dangereuse que chez Hérodiade : loin d'être associée à la mort, la beauté est maintenant fugace comme le rêve, comme le désir sexuel qui se consume et se dissout dans l'air une fois satisfait. Fuite de la vie ordinaire, la beauté peut n'être rien d'autre qu'un rêve ordinaire quand elle déclenche simplement le désir sexuel. Fugace, irresponsable et sans conséquences, elle exhale une « monotone ligne », un vers, « sonore » et vain, la seule trace, la seule preuve d'un désir, d'une rencontre qui ne peut avoir lieu, à une exception près, en tant que fiction dans un livre.

La strophe suivante nomme la déesse Syrinx, aimée du dieu Pan, qui est à la fois la flûte et le vent.

Tâche, instrument des fuites, ô maligne  
Syrinx, de reflurir aux lacs où tu m'attends !  
Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps  
Des déesses ; et, par d'idolâtres peintures  
A leur ombre enlever encore des ceintures :<sup>205</sup>

---

<sup>203</sup> Mallarmé. *OCI*, p. 24.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>205</sup> *Ibid.*

Le poète cède encore une fois la voix au Faune qui, « fier » et du haut de sa « vanité », s'adresse à son aimée : « Tâche » de « reflleurir aux lacs où tu m'attends ». Il insiste, il souhaite que cette rencontre ait lieu, comme si cela était possible. Ensuite, le personnage déclare qu'il continuera à parler « d'idolâtres peintures ». À l'aide de son ivresse et de sa fierté, il chantera « jusqu'au soir ».

Il invite alors les nymphes à revivre leur aventure : « Ô nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers. » Mais cette rencontre n'est-elle pas un rêve ? Le faune ne serait-il pas en train de manifester son état d'ivresse, non pas celle du désir, mais celle qui est produite par le vin ? Ici apparaît un Faune qui parcourt la forêt du regard « trouant les joncs », et à mesure que son regard se promène à la recherche des nymphes, « le splendide bain des cheveux disparaît/Dans les clartés et les frissons, ô pierreries ! ». Devant la possibilité de perdre les nymphes, il s'exclame :

*J'accours ; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries  
De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)  
Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux ;  
Je les ravis, sans les désenlacer, et vole  
À ce massif, haï par l'ombrage frivole,  
De roses tarissant tout parfum au soleil,  
Où notre ébat au jour consumé soit pareil.* <sup>206</sup>

Le Faune entrevoit les nymphes, et quand elles semblent disparaître, il court les chercher, et les voit, « dormeuses ». Il n'ose pas les toucher, « les désenlacer ». Cette scène est décrite par Badiou comme la scène d'un crime. Le crime du faune est de séparer les nymphes enlacées, insinuation de lesbianisme évoquant le désir pur. « Le faune traite comme objet (et cherche à diviser, à traiter "partiellement") ce qui justement, n'était une totalité qu'à se passer de tout objet, à figurer le désir pur ». <sup>207</sup> Cet ébat pareil au « jour consumé » qui se dissout et disparaît dans le temps donne au Faune une leçon : « Dans un événement véritable, ce n'est jamais d'un objet du désir qu'il est question, mais du désir comme tel, du désir pur. » <sup>208</sup> En conclusion, Badiou déclare que « Mallarmé nous dit : quiconque restaure la catégorie de l'objet, que l'événement destitue toujours, est renvoyé à l'abolition pure et simple. Les nymphes se dissolvent dans le bras de qui prétendait en faire l'objet de son désir, au lieu d'être conséquent

---

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> Badiou, A., *Petit Manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil, 1998, p. 207.

<sup>208</sup> *Ibid.*

avec la rencontre d'un désir neuf. Il n'y aura plus pour lui d'autre trace de l'événement que le sentiment d'une perte. »<sup>209</sup>

Mais le caractère ironique du poème ne remet-il pas en cause la possibilité même d'un désir pur, puisque le désir est toujours le produit de l'imagination et du rêve, des sens « fabuleux » et trompeur ? À part cela, le lesbianisme n'est le signe d'un pur désir que du point de vue masculin. Puisque dans la mesure où une femme est objet du désir d'une autre, nous ne sommes pas devant un désir pur.

Quel est ce mal d'être deux ? Le mal est celui que le Faune subit, d'abord parce qu'il désire les nymphes, mais n'arrive pas à s'en approcher ou les toucher ; ensuite, parce qu'il n'est que personnage du poème et autre que le *je* lui cédant parfois la voix sans qu'il puisse être seigneur de son destin, maître de sa propre histoire et sans pouvoir ainsi réaliser ses désirs. Cette duplicité est la marque de toute poésie lyrique, où un *je* est toujours un autre, une invention de poète, une fiction, qui cache l'impossibilité de toute énonciation subjective et personnelle, qui fait de toute énonciation « personnelle » une fiction. Comme si le désir même de s'énoncer se trahissait et échappait au poète à partir du moment où ses paroles deviennent écriture.

Le Faune continue sa narration en soulignant son désir : « Je t'adore », ses voluptés « ô délice » qui s'enfuient « en feu buvant ».

*Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs  
Traîtresses, divisé la touffe échevelée  
De baisers, que les dieux gardaient si bien mêlée ;  
Car, à peine j'allais cacher un rire ardent  
Sous les replis heureux d'une seule (gardant  
Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume  
Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume,  
La petite, naïve et ne rougissant pas :)  
Que de mes bras, défait par des vagues trépas  
Cette proie, à jamais ingrate, se délivre  
Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.*<sup>210</sup>

Si les nymphes résistent au contact du Faune, qui n'ose pas les « diviser », les séparer, les réveiller ou encore ne souhaite pas « diviser » le baiser entre plusieurs nymphes, cela est dû à la « candeur de plume » des nymphes, une candeur attribuée à ces nymphes par la plume du poète, candeur aussi légère que les nymphes elles-mêmes, qui voltigent dans l'air et écrivent le destin du faune, « sans pitié », « ingrate[s] » en s'échappant de ses bras « à jamais ». La présence de la plume souligne que les nymphes sont des êtres fictifs, tout comme le faune. Le poème met en scène des personnages qui

---

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> Mallarmé. *OC I*, p. 25.

s'aperçoivent habiter une scène, une scène de théâtre où ils font semblant d'être, de sentir, de croire, de vivre. Le poème est cette scène où, devant les yeux du spectateur, la fiction se dévoile, ironiquement, avec légèreté. Un lieu où tout a lieu fictivement.

Fâché par cet échec, le Faune s'exclame « Tant pis ! vers le bonheur d'autres m'entraîneront », car le désir n'arrête pas de couler, comme « notre sang, épris de qui le va saisir », « pour tout l'essaim éternel du désir ». Le dieu Vulcain est évoqué, mari de Vénus, symbole du désir et de ses flammes. C'est aussi dans ce creuset que le dieu forge des bijoux pour les nymphes qui l'ont accueilli, ainsi que des armes. Il a un art, l'art de forger avec du feu, comme le poète forge ces vers avec ses rêves et désirs. L'évocation du dieu permet l'association entre la production des bijoux et armes et la poésie, si celles-là sont forgées à partir du feu qui émane du volcan, la poésie est forgée à partir de la flamme du désir. C'est le désir, donc le moteur des rêves et de l'impossible.

Le poème se termine par le Faune ivre, qui souhaite se rendormir pour parvenir à reprendre ses rêves.

Non, mais mon âme

De paroles vacante et ce corps alourdi  
Tard succombent au fier silence du midi :  
Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème,  
Sur le sable altéré gisant et comme j'aime  
Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins !

Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins. <sup>211</sup>

« L'incarnat léger » des nymphes que le poète cherchait à perpétuer se transforme dans une « ombre ». C'est aussi comme une « ombre » qu'Hérodiade est décrite. Présence fugace et légère de la fiction qui hante l'imagination des poètes. C'est le désir qui se dissout ici devant les yeux du lecteur au contact de paroles incapables de le maintenir ou de le soutenir, sauf dans l'air. L'ivresse du désir est rabaissée quand elle est identifiée à l'ivresse passagère provoquée par le vin, elle est aussi l'indice que tout n'a été qu'un rêve, non un idéal, haut et trop pur, mais le résultat du sommeil d'un Faune ivre.

Nous avons vu dans la description mallarméenne de la composition de l'Azur que la matière est « la joie de l'Impuissant ». Dans *Hérodiade*, *La Scène* ainsi que dans *L'Après-midi d'un faune*, nous avons deux critiques distinctes à ce même désir de retrouver dans la matière un refuge contre l'ennui. Hérodiade, par sa froideur, met en question toute tentative de constitution d'une poésie pure. Au lieu de faire de sa muse le

---

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 25.

symbole d'un idéal ascétique très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, promu soit par la religion soit par la pensée scientifique, en assurant un salut par les débordements sentimentaux, Mallarmé affirme que l'art ne peut être pur qu'en se dégageant de toute promesse rédemptrice, en se dégageant de tout sentimentalisme. Il met les poètes en garde vis-à-vis de l'art pur qui risque d'être encore plus méprisé et solitaire, exilé de la vie sociale. L'art pur, comme négation du désir, de la chair, du corps ou de la matière est stérile et vain, la mort de même de l'art.

*L'Après-midi d'un Faune* réalise par un autre chemin la même critique des émotions et sentiments, voire des sensations. C'est l'idéologie à la fois opposée à, et complémentaire de l'ascétisme — l'empirisme de sensations qui marque le siècle des Lumières et contre lequel un certain romantisme se bat féroce — qui est examinée. Comment ne pas voir un rapport entre le Mallarmé de *La Dernière Mode* qui, sans aucune culpabilité, fait l'éloge des toilettes, des mœurs et habitudes raffinées, qui parle au nom du luxe, du futile, de la beauté éphémère et passagère, de la mode et ces caprices, et cette ironie que le Faune met en scène ? L'extravagance du dandy Baudelaire est présente sous une autre forme dans la poésie mallarméenne, par l'ironie, sereine, le raffinement, la légèreté. Il ne s'agit pas d'une aristocratie des mœurs, mais d'une tentative de faire face à l'impératif bourgeois d'utilité. L'extravagance du dandy serait une dernière tentative d'artiste contre une idéologie bourgeoise de négation de la vie et de ses plaisirs mondains. Le dandy est l'impuissant qui cherche une rédemption dans la matière, comme le Faune il se laisse guider par son désir, et dévoile ainsi toute l'ironie de cette recherche luxueuse qui aboutit à une frivolité tout aussi vide et stérile que la recherche d'un idéal transcendant, d'une poésie pure, de l'azur qui est mélancolie et ennui. Car le raffinement, l'élégance, la recherche de la subtilité, l'attention aux moindres détails, toute cette culture du luxe ne se fait jamais sans une pointe d'ironie et de sarcasme prêts à dévoiler la futilité et le vide de chaque geste strictement calculé. L'ironie est la ruse des hommes d'esprit face aux naïfs ou aux prêtres ascétiques, une ironie qui prend la figure de l'autodérision. L'autodérision est la fin que le Faune, cet amant de la vie et des plaisirs mondains, retrouve. Ivre de désir ou par l'excès de vin, il se doute des événements, met en question la sensation, tournant en dérision toute la philosophie de la sensation héritée du XVIII<sup>e</sup> siècle et qui s'opposait à une autre philosophie, « idéaliste » disons. Mallarmé se sert de l'ironie pour, comme les persifleurs du XVIII<sup>e</sup> siècle, montrer son dédain à l'égard des sentiments. Mais cette ironie s'étend pour tourner en dérision ce qui était le plus cher à la « philosophie des

sensations » : la jouissance matérielle et la croyance dans ce qui peut être prouvé. La leçon du Faune : tout plaisir est éphémère, voire douteux, comme les « preuves » avancées par nos sensations. Si Hérodiade procède à la critique de l'idéal (négarion de la réalité au nom de la beauté artificielle et rêvée), le Faune critique le monde matériel (les plaisirs de la chair). L'idéal semble être le résultat d'une imagination poétique qui cherche l'oubli par le culte de la beauté, ainsi le plaisir est-il le dernier refuge de ceux qui se nourrissent d'idéaux trop élevés. La froideur et la négation de la vie par l'ascétisme apparaissent comme la mort même de l'art, stérile dans sa tour d'ivoire tandis que les plaisirs sont le résultat d'une vision tout aussi imaginaire et passible de se dissoudre dans l'air que la fiction. La double critique nous mène ainsi vers le dépassement de cette dichotomie entre l'idéal et la vie, l'esprit et le corps.

Si le doute mis en scène par le poème concerne la réalité ou l'effectivité de la rencontre entre le Faune et les nymphes, si même le désir est mis en question comme producteur d'un rêve, aucun doute n'est soulevé quant à la possibilité de cette rencontre. Cela signifie qu'en nous faisant douter d'une rencontre entre des personnages mythiques de cette fiction, le poème crée une possibilité, il rend possible cette rencontre. C'est une procédure tellement subtile qu'elle passe inaperçue. Si l'événement relève de la réalité, peu importe : à partir du moment où un poète peut décrire une scène rêvée ou imaginaire, il la transforme en une possibilité qui n'est pas de l'ordre de la réalité, mais du réel. C'est-à-dire que la poésie agit en transformant l'impossible en un réel, comme les rêves elle est capable de mettre en scène ce qui autrement échapperait à nos sens, à notre perception et surtout à la raison. Cet impossible est le nouveau, une création qui dépasse toute possibilité déterminée à l'intérieur de la réalité. Pour cette raison, la rencontre entre le Faune et les nymphes est présentée comme un rêve, un rêve qui transforme un impossible en une possibilité.

Le roman réaliste, en rompant avec le système représentatif qui régit l'art depuis Aristote, privilégie la description au détriment de l'action. Si la représentation s'organise à partir du principe de causalité qui établit les liens entre les actions et leurs conséquences, le roman réaliste marque « la découverte d'une capacité inédite des hommes et femmes du peuple à accéder à des formes d'expérience qui étaient jusque-là refusées. »<sup>212</sup> Rancière se réfère ici à *Madame Bovary*, roman qui instaure une démocratie en littérature. « Cette démocratie, c'est d'abord le privilège donné à la vision

---

<sup>212</sup> Rancière. *Le Fil perdu. Op. cit.*, p. 20.

matérielle, et c'est, du même coup, l'égalité de tous les êtres, de toutes choses et de toutes les situations offertes à la vue. »<sup>213</sup>

Madame Bovary est décrite par Baudelaire comme un homme, car elle est dotée « de toutes les qualités viriles ». Elle a toutes les caractéristiques du dandy : « Goût immodéré de la séduction, de la domination et même de tous les moyens vulgaires de séduction, descendant jusqu'au charlatanisme du costume, des parfums et de la pommade, — le tout se résumant en deux mots : dandysme, amour exclusif de la domination. »<sup>214</sup> Emma n'est pas seulement identifiée à un homme, et à un dandy, elle a aussi les caractéristiques des poètes, elle semble comme eux dotée d'une grande imagination qui flirte même avec la folie.

Cependant la jeune fille s'enivrait délicieusement de la couleur des vitraux, des teintes orientales que les longues fenêtres ouvragées jetaient sur son paroissien de pensionnaire ; elle se gorgeait de la musique solennelle des vêpres, et, par un paradoxe dont tout l'honneur appartient aux nerfs, elle substituait dans son âme au Dieu véritable le Dieu de sa fantaisie, le Dieu de l'avenir et du hasard, un Dieu de vignette, avec éperons et moustaches ; — voilà le poète hystérique.

L'hystérie, pourquoi « ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire » ? Mystère qui s'exprime chez les femmes « par la sensation d'une boule ascendante et asphyxiante (je ne parle pas du symptôme principal), se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès ? »<sup>215</sup>

Madame Bovary, à l'instar des poètes, a un goût excessif pour la beauté. Dotée d'imagination, elle rêve et s'enivre de toute la beauté qui l'entoure, la couleur des vitraux, les teintes des fenêtres, la musique, même Dieu devient le résultat de sa propre fantaisie. La description réaliste vise à rendre compte des fantaisies et rêves des personnages, au détriment de leurs actions, ce qui compte c'est que chaque homme et femme est doté d'une imagination qui lui permet de vivre dans un monde à part, unique. Les personnages des romans rêvent, et puisqu'ils sont capables de rêver, ils sont aussi capables de chercher les moyens de réaliser leurs rêves. Preuve en est que Madame Bovary, comme Quichotte, ne voit autour d'elle que l'image de ses propres rêves. Ainsi est-elle capable de tout transformer autour d'elle. Cet éloge de l'imagination et du rêve est le propre d'une esthétique anti-représentative. La littérature, à partir de l'échec de 48, assume le rôle de gardienne des possibilités que la vie sociale ne peut réaliser. Dans l'univers littéraire fleurit ce qui ne peut pas trouver un espace à l'intérieur de la réalité.

---

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>214</sup> *Idem.*, p. 82.

<sup>215</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, p. 83.



La littérature poursuit la tâche que les premiers romantiques lui ont assignée : « achever la révolution », sauf que maintenant il ne s'agit plus de bâtir une patrie à travers les mœurs et coutumes, mais de nourrir le rêve d'un monde et d'une vie différents nourrir la force et le désir qui meuvent toute révolution. *L'Après-midi d'un faune* ouvre l'espace poétique au rêve, élargit les limites de la poésie pour qu'elle puisse accueillir le désir de ce qui manque encore à la réalité. Un Faune qui rencontre dans la forêt des nymphes et satisfait un désir, un fait impossible, des créatures fictives, des mythes qui se rencontrent et s'aiment, d'un amour tellement humain, un pur acte de l'imagination, extravagante et excessive devient, avec la poésie, possible.

Une question demeure. Si Mallarmé cherche à transformer la poésie dans l'espace d'élaboration d'une nouveauté imprévisible comme Baudelaire, il s'agit de se demander s'il a été capable de faire durer l'événement qui, chez Baudelaire, apparaît de manière explosive, comme un accès de folie, une extravagance, ou satanisme. Badiou insiste sur le caractère évanouissant des nymphes ou de l'événement « disparu ». Les nymphes sont-elles évanouissantes, la rencontre est-elle dépeinte sous le signe de l'ineffable ?

Observons comment Mallarmé présente les nymphes. D'abord, il s'agit d'une image claire : « Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air ». Le vers compte plusieurs « l » consonne constrictive sonore ou consonne sonante, une consonne longue et haute, qui vise donc à prolonger le mouvement des nymphes comme le temps de leur apparition. On peut dire la même chose de l'apparition finale, qui ne devrait pas être classée comme une disparition, car le *je* annonce « Couple, adieu ; je vais voir l'ombre que tu devins », les nymphes n'ont donc pas disparu, mais leur mode de présence est autre. De la clarté on passe à l'obscurité ; néanmoins l'ombre est encore le signe d'une « présence », aussi longue que celle de l'incarnat des premiers vers, car elle est prolongée par le son nasal « m » plus serré, mais aussi long que celui du « l ». L'apparition du cygne est aussi désignée par les consonnes sonantes ou constrictives ou fricatives, la « *blancheur animale* » « *ondoie* », « *le vol de cygnes non ! des naïades se sauve* ». Cette sonorité incarne celle de l'instrument du Faune, la flûte, instrument à vent nommé par Mallarmé dans le poème comme « instrument des fuites ». Ainsi, la fuite est le prolongement de la présence des nymphes au long de tout le poème, présence mouvante et légère comme le vent, mise en scène par le choix des consonnes.

Si les nymphes sont convoquées par la présence prolongée des consonnes sonantes ou constrictives, chaque mention du désir du Faune est décrite avec une abondance de consonnes occlusives. La rencontre est décrite comme un « *ébat* », le

Faune élit pour confident « le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue ». L'illusion « l'autre tout soupirs » « contraste/Comme brise du jour chaude dans ta toison ».

S'établit ainsi une distinction entre le désir sexuel et le plaisir, éphémère évoqué par les consonnes occlusives et un autre désir qui ne transforme pas les nymphes en objet, mis en scène par les consonnes constrictives ou fricatives plus longues et durables. Cette présence est celle que le poète cherche à perpétuer, car la rencontre entre le Faune et les nymphes est de nature fictive, elle ne se laisse pas épuiser dans l'espace-temps. Elle n'est pas de l'ordre de la réalité, mais du rêve. La véracité de l'événement repose justement sur son caractère léger, mais non évanouissant. La vérité a la même nature que la fiction, et le réel a la même matière que les rêves. Il ne s'agit pas d'un éloge de l'ineffable, mais de la démonstration de la temporalité de la réalité : tout en étant concrète, la réalité peut être détruite, tandis qu'un événement peut avoir lieu sans laisser des traces visibles, car il trompe notre perception. La force durable d'un désir existant en dépit et en dehors de ce qu'il y a se manifeste justement quand elle échappe à un mode de représentation normative qui assigne au nouveau les règles et modes d'être du déjà connu, de ce qui peut être « universellement » reconnu par le sens-commun.

## Conclusion

Comme le souligne Thibaudet lors qu'on représente Mallarmé « comme le chantre de la stérilité, c'est à la magnifique et métallique Hérodiade que l'on songe »<sup>216</sup>. Hérodiade peut, dans un premier temps, apparaître comme le poème majeur en hommage à l'idéal de pureté, mais cela ne pourrait être vrai que si le personnage ne cherchait pas à se détacher de ces froides pierreries pour aller vers l'inconnu, si le personnage n'avait pas, en se demandant « si la beauté n'était que la mort », remis en question les idéaux du Parnasse d'une poésie pure. En se demandant si la beauté pure de la Vierge n'est pas que la mort même, Mallarmé questionne l'idéal d'une poésie pure, idéal qui pourrait signifier la mort même de la poésie. À l'instar de Baudelaire, qui autrefois peignait les femmes pures et vierges des premiers romantiques comme des cadavres, Mallarmé questionne un idéal de pureté qu'Hérodiade, qui déteste le bel azur, cherche à fuir. Cette fuite est un désir de l'inconnu qui cherche à vaincre l'aporie

---

<sup>216</sup> Thibaudet, A. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, 2006, p. 34.

instaurée par les idéaux ascétiques du premier romantisme entre l'idéal et le spleen, entre l'idéal et les plaisir éphémères.

Mallarmé, dans *Hérodiade*, remplace la séduction du mythe de Salomé par la froideur éclatante des pierreries stériles tout en se distinguant de la froideur du Parnasse. Ce changement qui renverse le sens du mythe. Nulle ivresse n'est recherchée, mais l'absence de sentiments vise aussi à la libération d'une poésie ascétique. La froideur d'Hérodiade est la négation de l'idée de nature devenue éloge de l'artifice, mais cet éloge de l'artifice pourrait devenir un autre mythe, le mythe de la poésie pure. Le Parnasse apparaît comme le revers de la poésie romantique, lui étant toujours inéluctablement liée, car se définissant comme son antithèse. Pour vaincre cette contradiction, Mallarmé identifie la beauté à la mort. Ainsi la froideur n'est-elle pas seulement une négation de l'esthétique sentimentale romantique, mais elle surgit pour faire valoir une négativité destructrice et effrayante. Aucun détour, fuite ou exil ne peut s'interposer entre le poète et l'horreur. La beauté ne peut plus nous offrir un ultime instant de plaisir. Reste à Hérodiade la mort, la fuite, qui est la dernière manifestation de son désir d'échapper à la dichotomie entre l'idéal et la chair. Hérodiade, la vierge symbole de la poésie pure doit mourir, non pour rester vierge, mais pour libérer la poésie d'un mythe. Si Hérodiade renverse le sens du mythe de Salomé, en transformant l'art pur en art fatal, la poésie, pour retrouver l'inconnu, doit transformer la froideur en refus de toute expression subjective, en critique des formes traditionnelles de la poésie lyrique, et ainsi pouvoir dépasser cet horizon de l'expression vers une autre configuration formelle.

D'*Hérodiade* à *L'Après-midi d'un faune*, Mallarmé nous transporte de l'art fatal, séducteur et mortel, d'un renouvellement de l'art pur (qui refuse le « sentimentalisme »), à un questionnement complet et radical de la nature de l'œuvre d'art ici présentée comme apparence trompeuse provoquée par le désir, trompeuse parce que sensible et donc fugace. Dans le Faune, c'est le détour vers la matière, rêve des impuissants qui est examiné avec une ironie plus que sereine, disons, solaire. Selon Bénichou,<sup>217</sup> Mallarmé met dans la bouche de son Faune une protestation contre l'inconsistance de la musique et contre tout art « déréalisant ». Le Faune est si artiste qu'il est incapable de distinguer la réalité du rêve, et croit ainsi que son aventure avec les nymphes a vraiment eu lieu. Mais est-ce tout ?

---

<sup>217</sup> Bénichou. P. *Selon Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1995, p. 127.

La rencontre du Faune est mise en question, telle l'apparition d'Hérodiade, depuis le début du poème. Un doute s'installe quant à sa réalité, un doute sur la vraie nature d'un événement. Le Faune a-t-il rencontré les nymphes ? Hérodiade, princesse de la froideur, n'est-elle pas une apparition poétique, une création de l'imagination des poètes ? Le caractère douteux de l'action du poème est attribué ici au désir. Il s'agit de s'enquérir de la nature du désir et de nos sens, leur aptitude à nous faire accéder à la réalité. Le désir est-il, comme une œuvre d'art, créateur de fausses apparences ? Le désir, comme l'œuvre d'art, peut-il tromper ?

Il s'agit de mettre en question un événement. L'événement qui a lieu à l'intérieur de la fiction. Il s'agit de questionner le « degré » de réalité d'un événement fictif et ainsi d'élargir ce questionnement vers la « réalité » même. Mais ce questionnement est d'autant plus complexe qu'il met en question la nature et l'existence d'êtres fictifs. Nous sommes ici devant des mythes, des événements fictifs, mais en étant ainsi, n'est-ce pas absurde de mettre en question un événement qui, de toute façon, n'a pas eu lieu, et ne pourrait pas avoir lieu ? Ce Faune n'est-il pas drôle, tandis qu'il se demande si sa rencontre avec les nymphes a vraiment eu lieu ? N'est-il pas conscient d'être, comme Quichotte, personnage d'un drame ? Nous pouvons observer ce ton ironique, évoquant l'absurde et la folie (termes qui apparaissent dans *Igitur* quand il s'agit de penser le coup de dés et l'abolition du hasard).

Le théâtre mallarméen cherche à présenter ce qui ne se laisse pas saisir par la vue. Il se distingue ainsi de la représentation aristotélicienne visant la reproduction de la réalité. Mais le théâtre de la pensée mallarméen n'est pas non plus l'espace pur de la poésie du Parnasse qui nie à la fois la réalité et la vie. Pour présenter le vrai qui échappe à la réalité, la poésie est un milieu pur de fiction où la Vie s'inscrit en dehors de causes déterminées et des effets prévisibles. La fiction devient ainsi un espace créateur de nouvelles possibilités et des nouvelles formes de vie. La virginité d'Hérodiade constitue une tentative de maintenir un désir indépendant de toute objectivation, un désir qui existe sans s'accomplir, en tant que puissance. Un désir à peine nommable qui se manifeste uniquement comme négation de l'action. Ce désir, comme la danse, ou la présence spectrale du personnage, échappe au sensible. Sa pureté est une critique vis-à-vis du sensible et de l'action. Une tentative de maintenir la puissance d'un désir qui autrement échappera ou se dissoudra, comme une femme qui danse accomplit la disparition d'un art éphémère.

Le doute mis en scène dans *L'Après-midi d'un faune* questionne la nature du fait littéraire, à mi-chemin entre l'illusion et la réalité. Qu'est-ce que la littérature sinon un passage, un non-lieu, un pont, un désir, un pont de désir qui connecte l'univers du rêve à la réalité ? Ainsi, en établissant des rapports entre rêve et réel, Mallarmé nous invite à penser la littérature comme une machine à produire des livres (des objets concrets et réels), capable de faire en sorte que les rêves puissent pénétrer la réalité et lui appartenir.

L'événement, chez Mallarmé, se construit comme une question sur la nature du fait littéraire. D'abord, nous avons un événement, dont la réalité est mise en question, mais cet événement a lieu à l'intérieur d'un univers fictif, il ne pourrait donc pas prétendre à un statut de vérité. Et quand bien même serions-nous prêts à admettre qu'un événement a la nature d'un événement fictif, la fiction pourrait nous placer face à la vérité de la réalité ainsi que de l'événement. D'abord parce que l'événement semble toujours prêt à se dissoudre dans l'art, il ne se laisse pas saisir par la perception immédiate, il échappe aux sens, est invisible aux yeux. Cette nature légère met en question la réalité même. Si nous pouvons attribuer une existence à ce qui ne peut être ni formalisé ni concrétisé, comment pouvons-nous être certain de l'« existence » de la réalité ? N'est-elle pas aussi évanouissante que la fiction ? Ensuite, l'événement permet la distinction entre réalité et réel, car la rencontre entre le Faune et les nymphes est un rêve, en dehors des possibilités déterminées par la réalité : il symbolise l'impossible et l'impensable. À la littérature revient donc la tâche d'étendre les limites du réel, de rendre réel l'impossible.

## La découverte du Néant

Ces quelques généralisations pour commencer. Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire dans la situation où je suis, comment procéder ? Par pure aporie ou bien par négations et affirmations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. Cela d'une façon générale. Il doit y avoir d'autres biais.

Beckett. *L'Innommable*

Baudelaire construit sa poétique à partir d'une critique du premier romantisme, une critique qui s'adresse à la morale chrétienne et néanmoins reste attachée et prisonnière des dichotomies instaurées par ce système moral. Entre les termes opposés, le bien et le mal, Baudelaire choisit le mal, radicalise le processus de diabolisation des révoltés prônée par l'idéologie sans être capable de créer ou de trouver un espace où la nouveauté puisse s'instaurer. Comme les insurgés, la poésie est aussi victime d'un processus de diabolisation, l'inconnu qu'elle présente est exclu par la même morale et normativité sociale qu'elle semble incapable de vaincre. En dehors de la société, de la raison et du bien, enfermé entre l'idéal et le spleen, le poète ne peut que vouloir s'enfuir. Baudelaire démontre ainsi les limites d'une voix critique, l'ironie, expression négative qui néanmoins n'est pas capable d'abolir les oppositions dont elle dépend. La première dédicace des *Fleurs du mal* à Gautier démontre que le poète avait pleine conscience du risque qu'il courait : « Je sais que dans les régions éthérées de la pure Poésie, le Mal n'est pas, non plus que le Bien, et que ce misérable dictionnaire de mélancolie et de crime peut légitimer les réactions de la morale, comme le blasphémateur confirme la Religion. »<sup>218</sup>

Mallarmé radicalise la stratégie critique de Baudelaire. Si les poètes romantiques ont enfermé toute une génération entre deux possibilités distinctes en les obligeant à

---

<sup>218</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, p. 295.

choisir entre l'autel ou les barricades, Baudelaire a démontré la vraie nature de la pensée romantique et ses conséquences. Il s'agit de démontrer dans quelle mesure les idéaux ascétiques produisent le sentiment d'ennui, en faisant du monde l'image d'une même structure normative qui a son idéal de beauté, d'amour, de bonheur, ces vertus préférées (l'abnégation, le sacrifice, la soumission au « cours du monde » ou à la volonté divine) et pour cette raison déterminent en limitant les horizons de l'expérience subjective et des formes de vie. La génération des poètes contemporains de Baudelaire était prisonnière d'un idéal inatteignable et abandonnée aux plaisirs éphémères ; Mallarmé, avec le couple Hérodiade-Faune, attaque justement les deux extrêmes de l'ascétisme bourgeois, l'idéal et les plaisirs. Mais il s'agit ici de tracer un espace où la pureté, aussi bien que le désir, échappe aux définitions morales ou instituées par des oppositions. C'est-à-dire que si le plaisir est le frère du péché et l'idéal la promesse d'une rédemption, chez Mallarmé le désir échappe à toute objectivation sensible et la pureté désigne une idée qui ne pourrait promouvoir le salut ou la rédemption dans un autre monde. La pureté n'est pas une idée transcendante qui détermine de l'extérieur le cours du monde, comme Dieu, elle n'est pas cause finale, et le désir ne se réduit pas et ne se limite pas à offrir un plaisir fugace. Mais ces nuances sont-elles suffisantes pour assurer que la poésie puisse être et se maintenir comme espace de création de nouvelles formes de vie ?

Si l'écriture de *L'Après-midi d'un faune* a éloigné Mallarmé d'*Hérodiade*, le poème qui le stérilisait, elle n'a pas été capable d'amortir les effets de la crise de 1866. Cette crise sera déterminante dans la reconfiguration de la poétique mallarméenne, car elle permettra :

- la rencontre avec les conditions de possibilités nécessaires pour qu'un événement ait lieu : la découverte du Néant ;
- la reconfiguration de la Beauté qui permet à la poésie de se constituer comme espace privilégié de l'événement ou de la création d'une œuvre unique ; et
- l'apparition du hasard, qui fait de la création poétique une aventure vers l'infini.

Hasard, beauté et néant sont intimement liés. Dans les prochains chapitres, nous nous consacrerons à l'analyse de ce lien. D'abord, il s'agira de mettre en relief la portée critique ou destructive de ces notions. Le hasard allié au néant nous permet de démontrer que la poésie mallarméenne, pour être anti-représentative doit rompre avec plusieurs concepts en opération dans la pensée représentative, comme la causalité (le rapport de détermination causale entre fondement et fondé), ou la vérité comme

adéquation à la réalité. Une poésie construite à partir du hasard n'est pas représentative, car elle ne se limite pas à reproduire des idées déjà connues ou une réalité aussi déjà connue, elle s'ouvre ainsi au nouveau et unique que seul le hasard peut engendrer. Mallarmé pourra à partir de ces critiques de la pensée représentative ouvrir la fiction à un espace illimité de possibilités. Dans la deuxième partie de cette thèse consacrée à l'examen des textes poétiques de Mallarmé écrits après la crise du Néant, nous pourrions tracer la nature des formes poétiques nouvelles créées à partir du hasard.

Plusieurs critiques ont souligné l'importance décisive de la découverte du Néant dans la configuration de la poétique mallarméenne. Mais les explications concernant cette découverte divergent. Les deux hypothèses « les plus avancées sont celles d'une révélation de la doctrine hégélienne, et celle d'une initiation au bouddhisme ». <sup>219</sup> La deuxième hypothèse peut être plus facilement contestée, car Mallarmé lui-même annonce qu'il a découvert le néant sans connaître le bouddhisme. <sup>220</sup> Quant à l'influence de Hegel, hypothèse avancée par Champion et Lloyd Austin <sup>221</sup> par exemple, elle est plus difficile à mesurer. Bertrand Marchal construit son argumentation contre ces deux thèses : sur l'influence hégélienne, il argumente que s'il est possible que Mallarmé ait connu Hegel à travers Lefébure, « dans aucune des lettres qui nous sont parvenues, Mallarmé ne fait la moindre mention de Hegel ». <sup>222</sup> Ce silence est-il suffisant pour conclure que Mallarmé n'a pas connu Hegel ? Marchal insiste sur l'originalité de l'expérience personnelle et poétique de Mallarmé.

Le travail sur le vers d'Hérodiade, la découverte du paysage cannois, et l'accident de Baudelaire, voilà les trois éléments dont la coïncidence détermine à notre sens, bien plus que telle ou telle doctrine dont la conversation de Lefébure aurait fourni la clé et la certitude matérialiste de la mort de Dieu ne sont pas la pure et simple déduction d'une expérience poétique, pas plus que ne suffit l'explication par quelque apocalypse cannoise du ciel et de la mer ; mais il aura fallu la conjonction d'un travail poétique et d'une révélation naturaliste pour volatiliser les dernières illusions métaphysiques du poète et lui faire prendre conscience que l'homme est l'inventeur de tous les dieux <sup>223</sup>.

Ici, nous proposons un dialogue entre Mallarmé et la philosophie, non restreinte à Hegel pour examiner la portée de cette découverte du Néant et définir le hasard selon Mallarmé. L'originalité du poète ne se mesure pas seulement à partir de ses expériences personnelles, mais dans le rapport qu'elle établit avec les idées et problèmes de la pensée de son propre temps. L'objectif de ce dialogue n'est pas d'éclairer Mallarmé à

---

<sup>219</sup> Marchal. *La Religion de Mallarmé*. Paris : José Corti, 1988, p. 58.

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>221</sup> Champion, P. *Mallarmé, poésie et philosophie*. Paris : PUF, 1994. Et Austin. Llyod James. *Essais sur Mallarmé*. Manchester : Manchester University Press, 1995.

<sup>222</sup> Marchal. *La Religion de Mallarmé. Op. cit.*, p. 59.

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 64.



partir des philosophes, mais de dimensionner l'ampleur et l'importance de cette découverte responsable de « volatiliser les dernières illusions métaphysiques du poète ». La philosophie nous aidera à comprendre le néant, l'absolu, le hasard. En réfléchissant sur la poésie mallarméenne à partir de la philosophie, nous pourrions tracer le caractère unique de cette expérience poétique. Si Mallarmé élabore sa poésie de manière négative ou destructrice, il s'agira ici de trouver les points qui distinguent Mallarmé de la pensée philosophique de son temps. À partir de ce contraste, de cette différence est que nous pourrions saisir l'originalité du poète.

La découverte du Néant est une expérience remarquable, car elle déclenche une série de « découvertes » : le hasard, le temps, la Vie, l'esprit, l'absolu, l'infini. D'emblée, nous pouvons constater que Mallarmé est un poète exceptionnel, car sa poésie est basée sur des notions et concepts propres à la philosophie. Ici et dans les chapitres quatre, cinq et six nous analyserons le dépliement de ces idées, la poétique et la critique qu'elles fondent. Au fur et à mesure que nous tracerons la dimension et l'ampleur des notions mallarméennes, nous pourrions définir la nature du rapport entre poésie, philosophie et politique.

Nous procéderons de la manière suivante. Dans ce chapitre, il sera question de montrer dans quelle mesure la découverte du néant peut fonctionner comme condition de possibilité événementielle, ou fondement de toute expérience poétique renouvelée. Car le néant transforme la création en procédure « destructrice », Mallarmé se distingue ainsi de Baudelaire et de la forme de critique qui opère dans ces textes. Le néant est donc un concept qui transforme la « critique », il ouvre un espace nouveau et vierge pour la constitution et configuration de la poésie. Il permet le dépassement des oppositions et dichotomies de la poésie baudelairienne, déterminé par la morale, vers la configuration d'un autre commencement de la poésie. Ainsi le néant comme principe destructeur, capable de renouveler le sens de la « critique » nous guidera dans l'élaboration d'une « méthode » de lecture de la poésie et son rapport avec la philosophie.

Les deux prochains chapitres seront dédiés à la présentation *d'Igitur* et son rapport avec le néant. Il sera question de montrer que le hasard surgit dans la poétique mallarméenne comme un principe capable d'ordonner une poétique anti-représentative, ainsi il est le principe qui rend possible une critique de la pensée représentative. La représentation est critiquée dans un axe double, par rapport à la philosophie d'Aristote, et aussi par rapport à Kant.

La causalité kantienne exclut totalement la contingence à partir de l'établissement de la nécessité non des phénomènes, mais de la condition de toute expérience possible, selon laquelle tout ce qui arrive est déterminé *a priori* par sa cause. Ainsi Kant limite l'expérience possible à la causalité, restreinte de son côté à la succession chronologique. C'est la succession temporelle qui détermine quels sont les effets d'une cause, ainsi l'expérience est déterminée par un temps linéaire, figé entre passé, présent et futur, et par une causalité limitée par les possibilités de la connaissance *a priori*, donc déterminée à être structurellement la même.

La pensée causale est justement une négation du hasard. Pour cette raison, Mallarmé peut affirmer que « l'infini sortira du hasard que vous avez nié ». Le néant est donc l'effondrement de la pensée causale et d'une rationalité comprise comme quête de causes. C'est une découverte mallarméenne qui peut être comprise sur le signe de la pensée nietzschéenne. Car Nietzsche est le premier philosophe à annoncer la mort de Dieu, comme cause ou fin de tout ce qui est. La révélation naturaliste ou matérialiste de la mort de Dieu est aussi la dissolution d'une rationalité qui transforme le monde dans le reflet structural ou l'image d'une cause divine.

L'examen de la causalité kantienne explique les raisons qui mènent Nietzsche à critiquer la pensée causale. Pour Kant, les possibilités sont déterminées *a priori*, sans aucun recours préalable à l'expérience. L'on peut affirmer la même chose de la causalité, qui exclut la contingence au nom d'un rapport temporel qui détermine *a priori* le rapport successif entre cause et effet. Ainsi, Kant transforme le monde empirique dans l'image de la raison transcendante. La causalité kantienne est un exemple de la nature représentative de la raison pure, le monde empirique se conforme aux limites de la raison, aux conditions des possibilités *a priori* de la connaissance. Nietzsche critiquera la pensée causale, car dans la détermination des causes d'un fait, elle recourt toujours à ce qui est déjà connu. Une manière astucieuse de souligner que la causalité réduit le monde à l'image de notre propre pensée à ce que nous connaissons ou sommes capables de connaître. Il n'y a ainsi pas d'espace à l'intérieur de la pensée pour l'imprévisible, pour le nouveau, pour le rare et l'unique. Kant peut aussi nous aider à comprendre l'importance d'une notion renouvelée de temps, l'éternel retour chez Nietzsche, et le concept mallarméen de temps comme « principe négatif ». La causalité kantienne s'établit à partir des conditions *a priori* de la propre expérience, c'est-à-dire le temps. La cause est déterminée comme ce qui précède l'effet. Le temps kantien est linéaire, unitaire et continu. Si le hasard, chez Mallarmé, est un principe négatif, cela

signifie qu'il transforme la notion kantienne de temps. Nous sommes ainsi invités par Mallarmé à repenser l'Histoire. Il sera question de penser le rapport entre poésie et Histoire à partir d'une notion mallarméenne, négative, de temps. Nous essayerons de comprendre cette idée à partir de l'examen des enjeux de la littérature post-baudelairienne ou post-1848. C'est-à-dire à partir d'une analyse non seulement métaphysique du temps, mais historique et concrète. Force est de constater que le passage brusque que Mallarmé opère entre le néant et le hasard, entre un concept ontologique et un mode déterminant du réel, nous force à tracer les conséquences politiques d'une telle discontinuité structurelle et réelle entre pensée et politique.

Chez Aristote d'autre part, si la contingence est exclue de la métaphysique, elle a un rôle à jouer dans *L'Interprétation*, dans la *Physique* et dans la *Poétique*, mais elle reste soumise à la réalité. C'est la réalité qui détermine par nécessité les possibilités d'un fait futur. Ainsi, la contingence ou la nécessité sont limitées, non par les conditions *a priori* de la connaissance, mais par la réalité même. Aristote exclut ainsi toute possibilité de renouvellement ou de transformation de la réalité qui devient l'éternelle répétition du même.

La causalité kantienne et aristotélicienne reproduit donc le déjà connu et le déjà vu. En excluant la contingence à travers l'élection de la nécessité comme déterminante de l'ensemble des possibilités, la pensée causale exclut le nouveau de l'horizon des possibilités de la pensée et de la réalité.

L'ampleur de la notion mallarméenne de Néant se détermine à partir de la comparaison avec la notion de contingence chez Aristote. Le Néant nous permet d'échapper à la dichotomie aristotélicienne entre être et non-être qui détermine en limitant les possibilités de la réalité à partir de la réalité. Pour cette raison, le hasard mallarméen fonctionne comme une critique de la représentation, cette critique étant le premier pas dans l'établissement d'une notion de hasard qui permet à l'infini d'être. Dans ce même chapitre, la notion mallarméenne du hasard sera examinée en contraste avec la pensée de Hegel. Hegel met en évidence la portée du hasard comme critique de la raison et l'importance de la critique du fondement dans l'établissement de l'absolu et du réel. Cette dernière critique met en relief une dimension importante de la notion mallarméenne du Néant, contre la représentation et visant l'élargissement du réel distinct de la réalité comme espace des possibilités infinies, espace d'action du hasard. Mais le hasard ne peut être compris comme machine à faire des infinis que si nous constatons que Mallarmé n'est pas strictement hégélien.

## La crise de Tournon

La Crise du Néant commence au printemps 1866, lors de l'écriture d'*Hérodiade*. À l'été 1865, Mallarmé, dans une lettre à Henri Cazalis, annonçait avoir abandonné l'écriture du poème : « J'ai laissé *Hérodiade* pour les cruels hivers : cette œuvre solitaire m'avait stérilisé »<sup>224</sup>. Au printemps 1866, le poète écrit à Catulle Mendès :

Quant à moi, je suis toujours à *Hérodiade* (...) (Il est, en effet, si difficile de faire un vers quand on l'a dans l'âme ; qu'est-ce, lorsqu'il faut le faire longtemps après avoir oublié ce qui eût pu le faire naître.) Je reviens à *Hérodiade*, je la rêve si parfaite que je ne sais seulement si elle existera jamais. (...) Je me tais, parce que je n'aime pas en parler : ce sont des souffrances à ressentir chaque fois que j'ouvre la bouche à ce sujet.<sup>225</sup>

L'écriture d'*Hérodiade* tarde, devient chaque fois plus difficile. Le poème écrit semble définitivement éloigné du poème rêvé et le poète s'en plaint beaucoup dans ses lettres, de son incapacité à le rendre possible. Dans sa lettre à Henri Cazalis, Mallarmé déclare « J'ai à te raconter trois mois, à bien grands traits ; c'est effrayant ! Je les ai passés, acharnés sur *Hérodiade*, ma lampe le sait ! »<sup>226</sup> Dans cette même lettre, encore une fois, le poète annonce qu'il abandonnera l'écriture du poème « fuyant le cher supplice d'*Hérodiade*, je me remets le 1<sup>er</sup> mai à mon *Faune* ». La raison de cet abandon ? Le poète aurait, en travaillant son vers, découvert un abîme, le Néant :

Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le Néant, auquel je suis arrivé sans connaître le bouddhisme, et je ne suis encore trop désolé pour pouvoir croire même à ma poésie et me remettre au travail, que cette pensée écrasante m'a fait abandonner. Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière – mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami ! Que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'elle et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'Âme et toutes 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>227</sup>

L'emploi du verbe « creuser » est déjà une figuration de tout ce que la poésie représente pour Mallarmé. Tout d'abord, dans sa dimension première et matérielle, elle invoque l'art du poète comme un « faire », un travail de recherche, de quête du langage, par le langage. Mais « creuser » implique aussi un mouvement vers les profondeurs, le mot indique un approfondissement, une réflexion en direction du fond, du fondement ou du sans-fonds du langage. L'opération de réflexion sur le langage ou sur le fondement

---

<sup>224</sup> Lettre à Henri Cazalis, 15 ou 22 juin 1865. In : Mallarmé, *OC I*, p. 678.

<sup>225</sup> Lettre à Catulle Mendès, 24 avril 1866. In : Mallarmé, *OC I*, p. 695.

<sup>226</sup> Lettre à Henri Cazalis, 28 avril 1866. In : Mallarmé, *OC I*, p. 696.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 696.

de celle-ci mène Mallarmé à retrouver le Néant<sup>228</sup>. Le Néant est le résultat de cette réflexion approfondie, comme le résultat du travail poétique « acharné » qui finit par trouver le principe poétique dans l'abîme du vers tellement creusé.

Ce résultat est le fruit d'une longue méditation, il ne s'agit pas d'une découverte bouddhiste (religieuse), elle est intellectuelle. « Je viens de passer une année effrayante : ma pensée s'est pensée, et est arrivée à une conception Pure ». <sup>229</sup> L'abîme du Néant se révèle comme une « pensée écrasante », pensée qui met en question l'homme, et toutes les « vaines formes de la matière », « vaines », mais « sublimes », « pour avoir inventé Dieu ». Ainsi, le Néant qui se configure, et qui serait l'une des figures les plus remarquables de la poésie de Mallarmé, n'est pas simplement un abîme vide, il s'agit d'une pensée, d'une idée, d'« une vérité » et peut-être la seule vérité humaine, celle qui transforme tout en « mensonge ». Cela est dû au fait que nous ne sommes que de « vaines formes de la matière », que le Néant est la seule vérité de l'existence humaine, que la fiction existe, comme un « mensonge », comme Dieu et l'âme, des explications du monde, des histoires et narrations qui ont pour seul but de nous éloigner de cette seule vérité tellement effrayante, le Néant, cet abîme, socle de notre existence. <sup>230</sup>

Le Néant que Mallarmé découvre peut être compris à partir du concept de désir de vérité nietzschéen et porte en lui les mêmes conséquences. Le manque de sens de l'existence que Mallarmé définit comme Néant est, selon Nietzsche, ce qui contraint l'homme à créer des explications du monde fictives comme la morale, la religion, la science, ou, selon Mallarmé « Dieu » lui-même. Ces explications sont fictives comme l'est la littérature, un moyen à travers lequel l'homme montre son caractère « sublime », créateur. Par là, la vérité a le même échafaudage que la fiction. Elle est créée et soutenue par le même principe : le Néant, qui démontre la nullité de toutes les explications du monde, et transforme la réalité en création humaine. La réalité est ainsi dévoilée, son caractère « vain », sa nature fragile et instable, inaugurée par la découverte de son fondement « nul », la transforme en pure fiction. Nous ne sommes donc plus capables de distinguer la fiction, la réalité et nos explications du monde, comme la métaphysique, la morale ou la religion.

---

<sup>228</sup> Dans ce sens, *Les Dieux antiques* est un texte emblématique, comme nous le verrons dans le chapitre 5.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 713.

<sup>230</sup> Selon Bertrand Marchal, la divinité retrouvée après la crise du Néant et la rupture avec la religion traditionnelle est « Soi », ou ce qui « désigne dans l'homme cette source inépuisable du Rêve qui nie le néant. » Marchal. *La Religion de Mallarmé. Op. cit.*, p. 66. Ici le néant n'est pas nié, car il ne peut pas être simplement nié, comme nous le verrons dans les chapitres qui suivent, il est la source ou la condition de possibilité de toute Poésie.

Dans ce moment de crise, Mallarmé conçoit plusieurs projets d'écriture, dont un développe spécifiquement les conséquences de la découverte du Néant dans la détermination et création de sa poétique. C'est un projet de thèse de doctorat qu'il compte présenter à la Sorbonne. Dans une lettre du 20 mars 1870, Mallarmé annonce son projet à Eugène Lefébure : « Je devrais préparer un examen de licence ès lettres et envisager une possibilité de thèse de doctorat »<sup>231</sup>. Les manuscrits de ce projet furent nommés par Bertrand Marchal : *Notes sur le langage*. Dans les lettres de cette période, nous pouvons trouver des indices sur les lignes générales de la thèse et sa signification pour le poète : « Pour ne faire qu'un effort du tout, j'ai choisi des sujets de linguistique, espérant du reste, que cet effort spécial ne serait pas sans influence sur tout l'appareil du langage à qui semble en vouloir principalement ma maladie nerveuse. »<sup>232</sup>

Un sujet choisi par un poète devrait être forcément « linguistique » ; la lettre montre aussi que le langage à proprement parler serait la cause de la « maladie nerveuse » du poète qui a provoqué la crise. Cette thèse devrait éclaircir l'appareil du Langage comme un tout, et contribuer à sa production poétique. Dans les manuscrits de cette thèse, nous pouvons lire ce que le poète définit comme la méthode de sa poésie, une méthode qui devrait opérer le « démontage de la fiction » : « Car cet au-delà en est l'agent, et le moteur dirais-je si je ne répugnais à opérer, en public, le démontage impie de la fiction et conséquemment du mécanisme littéraire, pour étaler la pièce principale ou rien ».<sup>233</sup>

Le Néant est un abîme qui se creuse, à partir de l'écriture même, un abîme dans le blanc du papier, dans le langage. C'est par le langage et la fiction, comme critique de la représentation, que l'idée de Néant prend sa forme la plus complexe. Car le Néant sera le socle et le fondement de la constitution d'une poétique anti-représentative où le langage devrait, à chaque poème, dévoiler le mécanisme de la fiction. Toute la poésie mallarméenne à venir se dessine là :

Toute méthode est une fiction, et bonne pour la démonstration.

Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction : il suivra la méthode du Langage. (la déterminer) Le langage se réfléchissant.

Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode, et l'homme est réduit à la volonté.

Page du discours sur la Méthode.<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 751.

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>234</sup> Mallarmé, *OC I*, p. 504.

Le langage est en rapport direct avec l'idée de « méthode » et de « démonstration », et ces deux notions forment le concept mallarméen de « fiction ». Pour comprendre cette affirmation, nous évoquons un autre extrait du texte, où le poète affirme que « nous n'avons pas compris Descartes ». Il est alors indispensable d'examiner ce texte qui pourrait nous apporter un éclaircissement sur les idées de Mallarmé.

Dans son *Discours de la méthode*, Descartes définit sa méthode comme une manière de bien conduire la raison. Ainsi, dans ce livre, son objectif serait de montrer comment il a conduit sa propre raison, sans vouloir enseigner comment les autres devraient conduire la leur. Le discours sur la méthode est ainsi à la fois le récit d'une investigation scientifique, l'histoire d'une réflexion ou d'une manière efficace de conduire la pensée.<sup>235</sup> Mais Descartes nous révèle plus sur la nature de la science. Prenons cette affirmation qui peut avoir fonctionné comme un paradigme pour la définition mallarméenne de la méthode, où Descartes affirme que sa méthode doit être lue comme une « histoire », une « fable » : « Mais ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou si vous l'aimez mieux que comme une fable ».

Or, Descartes déclare ici que sa méthode, celle qui a rendu possible ses découvertes scientifiques, la méthode en tant que procédé de la raison et recherche de la vérité, est en fait une fiction, elle fonctionne et doit être lue comme une « fable ». Cela ne veut pas dire que la Science ne fait que produire des mensonges « sublimes », mais faux. Descartes déclare que la méthode, même en étant comprise comme une « fable », peut aboutir à de vraies démonstrations et c'est seulement à partir de ses résultats qu'elle doit être jugée. Mallarmé, dans la définition de sa méthode poétique, fait référence aux termes « démonstration » et « mathématiciens ». La démonstration est l'un des moyens par lesquels la connaissance se construit en mathématiques. Pour Descartes, une démonstration produit toujours une raison certaine et évidente. La méthode, la bonne conduite de la raison, aboutit nécessairement à des démonstrations vraies et évidentes.<sup>236</sup> Mallarmé serait en train d'identifier sa poétique à une méthode, un style, qui procède par démonstrations plutôt que par la voix des axiomatiques : au lieu d'écrire des axiomes, des définitions abstraites et non-démonstrables, le poète préfère la démonstration, il argumente et écrit pour prouver ses idées. Cela signifie que les idées sont des *formes*, elles donnent forme au langage, ou plutôt elles suivent la

---

<sup>235</sup> Descartes, R. *Discours de la méthode*. Paris : Librairie Générale Française, 2000, p. 70.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 91.

nature du langage et se laissent déterminer par lui. Ainsi, la vérité pour Mallarmé ne peut être qu'une synthèse de l'idée et du sensible. Cela signifie que chaque idée mallarméenne correspond exactement à un processus d'écriture. Chaque idée mallarméenne est une procédure de création poétique. Une idée n'est qu'une forme poétique. Si le problème d'Igitur est aussi déterminé par Descartes, s'il agit du passage de l'idée à l'existence, la poésie est le nom de ce passage : *Igitur*, la conjonction qui devrait démontrer la portée infinie de la littérature. L'acte qui fait qu'une idée gagne forme.

D'une part, Mallarmé cherche à légitimer ses « découvertes » à l'aide de Descartes, il invoque le philosophe pour montrer que la littérature, la fable, ou la fiction peuvent avoir un contenu de vérité. D'autre part, le poète déclare que la fiction « met en jeu toute méthode ». Comment comprendre cette dernière affirmation ? Or, la fiction est le procédé qui dévoile la nature fictive de toute méthode, méthode scientifique comprise. Si Descartes, par sa méthode, aboutit à des démonstrations vraies, la fiction, de son côté, ne peut dévoiler qu'une seule et même vérité, le Néant. La fiction démontre le caractère vain de toute recherche de vérité, le principe fictif à partir duquel toute méthode se construit : « Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain ».

Pour Mallarmé, le mot science ne fait sens que pensé à partir du langage, s'il y a une science capable d'atteindre une vérité déterminée, ce sera une science du langage, au sens plus le large du terme, car toute science cherche à découvrir le langage des choses : « La science ayant dans le Langage trouvé une confirmation d'elle-même, doit maintenant devenir une *confirmation* du Langage »<sup>237</sup> : « et, par celui du Langage, leur objet, employé seul, l'impression la plus générale d'un moyen d'expression, je ne dirai pas de l'homme absolument, car, modifié par un terme adjacent, tel que le langage du cœur, celui des yeux (...), et nous assimilons ces variations au langage des choses, mais l'appliquant momentanément aux données que peut atteindre une science, lesquelles sont des notions, à l'expression générale de notre esprit ».<sup>238</sup>

Les mots langage et science ont plus d'une « accointance », tandis que « toutes les autres sciences ont trouvé leur dénomination, qui les classe, dans la technologie intellectuelle, qui équivaut à leur classification », le langage reste inclassable. Cela parce que la science même, l'idée de la construction d'une notion, de la connaissance,

---

<sup>237</sup> Mallarmé, *OC I*, p. 504.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 507.



est la connaissance du *langage* des choses. Si nous pouvons parler d'un langage du cœur, d'un langage des yeux, etc., c'est parce que l'idée même d'un langage présuppose un concept, présuppose l'idée de notion, ainsi notion et langage sont équivalents. Atteindre à la notion de quelque chose, c'est exposer son langage, son fonctionnement, sa « méthode », au sens le plus large du terme. Nous voyons donc que Mallarmé n'a pas, comme le pensent la plupart des critiques, réduit le monde aux mots, ou la notion d'un objet aux mots qui le convoquent ou le font disparaître, en fait, penser le monde à partir du langage c'est comprendre que le langage ne se réduit pas aux mots. Mallarmé a multiplié le langage et son sens, pour démontrer que tout objet a un langage propre, un mode d'opération et de fonctionnement uniques, une manière d'être, d'apparaître et de disparaître. Langage c'est un autre mot pour définir une rationalité ou une forme, il est à la fois idée et chose en mouvement perpétuel. La vérité d'un objet donc est tout un langage, aussi infini que l'alphabet, mille combinaisons possibles des vingt-quatre lettres.

Une fois défini le sens de tout questionnement scientifique comme un questionnement sur le langage, nous pouvons comprendre comment Mallarmé conçoit sa méthode poétique. Si la science cherche à comprendre le langage, c'est-à-dire le mode de fonctionnement des choses, une fois que nous voyons que pour Mallarmé la raison est un synonyme de langage et ainsi toute logique ou rationalité est comme un langage, nous pouvons tracer les lignes générales qui défissent la poétique mallarméenne. Nous pouvons même affirmer d'emblée que la poésie devrait, comme la science, examiner le langage ou le mode de fonctionnement des choses, c'est ainsi que Mallarmé procédera vis-à-vis du hasard : il ne s'agit pas seulement de le nommer, mais de comprendre le mode de fonctionnement du hasard, ce qu'il produit et comment il produit. C'est-à-dire que le hasard sera compris non comme un objet ou contenu de la poésie, mais comme une forme capable de créer et de produire des modes de fonctionnement et des logiques distinctes de la rationalité guidée par la pensée causale.

La méthode poétique mallarméenne qui veut réaliser le « démontage de la fiction », du mécanisme littéraire, pour révéler « la pièce principale » — le rien, utilisera la méthode du langage définie par lui comme étant « le langage se réfléchissant ». La fiction, pour révéler le rien, doit exposer son langage, sa méthode, son mode de fonctionnement. La poésie devient ainsi un miroir où le langage se montre dans sa vérité, comme instrument de la fiction, forme, machine à faire et produire plus que des significations, mais des objets, d'une nature unique et inépuisable. Une œuvre poétique

est l'espace où le langage atteint son point le plus productif, il produit des idées capables de créer d'autres œuvres, d'autres objets inépuisables, d'autres réservoirs des possibilités d'*être*.

Dans ces mêmes « Notes sur le langage », nous trouvons un concept qui peut nous aider à comprendre le rapport entre le langage et le hasard dans l'opération de démontage de la fiction.

Le *Verbe* est un principe qui se développe par la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée, et se retrouve, formant (comme elle la Pensée suscitée par l'Anachronisme,) lui, la Parole, à l'aide du Temps qui, permet à ses éléments épars de se retrouver et de se raccorder suivant ses lois suscitées par ces diversions.<sup>239</sup>

L'idée d'un langage qui produit les choses est aussi ancienne que la Bible, elle hante et nourrit l'imagination des poètes et tourmente les philosophes. Mais le Verbe mallarméen a des caractéristiques très originales, comme nous pouvons constater. Il est fondamentalement « négation », « hasard », il est la réalisation du hasard dans le langage ou l'idée même de hasard, comme négativité irréductible. Mallarmé n'a pas seulement substitué Dieu à un autre Dieu impie, le hasard. Il a transformé la relation entre le langage et la chose créée, comme nous le verrons tout au long des chapitres à venir.

Le Verbe, ou le langage, est « négation de tout principe », négation absolue. De cette manière, la négation s'institue comme la catégorie principale du processus de création, la seule Idée créatrice. Une forme d'écriture du Néant. On observe également que le Temps est un élément fondamental dans la composition de l'idée du langage. Il est aussi « négation », comme le hasard. Le Verbe ou la Parole, dans sa force négative rejoint le Temps, autre force essentiellement négative. La création a donc pour Mallarmé un sens négatif, une portée destructrice. Car ce que la poésie crée détruit ce qui occupait la place qui devrait être la sienne. La notion de Temps négatif est très illustrative. Un temps compris comme négation doit être un temps qui transforme et change le présent à tel point qu'il détruit ou anéantit le passé. Le temps négatif est celui qui se détermine à partir de la mort. La mort, après la fuite des dieux, n'est-elle pas un passage de l'être au néant ? La première dimension du hasard que Mallarmé souligne est donc celle de l'instrument de destruction. Le Temps, comme le hasard ou le verbe, contribue à instaurer le Néant. Dans ce sens, Mallarmé cherche à construire une poétique qui se configure comme négation de son temps, mais une critique qui ne soit pas une simple opposition, mais une force destructrice qui annule la normativité sociale

---

<sup>239</sup>*Ibid.*, p. 505.

en quête d'une vérité. La vérité ne se manifeste encore que comme négation absolue, Néant. Il est la condition nécessaire de la manifestation du langage, du langage de toute chose, qui pour le poète est la forme même de la vérité. Ainsi le Néant est la condition de possibilité du nouveau, nouveau qui ne se dissout pas dans le temps, car il est d'une autre nature, éternelle et unique.

Un temps négatif peut être plus complexe que le temps éminemment destructeur. Il peut désigner un temps fait de ruptures. Le présent n'est pas la continuité du passé, et le futur n'est pas la continuité du passé et du présent. Mais que signifie un temps qui a pour condition fondamentale le néant ? Un temps sur fond de néant est capable de rendre présent le négatif, ce qui n'est pas, il instaure un mode de présence distinct de celui du présent. Ce temps est le temps inaugural, celui qui instaure ce qui n'a jamais été. Un temps qui ouvre l'espace à ce qui n'a pas encore eu lieu, au négatif, un temps ouvert à de simples possibilités.

La forme du temps est déterminée par la parole, qui est ici l'élément musical, sonore du langage. Le Verbe se compose à l'aide du Temps, c'est-à-dire comme une performance musicale, et le temps, comme la musique, se dissout dans l'air. Le Temps se reflète dans la poésie comme moyen formel de construction, moyen par lequel le langage est, par la parole, dissolution musicale des signes. Par le temps, le langage se révèle comme un être autre, une transposition. Transposition au Livre du monde comme ce qu'il est, devenir : « Le Verbe, par l'Idée et le Temps qui sont « la négation identique à l'essence » du Devenir, devient le Langage ». <sup>240</sup>

Ainsi, le Verbe se réalise, se constitue par l'Idée et le Temps, qui est, tout d'abord, une négation, négation qui est l'essence même du réel compris comme un devenir. Le devenir est un processus temporel, et comme le temps, il est négation. Le Verbe se réalise dans ce « devenir », dans le temps, comme parole. Il se dissout, comme la musique, il ne peut pas être fixé dans une image. Le « devenir » remplace l'idée de représentation, il s'annonce comme le principe même de la création poétique. La poésie ne se constitue plus comme une copie du monde, de la réalité, elle saisit les rapports entre le monde et l'idée, elle se constitue comme le devenir autre du monde. Elle transpose le monde, qui n'existe que pour devenir Livre, pour s'écrire comme idée, pour se dissoudre comme parole, musique. Ce cercle est le cycle de la vie et de la mort, un devenir perpétuel mû par les forces négatives du temps, du hasard, du néant.

---

<sup>240</sup> *Ibid.*, p. 506.

Le langage est le développement du Verbe, son idée, dans l'Être, le temps, devenu son mode : cela à travers les phases de l'Idée et du Temps en l'Être, c.à.d. selon la Vie de l'Esprit.<sup>241</sup>

Si le langage est l'idée du verbe dans l'être, et puisque l'idée du verbe est négation, le verbe, le langage ne peut être qu'une négation ainsi que l'être lui-même. Mais une négation, le détail est fondamental, dans le temps, le temps étant la vie de l'esprit, pour cette raison, la négation ne se constitue pas comme simple annulation ou destruction, mais comme un devenir. C'est-à-dire que Mallarmé fait du Néant, ce principe négatif, une forme de création, de construction, prétendant dégager du négatif une force positive et affirmative.

Si le langage est le mode d'être de toute chose, l'idée est l'être lui-même et le temps son mode. Son mode d'être et de devenir. Ainsi l'être est être pour le temps, dans le temps. Sa vérité, le langage, devenir concret de l'idée, est la Vie de l'esprit. Le langage est une manifestation de l'idée, de la vie de l'esprit, espace d'union entre esprit et vie, idée qui prend forme.

Dans une lettre à Eugène Lefébure du 27 mai 1867, écrite au moment de la crise, Mallarmé décrit sa méthode de création associant la découverte du Néant et le dévoilement du mécanisme de la fiction. Cela doit être réalisé par la démonstration de la nature du langage. Le poème doit révéler qu'il est le produit d'un langage arbitraire et contingent, méthode « négative » surtout « critique ». Mallarmé commente un article publié dans la *Revue des deux mondes* par Émile Montégut :

J'ai senti et vu avec émotion mon livre. Il parle du Poète Moderne, *du dernier*, qui, au fond, « c'est un critique avant tout ». C'est bien ce que j'observe sur moi — je n'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 des Ténèbres Absolues. La destruction fut ma Béatrice.<sup>242</sup>

Selon Mallarmé, un poète moderne comme Baudelaire crée de façon « négative », « destructive », ce qui fait que sa poésie est avant tout « critique ». Ce terme est très important, car il souligne que l'agressivité baudelairienne, ou la prétendue « pureté » de la poésie mallarméenne, sont des moyens de critiquer la société, de critiquer l'héritage poétique, et de dépasser ce qui, selon le poète, ne permet plus le développement de la poésie. La critique est un chemin vers le renouvellement de la création. La découverte du Néant est ainsi insérée à l'intérieur du développement de cette poétique moderne, essentiellement critique.

---

<sup>241</sup> *Ibid.*

<sup>242</sup> Mallarmé. *OCI*, p. 717.

Nous pouvons observer que l'idée de négativité, l'idée du Néant, est assez complexe et se constitue par l'établissement de plusieurs rapports que nous pouvons observer dans différentes œuvres. Dans *Hérodiade*, la virginité, refus de la chair et du monde, est la figure du désir d'une immersion dans l'impensé, dans le mystère, dans l'impensable qui est le socle de la négativité. Dans « Le Démon de l'analogie, » elle apparaît sous la figure de la mort, le deuil que le poète doit porter en raison de la « mort de la pénultième », responsable de la rupture entre les mots et les choses comme le hasard et l'idée. « Le Démon de l'analogie » met en scène le même conflit entre raison poétique et hasard dans le langage, en faisant ressortir les différences sonores significatives et les référents. Dans *Igitur*, le hasard se montre comme le moyen par lequel la fiction doit se constituer et être pensée. C'est-à-dire que si le premier texte problématise la possibilité de la création rationnelle face au hasard et expose la nature arbitraire du langage, capable d'enrayer le raisonnement poétique, le deuxième réfléchit aux moyens de création avec et à travers le hasard et ses conséquences pour la compréhension de ce qu'est la poésie, le présent et sa forme de présence.

Si le désir de vérité nietzschéen se montre comme une conséquence de la pensée causale, de la même manière, la découverte mallarméenne du Néant mettra en question la pensée causale, et ouvrira la voie à l'apparition du hasard, comme force majeure qui régit notre vie, tout comme la création poétique. Une faillite de la pensée causale signifie en poésie la mise en question d'un des principes constitutifs de la poétique anti-représentative, à savoir l'idée que le langage poétique est entièrement motivé, rationnellement construit. Ainsi, la découverte du Néant réclame un autre mode d'ordonnance, un autre mode de rationalisation, une autre idée de raison. Et, encore plus important, un autre mode d'organisation et de rationalisation de nos modes de vie.

Le Néant est le manque ou le nom du fondement qui instaure la possibilité de la fiction, il assure au poète le droit d'opérer avec des signes, car il démontre que l'homme, en tant qu'être de langage, procède toujours, dans ces systèmes d'explications du monde, comme le poète, en créateur. Mais le poète a une mission, il doit dévoiler le Néant, le fondement qui lui assure le droit d'opérer avec des signes, ainsi toute illusion serait toujours comprise comme illusion. Le caractère illusoire de nos créations et valeurs sera toujours visible dans le poème, ce qui interdit toute mystification, ce qui interdit que le lecteur soit — comme face aux opéras de Wagner — amené à croire. La littérature ne construit pas de mythes et ne demande pas aux lecteurs de croire, elle s'adresse plutôt à leur intelligence et les aide à voir et en prendre conscience, en fait la

littérature nous permet d'être conscient de la possibilité accordée par le langage de nous regarder en nos créations, tout en les multipliant incessamment. Le Néant se constitue comme critique de la pensée causale, il ouvre la voie au hasard. Car le hasard est négativité productrice, il a un caractère double, il est et n'est pas, il est de la nature du possible, il détermine en fait le réel dans la mesure où il est ce qui rend réel une possibilité. Le hasard est pourtant entre deux, entre deux modes d'être, il est toujours présent comme puissance et force qui transforment le réel, sans cause ou raison, il s'instaure comme force créatrice par excellence.

Dans *Igitur*, Mallarmé déclare : « L'infini sort du hasard que vous avez nié. » De quelle manière l'infini peut-il être le résultat d'un hasard qui a été nié ? Dans *Igitur*, ceux qui nient le hasard sont les ancêtres. La tradition poétique, mais pas seulement, car les ancêtres d'*Igitur* peuvent être définis comme la vie sociale, la vie collective. Le pluriel qui construit ce que l'individu a en commun avec les autres individus. L'annulation de l'individualité comme dépassement des particularités. Mais cet espace du commun peut aussi être celui qui annule le hasard, qui annule la singularité, car à l'intérieur de la rationalité qui construit la vie sociale, le hasard est nié. La vie sociale se bâtit sur une éthique de vie, éthique qui, au XIX<sup>e</sup> siècle, dépend de la sécularisation des idées religieuses.

La rupture essentielle que Mallarmé réalise quant à Baudelaire peut être comprise sous le signe de la découverte du Néant. Car le Néant permet que la normativité sociale ne soit plus critiquée à travers la voix que choisit Baudelaire, celle qui implique le choix entre l'un des deux termes de l'opposition morale, le mal et qui risque de renforcer le système moral. Le Néant fait plus que montrer qu'il y a une troisième voix entre l'être et le non-être, un autre terme qui annule l'opposition et la dichotomie. Le Néant n'est ni l'être ni le non-être, puisqu'il est un concept ontologique, il caractérise un autre mode d'existence. Un mode d'existence qui, pour être *absolument* négatif, dissout l'opposition antérieure. Dissout la possibilité d'une négation déterminée, qui définit le non-être comme négation de l'être, donc qui présuppose l'être, qui a besoin de l'être, c'est-à-dire que le non-être ne peut pas se déterminer sans l'être. Mais le néant est la négation de deux termes, de l'être et du non-être, il est donc négation absolue.

L'humour théorisé par Baudelaire dépend d'une distinction entre hommes « supérieurs » et hommes « inférieurs ». Le rire est la conséquence d'un sentiment de supériorité d'un homme vis-à-vis d'un autre, celui qui rit jouit de sa condition, de la distance qui le sépare de l'autre, il ne s'identifie pas à celui qui souffre ou qui est dans

une situation difficile. Le rire est sans compassion. Il est dépendant de cette opposition. De même, l'ironie est une critique qui fonctionne en dénigrant, en rabaissant une certaine « vision du monde ». Mais la négation qu'opère le néant est d'une autre nature. Elle est destructrice. Car il s'agit de s'opposer et de nier l'opposition elle-même, le bien comme le mal et tous ces dérivés. Nous ne savons plus ce qu'est une telle négation. Mallarmé, comme nous, vit dans un système républicain démocratique. Un système qui demande à ses citoyens de voter en disant oui à l'un de ses candidats, des candidats que le système politique lui-même crée, sans marge pour une d'autres options. À l'intérieur de la démocratie, un citoyen n'a pas le droit de dire non. Il peut être pour une option, un candidat, contre un autre, mais il ne peut pas s'opposer totalement, l'opposition est reléguée à une simple opinion, ou idéologie, sans aucune force performative, sans aucune portée concrète. Dire non, selon la perspective du néant, c'est nier les options et les possibilités, s'opposer à un cadre complet de détermination. Dire non, c'est vouloir détruire une machine en opération, le système politique, la morale enfin, les fictions qui engendrent notre vision du monde et nos formes de vie.

Mais la poésie, comme Dieu, est une fiction. Comment distinguer les mensonges des fictions poétiques, « sublimes » ? Il y a ce qui ne se montre pas comme fiction, et qui pourtant est une fiction, et la fiction qui se dévoile comme telle. Pour cette raison, Mallarmé critique l'art de Wagner qui ne va pas « jusqu'à la source du mythe ». Wagner fait usage du mythe en demandant à ses spectateurs de croire. Mais à l'intérieur de l'art, l'apparence n'est pas un masque mensonger, l'art n'est pas, comme les bourgeois, hypocrite. Il n'y a pas de détachement entre la vérité et l'énoncé, entre l'essence et l'apparence, entre l'énoncé et l'action, les paroles et les actes. L'art abolit cette dichotomie qui est le propre de la société bourgeoise, qui est le propre du mensonge, de l'hypocrisie ou du cynisme. Dans ce sens, si elle abolit cette dichotomie, sa critique ne se base plus sur le caractère scindé de la société, de la pensée ou de la vie moderne. La critique n'est plus négative, elle ne pointe plus vers les problèmes ou les divisions, elle se transforme en voyage de découverte des espaces qui, comme l'art, ne sont pas corrompus par les scissions et oppositions propres à la normativité sociale.

Le Néant est un concept que Mallarmé utilise pour démontrer le manque de fondement de la normativité sociale. Sa méthode de dévoilement de la fiction était fondée sur le langage, pour dévoiler la fiction, le poète devrait ouvrir l'espace du poème au langage qui se montrerait dans toute sa vérité. *Les Dieux antiques* est un très bel exemple de cet exercice, comme nous le verrons dans le chapitre cinq. Il traite de

dévoiler le caractère arbitraire du signe linguistique et ainsi il nous rend présent le caractère également arbitraire de la vie sociale, construite à partir de principes religieux. La découverte du néant rejoint encore une fois le hasard, car l'arbitraire est à la fois hasardeux (il peut être ou ne pas être), car il est sans logique ni raison, donc un acte capricieux, injustifié, voire illégitime, ou même injuste, pour cette raison un acte ou une décision arbitraire est aussi autoritaire (il dépend de la volonté de ce qui décide). L'arbitraire, paradoxalement, désigne ce qui peut s'imposer comme loi. Un acte ou proposition arbitraire peut avoir force de loi tout en étant l'action d'un seul, car il dépend exclusivement de celui qui réalise l'énoncé. L'acte arbitraire est celui qui ne répond jamais à la question *quid juris*, de quel droit ? L'arbitraire est ce qui se définit comme sans droit. Autrement dit, pour Mallarmé, ce qui n'a aucun droit, l'arbitraire, est Dieu lui-même, le mensonge. Nous sommes ainsi face au fondement de l'existence sociale, un fondement « nul », un néant qui pourtant, tout en étant arbitraire, règle la vie des hommes, détermine des comportements, choisit ces affects privilégiés, et transforme la vie dans l'éternelle répétition d'un récit unique.

Le Néant mallarméen se montre donc comme critique de la normativité sociale. Dans cette mesure, il s'agit d'un concept qui peut donc contribuer au renouvellement de la critique, une critique qui n'est plus construite à partir de la négation d'un terme à l'intérieur d'une opposition prédéterminée par la normativité sociale ou la métaphysique devenue sens commun, qui neutralise la normativité, mais sans l'abolir, comme la critique que Baudelaire emploie contre le romantisme. La question concernant la critique, dans des termes anti-représentatifs, est pour nous la question qui vise à comprendre quelles formes de vie l'esthétique non représentative peut créer. À partir du concept de Néant, nous pouvons démontrer que les formes de vie moderne ancrées dans la religion capitaliste manquent de fondement et faire de ce manque de fondement, compris comme tel, la base d'une forme de vie renouvelée. Comprendre le fondement comme néant et faire du néant un fondement sont deux mouvements distincts. Ce passage est en fait particulièrement complexe, il est au creux de la notion mallarméenne de littérature, de sa méthode, le démontage impie de la fiction. D'abord, le néant est un principe « destructeur » qui permet au poète de dire « non » à la normativité sociale. Sans s'opposer, le néant est destructeur, car il manifeste le désir d'un autre commencement pour la pensée, d'une autre configuration de la vie sociale. Ainsi, le néant s'érige en fondement « absent » ou « manquant » qui rend illimitées les voies ouvertes vers le futur. Sans principe déterminant et réducteur, le poète peut devenir



maître de l'infini. Pour cette raison, Mallarmé déclare qu'après avoir découvert le Néant, il a retrouvé la beauté. La destruction est ainsi la Béatrice du poète, la condition de possibilité d'une plongée d'un l'inconnu, la possibilité d'une rencontre avec le nouveau.

### **Sommes-nous prêts à jouer ?**

Un écrivain, beaucoup plus proche de nous chronologiquement, peut être considéré, comme Mallarmé, un véritable maître de l'art d'écriture au bord du gouffre : Beckett. Il met en scène la rencontre du néant et de la vie, la transformation du caractère arbitraire de la loi en raison qui transforme la vie, il approche le jeu et la vie à tel point que celle-ci sort revigorée et encore plus forte, du contact avec la mort. Sa littérature fleurit, glorieuse dans les circonstances les plus difficiles et les plus improbables : c'est quand ses personnages semblent avoir tout perdu, et que la vie tient à un fil, qu'ils décident que c'est peut-être le moment de raconter des histoires. C'est le cas de Malone. Quand Malone est sur son lit de mort, sans pouvoir se lever, dans les conditions limites de la vie, aux portes de la fin, à ce moment et uniquement à ce moment il peut déclarer :

Cette fois je sais où je vais. Ce n'est plus la nuit de jadis, de naguère. C'est un jeu maintenant, je vais jouer. Je n'ai pas su jouer jusqu'à présent. J'en avais envie, mais je savais que c'était impossible. Je m'y suis quand même appliqué, souvent. J'allumais partout, je regardais bien autour de moi, je me mettais à jouer avec ce que je voyais. Les gens et les choses ne demandent qu'à jouer, certains animaux aussi. Ça commençait bien, ils venaient tous à moi, contents qu'on veuille jouer avec eux. (...) Mais je ne tardais pas à me retrouver seul, sans lumière. C'est pourquoi j'ai renoncé à vouloir jouer et fait pour toujours miens l'informe et l'inarticulé, les hypothèses incurieuses, l'obscurité, la longue marche les bras en avant, la cachette. Tel est le sérieux dont depuis bientôt un siècle je ne me suis pour ainsi dire jamais départi. Maintenant ça va changer, je ne veux plus faire autre chose que jouer.<sup>243</sup>

Quand Malone décide qu'il est temps de jouer, et seulement de jouer, il met fin à sa saison en enfer, il n'y aura plus « d'obscurité », plus d'« inarticulé », plus d'« hypothèses incurieuses », plus de longues marches « les bras en avant », plus de « cachette ». Cette décision prise, une fois que dans les conditions les plus extrêmes, le personnage peut finalement se débarrasser du sérieux qui l'a enfermé durant toute sa vie, après avoir déclaré qu'il va maintenant changer, et jouer, c'est la littérature qui surgit, car jouer signifie avoir le courage, la folie, de créer des histoires. Le paragraphe suivant est celui où Malone annonce « Je pense que je pourrai me raconter quatre histoires, chacune sur un thème différent ». Quatre histoires ? Pour un homme qui peut-

---

<sup>243</sup> Beckett. *Malone meurt*. Paris : Éd. Minuit, 2004, p. 9.

être n'aura pas le temps d'en raconter une seule, c'est une audacieuse extravagance. Des histoires racontées dans cette situation sont les produits d'un jeu, simple et gratuit, car à la fin de sa vie, que peut encore espérer le personnage ? Désaffectées de toute illusion, de tout espoir, de tout idéal, ces histoires devraient atteindre le degré le plus élevé de pureté, car les conditions du personnage ont détruit toutes les bornes normatives qui empêchaient le jeu de devenir la loi.

Beckett nous montre que la littérature, comme jeu gratuit, ne peut surgir que dans des conditions extrêmes, au bord du gouffre, du fond d'un naufrage, quand elle a été purifiée de toute utilité, de tout idéal ou de toute illusion. C'est au bord du néant que la littérature surgit fulgurante dans toute splendeur inutile et vaine, sans pouvoir offrir ni espoir ni salut. C'est comme si dans ces conditions uniquement quelque chose de véritablement authentique et vrai pouvait avoir lieu.

Or, dans sa crise, Mallarmé découvre que Dieu est un mensonge, une fiction sublime. Le néant est donc à la fois « mensonge » et « sublime », car la fiction est gratuite, un pur jeu, le néant, mais elle ne peut être sublime quand elle se transforme en une forme de vie sans limites et sans bornes. Le démontage impie de la fiction qui dévoile le néant est pour Mallarmé l'essence même de la littérature : un jeu.

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

À quoi sert cela –

À un jeu.

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes – éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer des fêtes à volonté et solitaires.

Quant à moi, je ne demande pas moins à l'écriture et vais prouver ce postulat.<sup>244</sup>

« Nous savons » que « n'est que ce qui est » et pourtant la fiction est de l'ordre du néant, elle n'est pas, elle est un possible, mais c'est justement parce qu'elle est un possible hasardeux qui détruit toutes les limites qu'elle est un jeu, car nous savons depuis Aristote que la fin est une limite, et la littérature, comme jeu, n'a pas une fin déterminée, elle est donc sans limites. La littérature devient ainsi une fête, resplendissante, car « en vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide », « nous avons *droit* », nous tirons ce droit justement de choses qui « s'établissaient solides et prépondérantes », de l'ennui que la loi provoque répétant sans cesse la même sentence

---

<sup>244</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 67.

qui rend le monde solide, trop solide, fermé. La littérature « éperdument les détache », détache les choses de la loi qui les rend trop solides et lourdes pour le « douer des fêtes à volonté et solitaires. » Parce que la littérature est un jeu gratuit inconséquent et inconscient de ce qui « là-haut éclate » et qui pourtant « en est l'agent », elle qui parmi toutes les fictions humaines, science, religion et droit compris, est le seul jeu que le bourgeois considère comme absolument inutile, et qui ait le droit de toucher et transformer la réalité. L'ennui provoqué par la réalité répétitive et fade nous assure donc le droit de toucher à la vie qui est laissée de côté, la vie véritable que le processus de rationalisation capitaliste transforme en un reste d'idéal.

La littérature cherche ainsi à découvrir une logique autre, supérieure, qui éclate quand elle fixe ce qui « frôle notre négligence », la vie, la Vie véritable, la vie réelle, celle que la normativité sociale a niée, celle qui apparaît comme les restes, les cendres du processus de rationalisation : l'infini sortira du hasard qui a été nié.

Pour que la poésie puisse rétablir le lien avec la vie, elle doit se tourner vers un espace encore vierge, un espace non encore touché par l'art, l'espace qui pourrait être le plus chargé de normes et règles et qui pourtant a été laissé intact par la normativité sociale : la vie ordinaire. Nous pouvons prendre un exemple très illustratif : l'amour. Dans la poésie du premier romantisme, on chante surtout l'amour perdu, l'amour qui n'existe plus et la douleur que la perte provoque. Prenons par exemple « Le Lac », où l'amour s'affirme, toute la nature témoigne « ils ont aimé » et pourtant cet amour appartient au passé. C'est la mélancolie (Poe le savait très bien), qui touchait le cœur des jeunes filles lectrices de Lamartine. Mais le roman a choisi de raconter d'autres histoires d'amour, et elles sont illimitées. Car le sujet du roman surgit de l'espace que la loi n'est pas capable d'atteindre, les recoins les plus cachés de l'âme et du corps. Nombreuses sont les manières à travers lesquelles la société peut imposer ces normes aux corps amoureux, le mariage, par exemple. Mais que dit la norme sur le comportement d'un amoureux devant la frustration, l'attente, la vision d'un corps, que dit-elle sur la manière dont un amoureux doit se comporter devant un refus, un oui, un baiser, la jalousie ? Que dit-elle sur les rencontres ? Sur ce qu'une rencontre hasardeuse peut provoquer ? Si les sentiments, les désirs, les impulsions et les actions échappent au contrôle des hommes, comment la loi pourrait-elle les contrôler ? La Vie surgit ainsi comme une page blanche, et le poète sera celui-ci qui emploiera tous ces efforts pour la rendre encore plus pure.

## Pourquoi Mallarmé n'est-il pas structuraliste ?

### Le Néant et l'herméneutique ou en quête d'une méthode

Le terme utilisé par Mallarmé pour critiquer la normativité de son temps, le néant, est repris par Derrida qui, en commentant le texte « Mimique » pour caractériser la poétique anti-représentative de Mallarmé, écrit :

Nous sommes devant une mimique qui n'imité rien, devant, si l'on peut dire, un double qui ne redouble aucun simple, que rien ne prévient, rien qui ne soit en tous cas déjà un double. Aucune référence simple. C'est pourquoi l'opération du mime fait allusion, mais allusion à rien, allusion sans briser la glace, sans au-delà du miroir.<sup>245</sup>

L'absence « d'unité thématique ou de sens total à se réapproprier au-delà des instances textuelles, dans un imaginaire, une intentionnalité ou un vécu », fait que le texte ne soit plus « l'expression ou la représentation (heureuse ou non) de quelque *vérité* qui viendrait se diffracter ou se rassembler dans une littérature polysémique. C'est à ce concept herméneutique de *polysémie* qu'il faudrait substituer celui de *dissémination*. »<sup>246</sup>

La découverte mallarméenne du Néant se montre ici comme question herméneutique, car à partir du moment où la critique littéraire se voit face à de textes dont la signification ne peut plus être saisie dans des termes représentatifs, c'est-à-dire à partir du moment où le rôle de la critique littéraire n'est plus de démontrer à quel point le texte reproduit notre vie sociale, son rôle devient une question urgente, elle peut se limiter à tracer le parcours de construction de la signification, repérer les mécanismes formels et les décrire, mais peut-être qu'elle ne sera vraiment critique que quand elle osera dépasser les limites de son espace, prédéterminées justement par le principe représentatif. Le structuralisme a fait face à l'impératif sartrien d'engagement et s'est tourné contre l'historicisme, il a rompu avec la sociocritique et l'histoire de la littérature au nom d'une révolution qui devrait avoir lieu à l'intérieur du langage. Mais quand elle a fait preuve de sa plus grande pureté, elle a aussi retrouvé sa stérilité. La question herméneutique devient ainsi une question urgente, car devant le néant que la poésie mallarméenne nous présente, la critique risque de devenir la gardienne de ce néant qu'elle affirmera sans cesse, comme impossibilité de vaincre sa propre impuissance, affirmant sans cesse la dissémination du sens, la multiplicité des lectures et des

---

<sup>245</sup> Derrida, J. *La Dissémination*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 234.

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 294.

interprétations, enfin faisant de la critique la description interminable des interprétations multiples.

Si le néant fonctionne dans la poésie mallarméenne comme le fondement d'une fiction renouvelée et illimitée, il peut peut-être nous guider dans une nouvelle idée « herméneutique ». Il peut nous aider à penser « comment lire Mallarmé ? »

Dans sa discussion intitulée « Nietzsche, Freud, Marx », Foucault propose d'analyser les techniques d'interprétation de ces trois auteurs pour démontrer que le socle de la pensée moderne constitue une nouvelle herméneutique. Marx, Freud et Nietzsche ne donnent pas un nouveau sens à des choses qui n'avaient pas de sens, ils changent la nature du signe et la façon dont il est interprété. Selon Foucault, la pensée moderne se fonde sur une herméneutique, sur l'interprétation, ce qui fait de la modernité un temps qui se réfléchit, un temps constitué sous le paradigme de l'interprétation. La modernité acquiert ainsi un caractère descriptif qui fait du concept de modernité une description infinie.

Si l'interprétation ne peut jamais s'achever, c'est tout simplement qu'il n'y a rien à interpréter. Il n'y a rien d'absolument premier à interpréter, car au fond, tout est déjà interprétation, chaque signe est en lui-même non pas la chose qui s'offre à l'interprétation, mais l'interprétation d'autres signes.<sup>247</sup>

Dans le développement de cette multiplication des interprétations, la référence à la constatation qui rend possible ce mouvement infini (« il n'y a rien d'absolument premier à interpréter ») se perd et nous restons sans savoir quelles sont les raisons précises qui permettent l'élaboration de cette herméneutique. L'interprétation, toujours selon Foucault, « s'empare » « violemment » d'une autre interprétation et ainsi de suite, à l'infini. L'interprétation était déjà une tâche infinie au XVI<sup>e</sup> siècle, mais à ce moment-là, les signes se renvoyaient les uns aux autres, car la ressemblance ne pouvait être que limitée. « À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, les signes s'enchaînent en un réseau inépuisable, lui aussi infini, non parce qu'ils reposent sur une ressemblance sans bordure, mais parce qu'il y a béance et ouverture irréductible<sup>248</sup>. » L'interprétation est ainsi « inachevée », « déchiquetée », toujours en suspens au bord d'elle-même ».

Mallarmé suivra un chemin tout à fait à l'écart de ce qui, selon Foucault, est le chemin de l'herméneutique moderne. Il commence son expérience poétique en constatant qu'« il n'y a rien à interpréter », certes, la découverte du Néant ne pouvait pas être mieux traduite que dans cette formule, mais les conclusions que Foucault en tire

---

<sup>247</sup> Foucault, M. *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris : Gallimard, 2001, p. 599.

<sup>248</sup> *Ibid*, p. 600.

de cette constatation sont très éloignées du sens qu'elles ont dans les œuvres de Marx, Freud, Mallarmé ou Nietzsche. Il ne s'agit pas ici de conclure qu'« il n'y a rien à interpréter », car « tout est déjà interprétation ». Cette conclusion définit certainement l'une des prémisses fondamentales de la pensée de Foucault et quelques contemporains, mais chez Mallarmé la découverte du Néant a un autre sens. L'herméneutique structuraliste<sup>249</sup> rend possible un tournant théorique dans la critique littéraire, en privilégiant l'analyse formelle et objective du texte, les mécanismes de production du sens, au détriment de l'histoire littéraire, du marxisme lukácsien et de l'engagement sartrien (qui présuppose un langage transparent). Le structuralisme a fait de Mallarmé un nom très important, le représentant de l'art autonome.

Vincent Kaufmann, dans un livre dont le titre est très suggestif, *La Faute à Mallarmé*, discourt de l'importance du poète au sein de la critique structuraliste. Mallarmé est pour le structuralisme le nom même de l'art pour l'art ou de l'art autonome qui permettait de soustraire « le discours littéraire à son instrumentalisation par l'idéologie (c'est le modèle du réalisme socialiste ou de l'engagement sartrien) ». <sup>250</sup> Mais le problème créé par l'éloge de l'autonomie de l'art et de la révolution par le langage est qu'en se débattant contre la perte du pouvoir politique de la littérature, la théorie littéraire ne faisait que démontrer son incapacité à penser le rapport littérature/politique, littérature/histoire. Foucault lui-même s'est vite aperçu des problèmes créés par la dérive théorique de la littérature dans les années 1960, et a profité de ce bilan pour établir un diagnostic de son époque, expliquant les raisons qui ont poussé critiques et écrivains vers la théorie :

Toute la théorisation exaspérée de l'écriture à laquelle on a assisté dans la décennie de 1960 n'était sans doute que le chant du cygne : l'écrivain s'y débattait pour le maintien de son privilège politique ; mais qu'il se soit agi justement d'une « théorie », qu'il lui ait fallu des cautions scientifiques, appuyés sur la linguistique, la sémiologie, la psychanalyse, que cette théorie ait eu ses références du côté de Saussure, de Chomsky, etc., qu'elle ait donné lieu à des œuvres littéraires si médiocres, tout cela prouve que l'activité de l'écrivain n'était plus le foyer actif. <sup>251</sup>

Ainsi, il semble que le structuralisme ait transformé Mallarmé, comme Flaubert, dans le présage de cette crise, du chant du cygne poétique, de la perte de pouvoir de la littérature. Et cet avis est largement partagé, par les structuralistes comme par la critique littéraire des années 1980 et 1990, que tout en rompant avec les principes herméneutiques structuralistes et poststructuralistes, et en se dirigeant vers la philologie,

---

<sup>249</sup> Cf Compagnon, A. *Le Démon de la théorie*. Paris : Seuil, 1998.

<sup>250</sup> Kaufmann., V. *La Faute à Mallarmé*. Paris : Seuil, 2011, p. 23.

<sup>251</sup> Foucault, M. « Vérité et pouvoir », *L'Arc*, « La Crise dans la tête », 70, 1977, p. 23.

n'ont jamais questionné, même dans la sociologie (par exemple chez Bourdieu), le concept d'art autonome.

## Du mystère

Alain Badiou soutient que le poème mallarméen « doit être pensé dans la catégorie de l'énigme, au sens policier du terme », ajoutant que si ce poème repose sur un répertoire très limité d'éléments, « c'est selon la même loi qui fait que dans un roman policier on ne saurait plus de quelques personnages, au plus une dizaine, puisque c'est dans ce groupe fini que doit errer le *soupçon*, et qu'au-delà d'un certain nombre, il devient évasif et sans portée ». <sup>252</sup> Pascal Durand ajoute que « c'est encore suivant la même loi que la scène du texte s'installe dans un intérieur fermé sur lui-même, où la parole poétique s'insinue comme de son côté le détective, médiateur des indiscretions publiques et instrument privé du Pouvoir, enquête en milieu clos sur les petits secrets de famille ou les grandes énigmes sanglantes (de Poe à Leroux, le mystère de la chambre close est la forme basique du récit d'enquête, et de même le motif qui s'y articule, mallarméen lui aussi, de la disparition ou du "crime" indéchiffrables). » <sup>253</sup>

Mallarmé a répondu à l'accusation d'obscurité dirigée contre les poètes symbolistes en rétorquant que « des contemporains ne savent pas lire ». Et peut-être que nous ne sommes pas encore en mesure de lire le « signifiant fermé et caché, qui habite le commun », car devant une énigme la foule préfère renoncer en exclamant « Comprend pas ! » Or, si le signifiant caché habite le commun, l'écrit, sur champ obscur, dégage : « le rien de mystère ». C'est-à-dire que le rien et le mystère ne font qu'un ou que le mystère qui habite le commun est à la surface et pas, comme nous avons l'habitude de penser, dans les profondeurs du texte, caché derrière un tissu infini de métaphores.

De cette manière, un texte se lit, littéralement, sur la surface. Ainsi, quand Mallarmé définit la lecture en tant que pratique, il affirme « indéfectiblement le blanc revient, tout à l'heure gratuit, certain maintenant, pour conclure que rien au-delà et authentifier le silence ». La conclusion d'une lecture indique que « rien au-delà », c'est-à-dire que l'au-delà n'existe pas, ni le mystère. Le silence est par là l'affirmation

---

<sup>252</sup> Badiou, « Est-il exact que toute pensée émet un coup de dés ? », *Les Conférences du Perroquet*, 5 janvier 1986, p. 7.

<sup>253</sup> Durand. *Op. cit.*, 1998, p. 137-138

maximale du Néant, de la non-existence d'un au-delà. Car Mallarmé découvre pendant la crise de 1866 le Néant, élucidé en creusant le vers. C'est-à-dire qu'en creusant le vers, Mallarmé se rend compte que dans les profondeurs du langage, au fond de la poésie, il y a un abîme où il n'y a rien, il y le Néant.

Si énigme il y a dans la poésie mallarméenne, elle doit être pensée dans les mêmes termes que celle présentée par Poe dans « La Lettre volée » (« The Purloined Letter »). En visite à Auguste Dupin, le préfet de police raconte sa difficulté à résoudre un cas, pourtant très simple, puisqu'il connaît le voleur et ce qui a été volé. Malgré tout ce qu'il sait, le préfet de police n'est pas capable de trouver l'objet volé, une lettre.

M. Dupin suggère au préfet de police que la simplicité du cas est ce qui le met en difficulté : « Peut-être est-ce la simplicité même de la chose qui vous induit en erreur. »<sup>254</sup> Le préfet répond que cette affirmation relève du non-sens. Il rit, incapable de comprendre le propos de Dupin. Le très rusé personnage explique que le mystère est peut-être trop simple, « peut-être le mystère est-il un peu *trop* clair » ou « un peu trop *évident* ». <sup>255</sup> Le préfet rit encore, profondément amusé.

Après avoir fouillé toute la chambre du voleur, le ministre D., avec une précision microscopique, mais aucun résultat, le préfet est obligé de demander conseil à Dupin qui finalement lui rend la lettre volée. Comment il l'a retrouvée ? Il explique : pour pouvoir penser où le ministre aurait laissé la lettre, il doit se mettre à sa place, penser comme lui. Le préfet de police pense que le ministre est un « fou », car c'est un poète, et il considère que tous les poètes sont bêtes. Mais Dupin pense autrement. Le ministre est un mathématicien et un poète. S'il était seulement mathématicien, il aurait caché la lettre, mais puisqu'il est poète, il a dû imaginer le raisonnement du préfet, il connaît ses méthodes et il sait que le préfet fouillerait minutieusement son appartement jusqu'à trouver la lettre, d'autant plus que la récompense offerte par la reine est très élevée.

Pour ces raisons, Dupin est convaincu que le ministre « avait dû viser nécessairement à la simplicité, s'il n'y avait pas été induit par un goût naturel ». <sup>256</sup> Ce qui est trop évident finit par échapper à notre regard. Ce qui est trop simple n'attire pas notre attention, c'est pourquoi l'astucieux poète aurait laissé la lettre dans son bureau sous les yeux de tous ceux qui pouvaient entrer dans la chambre. Il a juste pris le soin de modifier l'apparence du papier.

---

<sup>254</sup> Poe, Edgar Allan. *Œuvres complètes. op. cit.*, p. 46.

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 60.



Poe démontre ironiquement que « Nul sapientiae odious acumine nimio » (Rien de plus offensant à la sagesse que l'excessive subtilité) comme le suggère la fausse épigraphe attribuée à Sénèque. C'est pour cette raison que la poésie mallarméenne attire les commentateurs en quête des clés de son œuvre et d'explications rationnelles. Elle perturbe pour être parfois trop évidente. Où est l'énigme, la clé, le secret, le mystère, sinon sur la surface de la poésie ? Le mystère des Lettres n'est-il pas provoqué par les propres lettres ? En creusant le vers, que découvre Mallarmé sinon le Néant ? Cette découverte nous montre que le secret de la poésie réside sur sa surface, son apparence, car au fond du langage il n'y a rien ou il y a le Néant. Ainsi, Mallarmé renverse une idée ancrée dans le sens commun que la vérité se cache, au fond des choses, déguisée par un voile de fausseté qui est l'apparence trompeuse même de la chose. Mais dans l'art, l'apparence n'est pas une illusion : elle est la matière même de l'art, son seul espace d'actuation. C'est dans l'apparence visuelle et à partir des perceptions sonores qu'un poète cache toute la vérité qu'il a dévoilée. De la même manière que le hasard renverse le rapport causal entre causes et conséquences, le néant renverse le rapport de « profondeur » entre vérité et apparence. Le hasard est effet et la vérité ne se manifeste que dans l'apparence.

Pour argumenter au bénéfice de l'intelligence et de la ruse du ministre qui reposent sur le fait qu'il pense comme un poète et non comme un mathématicien, le personnage explique les raisons qui font qu'en tant que mathématicien, le ministre « n'aurait pas raisonné du tout ». Le narrateur explique, « la raison mathématique est depuis longtemps regardé comme la raison *par excellence* ». Selon Auguste Dupin, l'erreur du mathématicien repose sur la supposition que les vérités de ce que l'on appelle *pure* algèbre sont abstraites et générales, « *Il y a à parier*, répliqua Dupin, *en citant Chamfort, que tout idée publique, toute convention reçue est une sottise, car elle a convenu au plus grand nombre* ». <sup>257</sup> Poe fait ici, une distinction entre le raisonnement mathématique, qui est celui qui convient du sens-commun, et le raisonnement d'un poète qui pour le sens-commun représenté ici par le préfet de police, est bizarre ou une folie.

Il y a une foule d'autres vérités mathématiques qui ne sont des vérités que dans les limites de *rapport*. Mais le mathématicien argument incorrigiblement d'après ses *vérités finies*, comme si elles étaient d'une application générale et absolue, — valeur que d'ailleurs le monde leur attribue. Bryant, dans sa très-remarquable *Mythologie*, mentionne une source analogue d'erreurs, quand il dit que, bien que personne ne croie aux fables du paganisme, cependant nous nous oublions nous-

---

<sup>257</sup> *Ibid.*, p. 57-58.

mêmes sans cesse au point d'en tirer des déductions, comme si elles étaient des réalités vivantes.<sup>258</sup>

Le préfet de police raisonne comme tous les préfets de police à partir de son expérience, à partir de son habitude. Puisqu'il a l'habitude chercher des objets volés bien cachés, il imagine que le ministre aurait, comme les autres voleurs, bien caché l'objet volé. Mais le ministre est aussi poète. Il sait que pour surprendre il ne peut pas reproduire une habitude. Il sait que le préfet de police agira selon ses vieilles méthodes, selon son habitude, à partir de son expérience.

La question devient encore plus intéressante quand le personnage compare la méthode et le raisonnement des mathématiques avec la « croyance ». Un mathématicien procède comme une personne qui croit à la réalité des mythes, langage purement symbolique, comme l'algèbre, capable de cerner des relations qui prétendent à l'universel. Nous transformons les fables dans une réalité quand nous faisons des inférences sur elles, en fait, comme Mallarmé le souligne, c'est ainsi que procède la science, c'est ainsi que fonctionne la méthode cartésienne, comme une fable qui devient vérité. Les mathématiciens agissent en croyant dans les fables, et cette croyance n'est pas le résultat d'un oubli, mais d'un effort de leurs cerveaux. Ainsi ils reproduisent ou créent une réalité qui n'est que fictive, une réalité qui devient telle à travers une habitude qui se perpétue, comble du paradoxe, grâce à l'effort intellectuel.

Nous pourrions nous demander si Poe n'est pas ici en train d'ironiser sa propre philosophie de la composition qui se base sur une méthode « mathématique » ? Si cette hypothèse est vraie, nous pourrions construire une autre philosophie de la composition à partir de ce texte-ci.

Si un poète se distingue d'un mathématicien, c'est parce qu'il ne ferait jamais cette erreur. Il n'agit pas comme quelqu'un qui prend un symbole pour réel . Ainsi, cette autre philosophie de la composition correspond à une poésie qui cherche à dévoiler les mythes qui la construisent. Une poésie qui dévoile la nature de la pensée mythique et de toute pensée mystificatrice, comme la science. Au lieu de cacher ses vérités et secrets dans les profondeurs obscures du langage symbolique, la poésie se montre et se fait sur la surface, contre les vérités générales et universelles, elle construit un univers singulier qui se prête bien au jeu de destruction des vérités universelles. Sans croire aux mythes, la poésie simplifie et rend évidente la nature symbolique et limitée de tout mythe, surtout des mythes qui ont trait à la poésie, tel celui qui définit le poème comme une

---

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 58.

œuvre entièrement rationnelle et calculée. En fait, Poe nous démontre que cette philosophie ne peut être vraie que dans le contexte où elle s'écrit, contre l'inspiration romantique, dans le but de dérouter le lecteur de cette littérature que Poe connaît bien, comme le ministre connaît les méthodes du préfet de police. En anticipant sur les attentes de ses lecteurs, la poésie fonctionne comme ce voleur qui cherche à cacher l'instrument qui le rend puissant. Pour conserver sa lettre, le ministre la met sous les yeux de tous, même altérée elle reste visible. La poésie qui cherche à échapper aux mythes de son temps, que cela soit celui d'une poésie inspirée ou d'une poésie construite rationnellement, doit, tout en transformant et altérant son énoncé et son apparence, se montrer aux yeux de tous, en sachant que seuls les plus attentifs seront capables de reconnaître ce qu'il y a de plus simple, ce qui n'a pas été fait pour attirer leur attention, mais pour passer inaperçu. Le préfet de police sous-estime l'intelligence du ministre parce qu'il est aussi un poète, un « fou » comme tous les poètes. Mais Dupin démontre que le préfet de police se trompe en croyant que l'imagination d'un poète ne puisse le faire plus rusé que l'expérimenté policier. Parce que le ministre a beaucoup d'imagination, il est capable d'anticiper les gestes du préfet de police et ainsi l'empêcher de trouver la lettre. Ainsi la simplicité du geste du ministre qui ne cache pas la lettre, mais la laisse exposée sur son bureau, est un geste beaucoup plus rusé et intelligent que celui du préfet de police qui imagine simplement que ce qui a beaucoup de valeur doit être gardé dans un coffret à sept clés. Ce qui est vraiment difficile, c'est la leçon de Dupin et celle de la poésie de Mallarmé, c'est de vaincre nos habitudes concrètes ou réflexives, c'est-à-dire que le plus difficile est de penser contre l'expérience vécue et contre nos habitudes de penser, en dehors de ce qui est prédéterminé par l'expérience antérieure pour pouvoir reconnaître l'unique et nouveau qui se place juste sous notre regard.

Devant cette constatation, comment comprendre ces deux visions mallarméennes, apparemment dissemblables et négatives de la lecture : d'une part la lecture comme pratique visant à « authentifier le silence » ; d'autre part, l'affirmation selon laquelle le Livre « ne réclame approche du lecteur. Tel sache, entre les accessoires humains, il a lieu tout seul : fait, étant »<sup>259</sup> ?

Le poème doit être lu comme chose en soi, objet concret, visible, palpable, matériel. Si Mallarmé réfléchit sur la Poésie à partir de la configuration matérielle du

---

<sup>259</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 217.

livre, c'est pour insister sur le fait que la littérature commence dès *la lettre*. Elle se constitue à partir d'un matériel, le langage, qui doit reconquérir sa concrétude pour être travaillé par un poète. (Le fait divers n'annule-t-il pas la concrétude du langage en faisant de lui un ustensile représentatif?) L'univocité de la poésie, son caractère singulier, unique, repose sur son existence concrète. Son existence prouve sa nécessité, malgré le discrédit et le mépris que la société lui vouent. Cependant, un poème ne doit pas être lu comme un article de journal qui raconte un fait divers. Il ne s'agit pas de cerner son sens ou sa signification, mais de *reconstituer l'ensemble des procédés à l'origine de la fabrication d'un sens nouveau. Et sens ne doit pas être compris comme une signification univoque ou équivoque, mais comme une direction, direction nouvelle que le poème donne à la poésie et qui vise à rétablir la notion de ce qu'est un événement. Lire c'est donc poser, à un texte, la question suivante : « Qu'est-ce qui a eu lieu ? »*

Répondant à l'accusation d'obscurité, Mallarmé souligne que, certes, il y a « quelque chose d'abscons, signifiant caché, qui habite le commun », mais le mystère de la littérature est ailleurs, il réside dans le fait que quelque chose comme les lettres puisse exister : « car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi – cela qui est obscur ». <sup>260</sup>

Le mystère est donc double : que la littérature existe et soit capable, sur le papier, de faire en sorte que quelque chose d'autre (« sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi »), qui n'existait pas encore, soit.

Si la question de savoir « qu'est-ce qui a eu lieu ? » peut nous aider à tracer une méthode, elle concerne l'Histoire, dans un sens très large, comprenant à la fois la réalité et la fiction. Comment mesurer un événement ? Comment déterminer que quelque chose a eu lieu ? La réponse plus simple est évidemment à partir d'une comparaison, la comparaison doit faire apparaître une différence qui est justement le nom, le propre de l'événement. La comparaison nous permettra d'avancer vers la singularité de Mallarmé, dans son propre temps et vis-à-vis de ses contemporains, mais aussi en rapport avec notre temps. Qu'est-ce que faire histoire à l'intérieur de l'art ou de la philosophie ? Un auteur n'est jamais seulement le nom d'une idée nouvelle, il est aussi celui qui transforme notre manière de voir le passé. Que resterait-il de Nietzsche aujourd'hui sans

---

<sup>260</sup> *Ibid.*, p. 230.

Deleuze, Foucault ou Heidegger, ou de Hegel sans Kojève ou Lacan ? Faire de l'Histoire à l'intérieur de la philosophie, c'est trahir une pensée à tel point qu'elle est amenée à un point nouveau, un lieu où elle n'avait jamais été auparavant. Ce saut est ce qui fait l'histoire de la pensée, c'est aussi à partir des ruptures capables de reconfigurer le passé que marche l'Histoire. Ainsi, il est important de montrer de quelle manière Mallarmé s'approche et s'éloigne du plus grand poète qui l'a précédé, Baudelaire. Il est aussi crucial, pour que nous soyons à la hauteur de ce poème, le *Coup de dés*, dont le sujet est « intellectuel », que nous puissions déterminer les enjeux de la pensée mallarméenne sur le Néant et le hasard. À partir du moment où nous sommes capables de déterminer le point où Mallarmé se distingue de Nietzsche et aussi de Hegel, les plus grands penseurs de son siècle, nous pourrions saisir sa singularité, c'est-à-dire ce qui chez Mallarmé donne à penser, encore, aujourd'hui. Mais cette singularité ne peut être construite qu'à partir du moment où nous sommes capables de montrer que Mallarmé s'insère comme Nietzsche et Hegel dans un moment nouveau de la philosophie où celle-ci se constitue essentiellement comme critique de la raison. Si Nietzsche critique la raison pour renverser le platonisme et ainsi donner droit de cité en philosophie à tout ce que l'ascétisme chrétien-platonicien méprise, Hegel cherche à vaincre les apories de l'entendement kantien avec la dialectique. La présence du hasard dans l'œuvre de deux philosophes est symptomatique de cette critique de la raison qui visait sa reconfiguration. Mallarmé dans ce sens a non seulement opéré une critique de la raison avec le hasard, mais il a essayé de créer une forme à partir de la notion même de hasard, c'est-à-dire un concept, une Idée à la hauteur de sa force destructrice et créatrice. Même si le hasard est présent aussi bien dans l'œuvre de Hegel que dans celle de Nietzsche, il est frappant de constater que le hasard, indéniablement le sujet principal du *Coup de dés*, ne soit devenu objet de questionnement que très récemment dans la longue histoire de la réception de l'œuvre mallarméenne. Ce retard est peut-être l'indice de la présence toujours nécessaire de Mallarmé de nos jours. Ce qui donne encore à penser aujourd'hui, chez Mallarmé, c'est donc cette double formule qui résume le hasard : chez Igitur, « il y a et il n'y a pas de hasard ». Le hasard peut être le nom d'une critique de la raison, de la métaphysique, mais il peut être aussi le non de la victoire de la poésie sur la réalité, la possibilité de reconfigurer la poésie, la possibilité de reconfigurer la raison, et de la renouveler, pour que nous soyons capables de penser et produire (car la poésie est cela) des événements nouveaux, capables de faire Histoire, non seulement à l'intérieur du Livre, mais sur la place publique.

La singularité de la position mallarméenne dans la problématique du hasard concerne évidemment la solution qu'il donne au problème : la forme poétique. Avec Mallarmé nous pouvons affirmer que la forme poétique devient un moment important dans la reconfiguration de la raison ou de la métaphysique. Si elle fait Histoire à l'intérieur de la littérature, c'est parce qu'elle a été capable de donner une solution originale au problème de la raison, au problème du rapport entre pensée, art et politique qui hante tout le XIX<sup>e</sup> siècle.

Une méthode qui cherche à lire Mallarmé à la lettre n'est pas une grande nouveauté dans l'histoire de la critique mallarméenne. L'herméneutique d'orientation philologique, comme l'a nommé Thierry Roger, concerne entre autres Thibaudet, Garnier Davies et Bertrand Marchal,<sup>261</sup> selon qui « le trésor d'un texte n'est par ailleurs que dans sa lettre même ». <sup>262</sup> Comme le souligne Thierry Roger, « l'avant-propos » de *Lecture de Mallarmé*, comme sa « conclusion », entendent bien privilégier « l'interprétation » du texte sur son « utilisation », pour reprendre les catégories d'Umberto Eco,<sup>263</sup> quand il s'agit de prendre de la distance vis-à-vis d'un certain arraisonnement des études littéraires par les sciences humaines, ou de dissocier Mallarmé de la lignée des grands maîtres du soupçon, souvent trop vite convoqués de l'extérieur, avec pour effet immédiat le réductionnisme ». Bertrand Marchal pratique une lecture à la lettre de Mallarmé lui-même visant à ouvrir le champ de la signification contre le possible réductionnisme de lectures « philosophiques » :

Pour mener à bien cette lecture, nous n'avons pas eu d'autre *a priori* que la volonté obstinée de comprendre, et pas d'autre méthode que la rumination quotidienne de l'œuvre. Nous n'avons pas cherché à lire Mallarmé à la lumière de Hegel, de Marx, de Freud, de Lévi-Strauss ou de Lacan, mais à la seule lumière de Mallarmé lui-même, non pas tant pour ériger en héroïsme critique notre indigence théorique ou conceptuelle que pour laisser toutes ses chances à l'aventure de la signification.<sup>264</sup>

Il est important de distinguer cette tâche que le critique se donne, « laisser toutes ses chances à l'aventure de la signification », de ce que nous essayons de faire, à partir de la philosophie, qui est de parcourir l'étendue, décrire l'éventail des problèmes liés par la question du hasard et du Néant. Nous ne pouvons pas mesurer l'ampleur et l'importance de la poésie mallarméenne sans définir les enjeux philosophiques et politiques qu'elle touche, car elle concerne la philosophie de l'ontologie à la

---

<sup>261</sup> Cf. Roger, T. « Le Nombre dans le tapis. Hermétisme mallarméen et herméneutique littéraire ». *Études Stéphane Mallarmé*. Éditions Classiques Garnier. Mai 2013, p. 141.

<sup>262</sup> B. Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 473.

<sup>263</sup> U. Eco, *Lector in fabula* (1979), Le Livre de Poche, 2001, p. 73-75 ; voir aussi E. Eco, *Les Limites de l'interprétation*, op. cit., p. 39-40.

<sup>264</sup> B. Marchal, *Lecture de Mallarmé*, op. cit., p. 9.

l'esthétique, tout comme la politique, de l'économie à la révolution. Il s'agit de cerner non pas la signification du poème ou le processus de production de la signification, mais le sens des formes, l'amplitude des Idées, leur force performative dans divers champs sociaux. L'Idée mallarméenne est forme, mode de développement, d'être, processus de concrétisation, devenir concret. Mais cette objectivité est évidemment distincte de l'ordinaire. La forme comme la technique heideggérienne, fait *être*. Mais un être qui n'est pas l'être de l'étant, celui des instruments et objets. Elle est une exception. L'Idée est une pratique qui détermine des formes de vie. Présente dans toutes les sphères de la vie sociale. Les formes de vie produites par la poésie échappent à la logique dominante à l'intérieur de la vie capitaliste, c'est pourquoi elles font exception. Ici, une lecture à la lettre de Mallarmé concerne donc la forme comme réalisation d'une Idée nouvelle. Idée que Mallarmé élabore depuis ses premiers poèmes, en passant par les textes dits « théoriques » de *Divagations* et qu'il pratiquera et transformera au long de son expérience poétique.

Ainsi, l'effort critique et politique de notre temps consiste à penser les manières à travers lesquelles la Poésie dépasse les limites du Livre. *La critique est donc essentiellement un exercice d'ouverture d'horizons, sa fidélité à l'expérience poétique consiste à porter au-delà de la littérature ces découvertes, c'est-à-dire déplier les conséquences d'une Idée dans divers espaces de la vie sociale et de la pensée.*

La littérature ne fait preuve de sa pertinence que quand elle est capable d'établir les rapports entre elle et le monde qui l'entoure. Il ne s'agit pas de déterminer, une fois pour toutes, le sens du texte (et de limiter le sens à la signification d'un mot dans un certain contexte), mais le sens de *l'œuvre*, de chercher de quelle manière Mallarmé fait de son expérience poétique une œuvre. Le sens de l'œuvre consiste justement dans sa capacité d'établir des rapports, de dialoguer avec une situation précise en traçant un plan de fuite, en nous invitant à voyager en quête de l'inconnu, en quête de ce qui n'est pas encore présent dans la vie sociale, en quête de ce qui est encore, à nous, vierge. Il ne s'agit donc pas d'établir la signification d'un texte en cherchant l'insondable intention de l'auteur, ou celle du lecteur (toujours différente) ou le sens littéral (syntaxique) d'un texte précis, il s'agit de repérer l'ordre des raisons entre les textes (vers, proses, théorie), le dialogue et le développement d'une pensée qui fait œuvre au long de son déploiement.

Pourtant, il ne s'agit pas de remettre en question la cause d'une pensée ou d'une prise de position, qui pourrait se résumer à un diagnostic social, (par exemple les échecs

révolutionnaires successifs du XIXe siècle qui éloigne la littérature de la vie politique de son temps et justifient l'autonomisation de la littérature, car cette détresse est-elle vraiment du poète, ou le nihilisme appartient-il à la critique ?), mais de penser de quelle manière le cygne se débat pour échapper aux froids glaciers qui l'empêchent de hausser le vol, de découvrir de quelle manière la poésie prouve la nécessité de son existence et sa capacité de faire Histoire. Tout dépend donc, d'un pari. On parie que la littérature est capable d'inscrire sur une page blanche le rêve de plus d'un homme, on parie que la littérature imagine, flirte avec l'absurde et la folie pour nous assurer qu'il y a plus entre la Terre et le ciel que nous sommes capables de voir et même de penser. Ainsi, le savoir ne rejoint la critique que quand il est politique, c'est-à-dire quand il porte aux dernières conséquences la singularité de l'art : sa capacité de créer. C'est ce pari, et seulement ce pari qui fait l'Histoire, qui peut créer du nouveau et non simplement reproduire ou maintenir ce qui existe déjà, l'histoire comme la littérature se font à partir du moment où l'on donne forme et matière (quand on fait œuvre) à ce qui n'a pas encore trouvé d'espace à l'intérieur de la vie sociale.

### **Poésie et philosophie**

Dans *L'Archive du Coup de dés*, Thierry Roger distingue l'usage philosophique de la littérature de l'utilisation qui fait de celle-ci l'appui de celle-là. Son objectif n'est pas de penser la signification du rapport entre philosophie et littérature, mais de distinguer les usages littéraires de la philosophie et les usages philosophiques de la littérature. Évidemment, le terme usage ne se limite pas à ce cas où la philosophie sert d'appui pour l'explication du poème, ou le poème sert d'appui à la philosophie. Thierry Roger vise à échapper à des schémas éducatifs ou didactiques pour penser un schéma productif permettant « de sauvegarder le point de vue de la philosophie, sans verser dans l'accusation peut-être trop facile de réductionnisme, et sans non plus placer le philosophe en position de surplomb : la *transposition* permet de dépasser l'opposition entre explicitation d'une philosophie littéraire implicite d'un côté, et négation du littéraire par le philosophique de l'autre. Dans son étude de réception, les lectures philosophiques de Mallarmé sont comprises comme la transformation du matériau



poétique en concept philosophique, « il s'agit de décrire un passage : comment le poème passe dans la philosophie, et la philosophie dans le poème ». <sup>265</sup>

La distance qui sépare l'étude de réception de l'exercice de lecture se mesure à partir du moment où ici il ne s'agit pas d'un passage, mais de saisir le point singulier qui fait de Mallarmé un nom à l'intérieur de l'histoire de la poésie *et* de la philosophie.

Sa singularité réside évidemment dans l'importance de la forme poétique. La singularité de la forme et les possibilités conceptuelles qui lui appartiennent. Il s'agit donc ici de montrer que la forme du *Coup de dés* nous guide vers un renouvellement du concept philosophique, qui échappe à la rationalité métaphysique, c'est-à-dire que sa poésie peut nous permettre de penser un universel qui ne soit pas réduction du divers de l'expérience, ou exclusion du particulier et du singulier au nom du commun, au nom du sens commun. La forme poétique nous permet de penser un absolu qui n'est pas une totalité fermée, il nous permet de penser l'infini, et les déterminations de l'expérience qui transforment l'idée en un réel qui tend à devenir une réalité. La forme poétique du *Coup de dés* est encore un modèle pour la philosophie, car elle permet de penser une rationalité productrice des nouveautés très distinctes d'une normativité arbitraire, autoritaire, qui exclut et limite les horizons de la pensée et de la poésie.

Mallarmé intéresse la philosophie parce qu'il appartient à un moment spécial de l'histoire de la pensée (art, histoire et philosophie comprises). Un moment de critique de la raison. Le XIX<sup>e</sup> siècle de Hegel et Nietzsche. Le hasard est une idée qui transforme et l'art et la philosophie. Elle est mallarméenne, mais elle est aussi présente à l'intérieur de la philosophie, c'est la raison pour laquelle Mallarmé a autant intéressé les philosophes. Notre travail ici consiste à faire cette lecture croisée de la poésie mallarméenne et de la philosophie afin de cerner les problèmes qui sont à la fois ceux de Mallarmé et de la philosophie.

L'examen de la pensée de Nietzsche et Hegel nous permettra de démontrer que la notion de hasard ou contingence fonctionne comme une critique de la raison, une critique de la pensée représentative. Le hasard est ce qui échappe à la raison représentative qui opère par oppositions fondées sur des habitudes de pensée et sur l'expérience vécue. Le hasard est ainsi ce qui n'a pas encore été pensé, cela vaut pour le XIX<sup>e</sup> siècle comme pour aujourd'hui. N'est-il pas remarquable que le sujet principal du

---

<sup>265</sup> Roger, T. *Les Archives du Coup de dés*. Thèse de doctorat. Université Paris IV-Sorbonne, 2008, p. 34. Disponible sur : <http://www.theses.paris-sorbonne.fr/these.thierry.roger.pdf>. Consulté le 20/06/2014.

*Coup de dés*, le hasard, ne soit devenu le sujet d'un livre que plus d'un siècle après la publication du poème ? <sup>266</sup>

La critique de la raison et de la métaphysique s'est transformée au XX<sup>e</sup> siècle avec Heidegger, comme le souligne Badiou, « on soutiendra que c'est du biais de la question ontologique que se soutient la requalification de la philosophie comme telle » <sup>267</sup>. Requalification qui marque les œuvres de Deleuze, Derrida et Badiou. Requalification qui transforme la tradition philosophique, qui déclenche des nouvelles lectures de Hegel et Nietzsche. Ces relectures nous rapprochent du XIX<sup>e</sup> siècle, de Mallarmé. Elles nous permettent de penser l'événement à la fois comme réalité historique, et comme concept au bord de l'ontologique, c'est-à-dire sous le signe de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle, histoire qui est celle de révolutions successives, et des premières révolutions non bourgeoises, 1848, la Commune, et l'action directe ou l'anarchie des années 1890 ; mais aussi comme concept philosophique, forme qui désigne un mode d'être, voire la possibilité même que l'être soit, la possibilité de faire *être*. La méthode historiographique se transforme avec la pensée de l'événement. Il ne s'agit pas d'affirmer le passé comme dépassé, ni d'apporter la preuve que l'ultérieur se trouvait déjà présent dans l'antérieur. Les « changements » en question ne peuvent être cernés « qu'à condition de chaque fois reposer à fond la question *unique* à partir du lieu où se trouve à présent le questionnement. » <sup>268</sup> La question unique concerne à chaque fois la singularité de l'événement.

Mallarmé est un des rares poètes dont l'œuvre touche de près le cœur du philosophique. Pour que nous puissions être fidèles à la fois à la singularité de la poésie mallarméenne et à la pensée philosophique, nous devrions être capables de discerner ce qui est le propre de la poésie et de la philosophie. C'est Heidegger qui pose d'abord le problème de l'être et de l'événement (*Geschehen*) rattaché à l'Histoire (*Geschichte*) et à la destinée humaine (*Geschick*). À partir de l'événement, l'être déploie sa pleine essence, l'événement arrive une seule fois et une fois pour toutes (comme la différence ou l'éternel retour de Nietzsche interprété par Deleuze) et fonde une Histoire, une Histoire vraie. L'être en tant qu'événement se laisse entrevoir à partir des éléments suivants :

L'être déploie sa pleine essence dans la vérité : allégie pour ce qui se met à couvert.

---

<sup>266</sup> Je fais référence au livre de Quentin Meillassoux, *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris : Fayard, 2011.

<sup>267</sup> Badiou. *L'Être et l'événement. Op. Cit.*, p. 8.

<sup>268</sup> Heidegger. *Apports à la philosophie de l'avenance*. Trad. : François Fédier. Paris : Gallimard, 2013.

La vérité en tant que pleine essence du *fondement* : fondement – ce *en quoi* est fondé (non ce d'où provient : la cause).

Le fondement fond en tant que *hors-fond* ; l'*urgence* comme l'Ouvert dut se mettre à couvert (non le « vide », mais tout au contraire l'abyssale inépuisabilité).

Le hors-fond en tant que l'*espace-temps*.

L'espace-et-temps : le site instantané, le lieu en éclair du litige (estre ou ne pas être).

Le litige en tant que litige entre Terre et Ciel, parce qu'il n'y a vérité de l'estre que dans la mise à l'abri, et cette dernière en tant que l'« entre-deux » fondateur au cœur de l'étant. Terre et monde à l'écart l'une de l'autre.

Les voies et modes de la mise à l'abri – l'étant. <sup>269</sup>

La vérité a lieu à partir de la mise à l'abri, elle rend légère la vérité et la Terre, la sépare du monde, surgit ainsi un espace-temps qui nous permet de mesurer le clivage de l'estre, il est le lieu de l'événement : « Ce lieu en éclair déploie sa pleine essence à partir de l'avenance (événement) en tant que litige de la terre et du monde. » <sup>270</sup> Nous pouvons ici entrevoir la constellation mallarméenne comme lieu de l'événement, lieu qui nous permet de mesurer la distance entre la terre, légère où l'être-événement est à l'abri, et le monde. La légèreté des conditions d'espace-temps est celle qui rend possible l'événement, tout en étant fondée par lui. Car elle transforme la terre, et s'instaure à partir d'une décision qui concerne le hasard. En termes heideggériens, il s'agit de décider « si c'est bien la carence ou bien la formidable arrivée du Dieu qui, pour lui ou bien contre lui, se décide » <sup>271</sup>. Il s'agit de transformer l'espace-temps en fondement, lieu où se décide du litige entre Terre et ciel, où l'homme assume sa condition impuissante face à la carence (solitude provoquée par la fuite des dieux), mais aussi face aux Dieux. Décider pour l'arrivée du Dieu, signifie reconnaître dans l'événement une création qui néanmoins n'est pas fondée par une cause (Dieu), mais par l'absence même des dieux transformés en inépuisable puissance. De cette manière, le hasard peut non seulement fonctionner pour démontrer l'impuissance et les limites de la pensée représentative comme pour nous aider à penser un événement unique capable d'instaurer des formes de vies nouvelles, c'est-à-dire d'autres conditions de possibilité de l'expérience (l'espace-temps). Le hasard est le nom d'une vérité qui n'a pas encore pensé et qui pourrait reformuler nos formes de vie, car il a une logique distincte de la représentation. Pour que cette nouvelle logique puisse venir au jour, une critique du fondement est nécessaire, critique que Mallarmé réalise en découvrant le néant, une créant une pensée destructrice capable de retrouver un espace encore vierge où se

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>271</sup> *Ibid.*, p. 43.

manifestent les infinies possibilités ouvertes par le hasard. Ainsi l'événement comme le hasard nomment une pensée nouvelle, la pensée de ce qui n'avait pas encore été pensé.

L'être et l'événement, l'être comme événement est la question de l'œuvre de Badiou, mais aussi de Deleuze, qui a déclaré dans *Pourparlers* : « Dans tous mes livres, j'ai cherché la nature de l'événement. »<sup>272</sup> Dans *Logique du sens* notamment, l'événement est associé à un jeu idéal, « le jeu de Mallarmé »<sup>273</sup> :

L'univocité de l'être se confond avec l'usage positif de la synthèse disjonctive, la plus haute affirmation : l'éternel retour en personne, ou – comme l'avons vu avec le jeu idéal – l'affirmation du hasard en une fois, l'unique lancer pour tous les coups, un seul Être pour toutes les formes et les fois (...). « Mais, du même coup, si l'être ne se dit pas sans arriver, si l'être est l'unique événement où tous les événements communiquent, l'univocité renvoie à la fois à ce qui arrive et à ce qui se dit. L'univocité signifie que c'est la même chose qui arrive et qui se dit : l'attribuable de tous les corps ou états de choses et l'exprimable de toutes les propositions. »<sup>274</sup>

L'être pensé par Deleuze, comme celui de Heidegger ou Badiou, échappe à ce que la philosophie pouvait jusqu'à présent déterminer. Il est donc un événement. Son univocité est son caractère unique et rare. Et Deleuze associe cet événement à un jeu, un jeu de hasard, un jeu pur :

1°) Il n'y a pas de règles préexistantes, chaque coup invente ses règles, il porte sur sa propre règle. 2°) Loin de diviser le hasard en un nombre de coups réellement distincts, l'ensemble des coups affirme tout le hasard, et ne cesse de le ramifier sur chaque coup. 3°) Les coups ne sont donc pas réellement numériquement distincts. Ils sont qualitativement distincts, mais tous sont les formes qualitatives d'un seul et même lancer, ontologiquement un. Chaque coup est lui-même une série, mais *dans un temps plus petit que le minimum* de temps continu pensable ; à ce minimum sériel correspond une distribution de singularités. Chaque coup émet des points singuliers, les points sur les dés.<sup>275</sup>

Ce jeu idéal ne peut être que pensé, et pensé comme non-sens et c'est justement pour cette raison qu'il est la réalité de la pensée même. « Car *affirmer tout le hasard, faire du hasard un objet d'affirmation*, seule la pensée le peut ». Ce jeu est donc réservé à la pensée et à l'art. « Ce jeu qui n'est que dans la pensée, et qui n'a pas d'autre résultat que l'œuvre d'art, il est aussi ce par quoi la pensée et l'art sont réels, et troublent la réalité, la moralité et l'économie du monde. »<sup>276</sup> Deleuze identifie ici la pensée et l'art, la philosophie et la poésie à partir du hasard, de l'affirmation du hasard qui transforme la poésie et la pensée dans un jeu libre de règles préétablies, capables d'instaurer une autre réalité et de troubler la normativité et l'économie du monde.

Le hasard a pour fond le sans-fond (sans lequel Deleuze ne pourrait pas établir sa propre ontologie qui, comme celle de Heidegger, est basée sur une critique de la

<sup>272</sup> Deleuze, G. *Pourparlers*. Paris : Éd. Minuit, 1990, p. 194.

<sup>273</sup> Deleuze, G. *Logique du sens*. Paris : Éd. Minuit, 1969, p. 81.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 210-211.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 74-75.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 76.

métaphysique ou de la pensée représentative). Cette condition est appelée chez Mallarmé le Néant. C'est à partir du néant que peut s'établir une logique distincte de la raison métaphysique. Le hasard, Deleuze a raison de le souligner, est univoque, il fonctionne comme moteur de la poétique mallarméenne, machine à produire un monde sans bornes, infini. Il est univoque, car tout ce qui a eu lieu a lieu par hasard, mais le hasard produit des êtres de natures distinctes. Ainsi la poésie a un caractère exceptionnel parmi les productions du hasard, car elle a en elle une logique autre, elle instaure un espace où ce qui est unique dure.

Mais le hasard n'est pas seulement un objet d'affirmation, il est aussi objet de négation chez Mallarmé. La poésie est ce qui réalise le passage du néant à l'être qui fait donc événement. Et puisque Mallarmé a découvert le néant et la beauté, ce qui vient après le néant, ce qui a lieu à partir du néant, il tient un rôle central dans l'histoire de la poésie, une poésie qui se définit maintenant comme ce qui donne à penser, ce qui ouvre un espace de réflexion proprement philosophique. Si d'une part Deleuze identifie l'art et la pensée, et transforme celle-là dans un espace de vérité, en faisant de Mallarmé un nom important dans l'histoire de l'art-pensée, il ne nous donne pas d'éléments pour définir ce qui est la singularité de l'art par rapport à la philosophie, apparemment l'art, comme la philosophie, trouble l'économie du monde, car ils nous mettent devant un fonctionnement ou une logique distincte de la normativité sociale, mais si la pensée du hasard, la pensée qui fait du hasard une affirmation, ne peut avoir de résultat qu'une œuvre d'art, la politique de l'art est de restreindre à son espace propre. La question serait donc de savoir comment dégager le potentiel événementiel de l'œuvre d'art pour transformer cette puissance en une puissance aussi politique.

Pour Badiou, dans l'art, le rapport des œuvres à la vérité est immanent et singulier. C'est-à-dire que l'art est coextensif aux vérités qu'elle prodigue, et ces vérités ne sont données nulle part ailleurs que dans l'art.<sup>277</sup> « La philosophie a dès lors comme rapport à l'art, comme à toute procédure de vérité, de le *montrer* comme tel. »<sup>278</sup> Et la vérité « s'origine d'un événement. »<sup>279</sup> Mais Badiou ne peut pas admettre que l'art puisse être à la fois une vérité et l'événement qui soit à l'origine de cette vérité. Cette fusion correspond à une vision « christique » de la vérité, où celle-ci ne serait que l'autorévélation événementielle d'elle-même.

---

<sup>277</sup> Badiou. *Petit Manuel d'Inesthétique. Op. Cit.*, p. 21.

<sup>278</sup> *Ibid.*

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 24.

Les événements ont une caractéristique qui les empêche d'être saisis par les schémas romantique, classique ou didactique. Ils ne se réduisent pas à la pensée causale qui elle classe l'art comme unique incarnation de la vérité (schéma romantique), comme n'étant pas capable d'atteindre la vérité (schéma didactique), ou comme n'ayant pas la vérité comme objet (schéma classique). Ces schémas présupposent une division qui est la division centrale de la métaphysique : la pensée est productrice de vérités (schéma romantique ou didactique, idéalisme ou platonisme, la différence entre les deux philosophies concerne l'art comme espace de manifestation de l'absolu ou simple apparence et pour cette raison incapable d'atteindre la vérité) ; ou seule la réalité est la vérité (schéma classique : Aristote). Une philosophie renouvelée requiert donc un autre classement et une autre manière de concevoir le rapport art/philosophie.

Si l'art est événement, il est la vérité dans sa forme à la fois idéale et concrète, mais non parce qu'il est l'espace où l'idée s'incarne ou se concrétise. L'art est l'espace où l'idée change de nature et se transforme. La distance entre l'art et la pensée est l'espace non d'une continuité, mais d'une rupture qui transforme l'une et l'autre. Pour cette raison, nous avons choisi de penser la singularité de Mallarmé en rapport avec la pensée philosophique de son temps. Car il s'agit de saisir la différence, de démontrer le chemin des ruptures et des discontinuités qui produit la singularité de la poésie mallarméenne. Cela signifie aussi penser la philosophie ou l'histoire de la pensée comme une succession de ruptures. Cela signifie que la faillite de la pensée causale joue un rôle dans la constitution d'une méthode qui pense le rapport entre l'art et la philosophie. Puisqu'il n'y a pas de cause qui détermine un effet, l'Idée n'est jamais cause, jamais antérieure à ce qu'elle produit, comme la vérité ne peut pas être antérieure à l'événement qui la produit, l'idée est donc toujours déjà effet d'elle-même. Sans une ligne temporelle kantienne, nous ne pouvons pas penser le rapport art/philosophie comme incarnation.

Ainsi l'idée nouvelle et unique transforme les configurations et les conditions de possibilité de l'expérience, qui dévoilent ce qui l'a précédé, le néant, non plus comme cause, mais comme condition. La condition se distingue de la cause dans la mesure où elle est fondée *a posteriori*, par l'événement même. À partir du moment où un événement imprévisible a lieu, il anéantit le rapport causal fondement/fondé, il démontre la nullité de tout fondement ou de toute raison comprise comme cause. Le fondement qui déterminait le fondé s'effondre. C'est dans ce sens que nous pouvons penser la nature de l'exercice critique. C'est-à-dire que la découverte mallarméenne du

Néant refonde l'exercice critique. Le Néant crée les conditions pour une configuration nouvelle de l'être dans l'espace-temps, il nie l'opposition (cause/effet, fondement/fondé) qui a précédé sa découverte à l'intérieur de la métaphysique ou de la pensée représentative, il fonctionne comme une synthèse disjonctive négative.

La synthèse disjonctive dans son affirmation affirme tout, la négative nie toutes les oppositions qui l'ont précédée. C'est la grande différence entre les conséquences de l'adoption d'une négativité non dialectique, mais destructrice, qui dépasse sans conserver. Car le problème de Mallarmé était de penser un monde sans Dieu, un monde sans cause, un monde qui fonctionnerait autrement que le monde créé par la volonté divine. Mais comment abolir ce qui n'existe pas ? Pour que Dieu ne soit plus une cause, pour que le fondement d'une philosophie puisse fonctionner autrement que comme source de déterminations oppositives basées sur la représentation, il doit y avoir le Néant. Car pour montrer que Dieu n'existe pas, il est nécessaire d'admettre que ce qui est peut avoir un fondement négatif, absent, que l'être provient du vide, que ce qui est peut être sans avoir de seuil positif qui lui donne un sens. Penser un monde sans Dieu signifie penser l'impensable, c'est-à-dire que l'imprévisible hasard est capable d'affirmer une logique nouvelle et d'anéantir (dépasser complètement, dépasser, cette fois sans conserver) la rationalité instrumentale.

## **Conclusion**

La crise mallarméenne du Néant nous permet d'affirmer que la modernité mallarméenne est définie comme un temps qui n'a aucune détermination, celui qui n'a recours, pour se définir, ni au passé ni aux anciennes formes de structuration sociale, comme la religion. Sans détermination fixe, la modernité se voit face au hasard. Elle est le temps où les interprétations et systèmes d'explications du monde sont équivalents et se correspondent. Le hasard peut rendre les interprétations identiques entre elles, abolissant toute hiérarchie, tout fondement et établissant l'empire des interprétations multiples. D'autre part, le hasard peut être compris non comme un principe d'indétermination, mais comme un principe négatif. Nous avons dès lors deux manières différentes de comprendre le manque, ou la nécessité de légitimation de la modernité. D'abord, il y a la lecture structuraliste qui multiplie cette indétermination en multiplicité positive. La modernité ne cesse de chercher un point ultime la légitimant. La recherche de ce fondement produit une multiplicité des discours qui finissent par reconnaître que

tous les discours ont le même statut, les mêmes interprétations de l'interprétation. La modernité devient un projet inachevé et inachevable. Mais il y a aussi l'interprétation mallarméenne de la modernité qui fait de cette indétermination une essence absolument négative, la modernité n'est pas le temps qui cherche à se légitimer, mais le temps qui n'a aucune légitimation, l'indétermination retrouve finalement un point qui la fixe, le Néant.

Chez le poète théoricien de la modernité, Baudelaire, Andromaque est une figure fondamentale pour que le présent puisse être exposé. Et le présent s'inscrit de manière négative, représenté par la veuve d'Hector qui pleure une double mort, une double absence. L'impossibilité d'enterrer son mari fait d'Andromaque le symbole d'une négativité qui ne peut pas s'inscrire, et qui pourtant, ne cesse de ne pas de s'inscrire. La découverte mallarméenne du Néant accompagnée d'une théorie de la fiction cherchera à donner forme à cette négativité. Le Néant justifie, pour Mallarmé, la création et la production de mensonges, de la fiction. La découverte du Néant est accompagnée d'une théorie poétique qui définit la poésie comme ayant un but fondamental : opérer le « démontage impie de la fiction » à partir du dévoilement du mécanisme de fonctionnement du langage. Le hasard comme le Néant sont des principes négatifs qui composent le langage et qui doivent orienter la production et création poétique.

Qu'est-ce la littérature sinon une possibilité ? La fiction a le fragile statut du hasard, entre être et non-être réel, ce qui peut être, mais aussi devenir autre. Elle s'établit et se définit dans ce jeu perpétuel « avec la probabilité ». Si Mallarmé a rencontré le Néant en « creusant » le vers, il ne vaincra les préjugés de la raison que par les mots.

Voilà la littérature que Mallarmé cherche à fonder à partir de sa découverte du Néant. Entendue comme fait brut, absence fondamentale, manque, cette négativité d'ordre ontologique nous garantit le droit de créer, de parler, d'écrire. À condition que le lien entre la parole et la vie, entre le réel et la fiction, soit toujours entrevu, réfléchi et reflété sous le signe du Néant. Le Néant réduit la pensée causale à une chimère, répond au principe de raison suffisante en l'annulant et élimine ainsi la nécessité qui nous engage à trouver les causes de nos sentiments et sensations. Toute cause a ainsi une unique raison : le Néant. Si quelque chose existe au-delà de la fiction, nous ne pouvons certainement pas trouver sa raison, son langage, dans la pensée causale, mais plutôt en amont dans le hasard. Le Néant instaure la poésie comme fiction, un possible, qui ne se fonde en rien qui lui soit extérieur, mais sur le Néant, en tant qu'autre du réel, simple



possibilité, « sublime », car capable de transposer l'abîme qui détermine notre condition, la fiction construire un monde qui, pour être capable de résister et s'équilibrer sur ce gouffre ouvert par le langage, possède la force de se maintenir et durer, ou de disparaître, mais pour revenir, car il est éternel, construit avec la même matière que les rêves et le temps.

## Le hasard comme principe négatif, une critique de la pensée causale

La volonté de trouver le vrai : tel est le nom que vous donnez, ô sages insignes, à la force qui vous meut et vous met en rut. La volonté de *rendre* concevable tout ce qui est : c'est le nom que je donne à votre volonté.

(...)

Mais il faut que tout se soumette et se ploie à votre gré. C'est ce qu'exige votre vouloir ; que tout s'accomplisse et se soumette à l'esprit, que tout se réduise à en être le miroir et le reflet.

C'est là tout ce que vous voulez, sages insignes, et c'est un désir de puissance, même quand vous avez à la bouche les mots de bien et de mal et de jugements de valeur. Vous voulez d'abord créer un monde tel que vous puissiez l'adorer à genoux ; c'est votre dernier espoir, votre suprême ivresse.

Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra*

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné l'importance de la découverte mallarméenne du Néant pour la configuration de sa poétique. Le néant permet de dépasser une critique fondée sur l'opposition créée par la morale chrétienne. Morale qui instaure une éthique et des formes de vie qui sont celles d'un XIX<sup>e</sup> siècle où la religion se sécularise. Nous avons démontré que le néant permet à Mallarmé de se distinguer de Baudelaire qui opère encore dans le registre du premier romantisme, en choisissant le mal pour ironiser les mœurs de son temps, en finissant par endosser une opposition qu'il est incapable de détruire.

Nietzsche est le premier philosophe à avoir systématisé une critique de son temps, ce même XIX<sup>e</sup> siècle structuré par des idées religieuses sécularisées. Comme Baudelaire, Nietzsche défend l'ironie et l'humour contre les prêtres ascétiques, comme Baudelaire, le philosophe allemand et francophile critique le premier romantisme français, et aussi Wagner, grand représentant, selon le philosophe, des idées parisiennes. Comme Mallarmé, Nietzsche s'oppose à l'usage du mythe, à l'enchantement et à la croyance que Wagner provoque chez ses spectateurs. L'examen de la pensée nietzschéenne que nous proposons ici vise à démontrer que l'auteur de *La Généalogie de la morale* voyait dans la causalité qui exclut de la pensée et du monde empirique le

hasard, un des problèmes centraux de son temps. Un problème qui transforme et détermine des formes de vie figées par le ressentiment, limitées par l'impuissance de la raison devant l'imprévisible, des formes de vie qui méprisent et la raison et la vie au nom d'un salut dans un autre monde.

Il s'agit ici d'examiner pour quelles raisons Mallarmé définit, dans *Les Notes sur le langage*, le hasard comme un principe négatif. Notre hypothèse est que le hasard permet une critique de la pensée causale, une critique de la raison basée sur un fondement (Dieu) qui transforme le monde en l'image d'une séquence prévisible et limitée des faits et gestes prédéterminés par une cause ou un but. Là où il y a causalité, il ne peut pas avoir d'espace pour l'inconnu, le nouveau ou l'unique. La pensée causale exclut du monde sa poéticité, son imprévisibilité, et le transforme dans une éternelle répétition du même. Il est fondamental que le hasard soit d'abord un principe négatif, car il est élaboré comme tel au moment de la crise de Tournon, donc il collabore à la constitution d'une poétique capable de dire non à la tradition, de dépasser les apories de son temps, de détruire la normativité qui empêche la configuration d'un événement capable de vaincre l'ineffable ou le fugace, et ainsi devenir éternel.

L'examen de la causalité kantienne nous permettra de dégager les conséquences de cette pensée représentative sur la constitution d'un « monde » fondé sur l'image d'une raison limitée et borné par son désir de pureté, sa peur de l'erreur. La causalité kantienne n'est pas seulement la tentative la plus efficace pour exclure l'expérience de la raison, ou la contingence de l'empirie, elle est aussi fondée sur les conditions de l'expérience *a priori*, c'est-à-dire sur le temps. C'est une conception du temps comme étant linéaire et divisé en passé, présent et futur distincts, un temps unitaire, linéaire et figé qui permet l'établissement des causes comme ce qui précède l'effet. Ainsi, nous pourrions comprendre les raisons qui mènent Mallarmé à identifier le hasard avec le Temps, comme un principe également négatif. Le hasard requiert une autre conception du temps, distinct de celle élaborée par la raison pure kantienne, par conséquent une autre manière de comprendre l'Histoire. Nous pourrions donc clore ce chapitre sur une discussion sur le rapport entre l'Histoire et la littérature.

## Mallarmé et Nietzsche

Nous pouvons à partir du dandysme baudelairien conclure que, comme Mallarmé, Baudelaire établit sa poétique dans une critique de la normativité sociale, surtout de la religion, comprise comme une fiction. C'est dans le « Salon de 1859 » chapitre V intitulé « Religion, histoire, fantaisie » que Baudelaire annonce le présupposé sur lequel se bâtit sa poétique : « Disons donc simplement que la religion étant la plus haute *fiction* de l'esprit humain (je parle exprès comme parlerait un athée professeur de beaux-arts, et rien n'en doit être conclu contre ma foi) [...] »<sup>280</sup> Pour ensuite expliquer que le poète, le comédien et l'artiste « croient à la réalité de ce qu'ils représentent, échauffés qu'ils sont par la nécessité. L'art est le seul domaine spirituel où l'homme puisse dire : “Je croirai si je veux, et si je ne veux pas, je ne croirai pas.” »<sup>281</sup> Baudelaire définit le dandysme comme un art, un cérémoniel, un culte, une création de poète. À partir du moment où la vie spirituelle est comprise comme quelque chose qui se fait, qui se construit, seul l'art, avec un piment de dandysme, peut démontrer le caractère fictif des institutions sociales, surtout de la religion. Le dandysme démontre que l'art ainsi que la religion ne sont que des constructions fictives, temporelles. Prêt à ne laisser intact aucun aspect de la vie sociale de son temps, il participe à cet art, nouveau, moderne qui n'avait pour but qu'« épater les bourgeois » et tourner en dérision tout ce qui paraissait certain et définitif. Dans son caractère artificiel et excessif, nous retrouvons les éléments qui constituent le noyau central de la poétique baudelairienne : son ironie, son essence proprement comique.

Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole, et qu'il se souvienne qu'il y a une grandeur dans toutes les folies, une force dans tous les excès. Étrange spiritualisme ! Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme. En vérité, je n'avais pas tout à fait tort de considérer le dandysme comme une espèce de religion.<sup>282</sup>

Le dandysme est à la fois une « institution » en dehors des lois, mais qui possède des lois très rigoureuses, auxquelles tous les sujets sont soumis, exactement comme une morale, comme une religion. Comme le souligne Sartre, Baudelaire a eu « de naissance,

---

<sup>280</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes II*, Paris : Gallimard, p. 628.

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 629.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 711.

en une époque déterministe, l'intuition que la vie spirituelle n'est pas donnée, mais qu'elle se fait. »<sup>283</sup>

Dans l'histoire de la philosophie, c'est Nietzsche qui a d'abord entrepris une critique du caractère historique de la morale. La critique nietzschéenne du christianisme se déploie en une critique du platonisme, de la rationalité moderne ou dans les termes heideggériens, en une critique de la métaphysique. Comme Mallarmé et Baudelaire, Nietzsche voit Dieu comme un mensonge : « La métaphysique, la morale, la religion, la science – ne sont considérées dans ce livre que comme différentes formes du mensonge : c'est avec leur aide que l'on *croit* à la vie. »<sup>284</sup> Ces mensonges nous poussent à avoir confiance en la vie, une tâche difficile rendue possible grâce au fait que l'homme est déjà « par nature un menteur », ou « un *artiste* ». Son rôle comme philosophe est déterminé à partir du désir de dépasser la décadence de son temps, c'est-à-dire rompre avec le présent, avec l'idéologie, la morale et la psychologie prépondérantes en Europe.

Le désir de vérité est la force motrice derrière laquelle se cache la volonté de puissance qui anime la science, la morale, la religion, l'esthétique romantique et le pessimisme philosophique, force qui est une manifestation du désir de puissance que les hommes supérieurs, ceux à qui Zarathoustra s'adresse, devraient pouvoir dépasser. Dépasser le désir de vérité signifie faire une critique des valeurs. Car Nietzsche critique le nihilisme de son temps à partir des affects qu'il mobilise et qu'il produit. Ainsi, la volonté de puissance qui rend certains hommes esclaves des autres a deux visages, l'ascétisme ou le ressentiment et l'optimisme.

L'optimisme socratique est la volonté de pouvoir maîtriser, contrôler et ordonner le monde pour le transformer en l'image même de la raison. Ce désir de pouvoir de la raison ou désir de vérité est en œuvre dans l'optimisme de Socrate ainsi que dans la philosophie moderne. Le rationalisme socratique peut être résumé à partir de la formule selon laquelle tout doit être conscient pour être beau, pour être bien. Socrate est, selon Nietzsche, un esprit logique, contaminé par un « monstrueux *défaut* de toute disposition naturelle au mysticisme. »<sup>285</sup> Son optimisme, résumé en trois principes, « la vertu est un savoir ; on ne pêche que par ignorance ; l'homme vertueux est l'homme heureux », figure la mort de la tragédie. Platon, sous l'influence de Socrate, ira jusqu'à bannir les

---

<sup>283</sup> Sartre, J-P. *Baudelaire. Op. cit.*, p. 125.

<sup>284</sup> Nietzsche, F. *Mauvaises pensées choisies*. Paris : Gallimard, 2000, p. 433.

<sup>285</sup> Nietzsche, F. *La Naissance de la tragédie*. Trad : Jean Marnold et Jacques Morland. Paris : LGF, 1994, p. 111.

poètes de sa République. La poésie sera assujettie à la philosophie dialectique, comme la philosophie pendant des siècles sera elle-même assujettie à la théologie. En tant qu'« homme théorique » Socrate « se complaît et se rassasie de l'obscurité vaincue »<sup>286</sup>, il trouve sa joie dans la découverte d'une vérité nouvelle. C'est la science qui se fonde à partir du but suprême de quête de la vérité. Une illusion métaphysique est à l'origine de cet instinct propre de la science : « cette inébranlable conviction que la pensée, par le fil d'Ariane de la causalité, puisse pénétrer jusqu'aux plus profonds abîmes de l'être, et ait le pouvoir non seulement de connaître, mais aussi de corriger l'existence. »<sup>287</sup>

Nietzsche identifie le rationalisme de Socrate à la pensée moderne, celle des Lumières. Cette Angleterre qui est à l'origine de ces idées contre lesquelles l'esprit allemand s'est insurgé. Il s'agit ici du rationalisme des Lumières, de l'empirisme anglais. Nietzsche va jusqu'à dire que « la vulgarité européenne, la bassesse plébéienne des idées modernes est l'œuvre de l'Angleterre ». <sup>288</sup> Un « optimisme » scientifique qui, comme celui de Socrate, en détruisant la tragédie, a donné une impulsion au développement d'une forme d'art tout aussi « optimiste » et basée sur une critique du « rationalisme ». Nietzsche se réfère là au « sentimentalisme » romantique.

En ce qui concerne les contributions des Allemands aux Lumières, Nietzsche dira que les philosophes sont revenus à un moment préscientifique de la pensée en faisant de la philosophie à partir de concepts et non d'explications. Les historiens et romantiques se sont appliqués « à remettre en honneur les sentiments primitifs les plus antiques, et particulièrement le christianisme, l'âme populaire, les légendes populaires, le langage populaire, l'esprit médiéval, l'ascèse orientale, l'hindouisme. »<sup>289</sup> Finalement, en troisième lieu, les savants naturalistes luttèrent contre l'esprit de Newton pour rétablir une vision divinisée ou satanique de la nature avec toutes ses conséquences éthiques et symboliques.

La tendance majeure des Allemands s'opposait dans son ensemble aux Lumières et à la révolution de la société qui, par une erreur grossière, passait pour en être la conséquence : la piété pour tout ce qui existait encore tentait de se transformer en piété pour tout ce qui avait existé, simplement pour que le cœur et l'esprit retrouvassent encore une fois leur *plénitude* et n'offrissent plus aucun espace aux vues à venir et novatrices.<sup>290</sup>

---

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>287</sup> *Ibid.*, p. 119. .

<sup>288</sup> Nietzsche, F. *Mauvaises Pensées choisies*. Paris : Gallimard, 2000, p. 548.

<sup>289</sup> *Ibid.*, p. 532.

<sup>290</sup> *Ibid.*

La pensée de Schopenhauer, le culte du sentiment qui va de l'Allemagne à la France, s'oppose aux Lumières, à la raison scientifique et à son optimisme, mais est néanmoins loin de signifier l'abandon des principes ascétiques, car le sentiment et la sensibilité deviennent une promesse de rédemption proposée par l'art romantique, un espace de négation de la volonté, et la manifestation d'une pensée aussi conservatrice que la pensée religieuse.

Le danger général de ce mouvement qui a rendu un culte au sentiment au détriment de la raison est « (...) d'assujettir la connaissance en général à la domination du sentiment, et – pour parler avec Kant, qui définissait ainsi sa tâche propre – “de rouvrir le chemin à la foi en assignant au savoir ses limites”. »<sup>291</sup> Si, dans un premier temps, la critique kantienne de la raison semble vouloir limiter la raison et par conséquent de tout optimisme socratique, elle devient ensuite pour Nietzsche une autre forme de présentation de l'idéal ascétique. La préoccupation majeure de Nietzsche, dans un deuxième temps de son œuvre, porte sur le fait que le scepticisme kantien peut devenir une forme de nihilisme. Le philosophe n'est pas convaincu par la critique kantienne de la raison, car si d'une part, Kant a limité l'optimisme moderne concernant le développement scientifique, il a aussi créé, par sa critique de la raison, par la limitation de la connaissance, un grand scepticisme qui pourrait, d'après Nietzsche, devenir un nihilisme et ainsi nourrir la morale chrétienne ascétique.

À supposer que tout ce que l'homme « connaît » ne satisfasse pas ses vœux, les contredise au contraire et suscite l'horreur, quel divin subterfuge que de pouvoir en rechercher la faute non dans les « vœux », mais dans le « connaître » !... « Il n'y a pas de connaître : *par conséquent* — il y a un Dieu » : quelle nouvelle *elegantia syllogismi* ! quel *triomphe* de l'idéal ascétique !<sup>292</sup>

L'optimisme rejoint l'ascétisme quand il devient ressentiment vis-à-vis de la vie et de la raison. Quand la raison retrouve sur son chemin le hasard de l'existence, elle fait face à son impuissance à l'égard du ressentiment. Tout le ressentiment des hommes vis-à-vis d'une vie qu'ils ne sont pas capables de contrôler et de maîtriser a pour objet la vie elle-même. L'ascétisme transforme la vie en la cible de tout ressentiment, il nie la vie, la raison et toute vérité au nom d'une délivrance, d'un salut qui n'est autre chose que la simple et éphémère promesse de l'apaisement de la volonté.

Il est important de souligner que pour Nietzsche, l'ascétisme est la marque de la morale chrétienne qui définit son époque, au sens large, comme une époque décadente. Dans ce sens, le ressentiment ne marque pas seulement la morale, la science ou la

---

<sup>291</sup> *Ibid.*

<sup>292</sup> Nietzsche, F. *La Généalogie de la morale*, Trad. : Patrick Wotling. Paris : LGF, 2000, p. 262.

philosophie, mais aussi l'art. L'art ascétique est incarné par Wagner et également par le romantisme français.

Wagner est « le plus grand non » de la décadence. « Le décadent typique, qui se sent nécessaire dans son goût dépravé, dont il prétend faire un goût supérieur, qui sait présenter avantageusement sa propre dépravation comme loi, comme progrès, comme accomplissement. »<sup>293</sup> L'art de Wagner est, selon Nietzsche, malade. Il met en scène des « purs problèmes d'hystériques » : passion convulsive, sensibilité exacerbée, des piments toujours plus forts, une instabilité déguisée par des principes moraux. Un des plus évidents symptômes de cet art malade est la caractérisation des personnages. Les héros et héroïnes wagnériens sont « une vraie galerie de malades ! » composant un tableau clinique qui nous permettrait de diagnostiquer, sans aucun doute, que « Wagner est un névrosé ». L'artiste moderne par excellence, car rien ne peut être plus moderne que sa morbidité, que sa névrose, son hyperexcitation.<sup>294</sup> Dans son art, nous trouvons mêlés de manière troublante ce que le monde moderne recherche le plus, les « stimulants des épuisés » : la brutalité, l'artifice et la naïveté.<sup>295</sup> Pour cette raison, Nietzsche affirme que Wagner persuade, sans que son public puisse comprendre *de quoi* il est persuadé. Il flatte toute forme de nihilisme et de christianisme, toute forme religieuse qui exprime la décadence. Par un excès de sentiment, qui est l'expression d'une vie appauvrie : « de plus en plus de nerfs au lieu de la chair »<sup>296</sup>

Si Wagner est un cas exemplaire d'artiste moderne, le nom même du déclin de l'art et des artistes, c'est dû au fait que le musicien, dans son art, se fait « comédien ». Son art est de plus en plus un art de « mentir ». « On ne comprend rien à Wagner tant que l'on ne voit en lui qu'une fantaisie de la nature, un caprice, une folie ou un accident. »<sup>297</sup> Ces héroïnes, une fois dépourvues de leurs atouts, ressemblent toutes, selon Nietzsche, à Madame Bovary. Wagner, en fait, ne s'est intéressé qu'aux problèmes des « petits décadents parisiens » : « Pour tout vrai connaisseur du mouvement culturel européen, Wagner et les Romantiques français sont inséparablement liés. »<sup>298</sup> Ainsi Wagner met-il en scène, dans ses opéras, l'ensemble

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>298</sup> Dans ses « Divagations d'un inactuel », Nietzsche énumère les auteurs qui pour lui sont « impossibles » : Rousseau, par exemple, est décrit comme « le retour à la nature *in impuris naturalibus*. » Chez les romantiques, Nietzsche cite deux auteurs qu'il n'aime pas : Victor Hugo et George Sand, le premier étant décrit comme un « phare au bord de l'Océan de l'Absurde », et Sand étant



des chimères qui animent la vie petite-bourgeoise, mais contrairement à Flaubert, ces idéaux ne sont pas ironisés ou démasqués. Nietzsche critique ici le romantisme contre-révolutionnaire ou conservateur qui cherche dans les mœurs et costumes du passé la base pour une société nouvelle, un romantisme qui pour Baudelaire était contradictoire :

Quelques-uns ne sont appliqués qu'aux choix des sujets ; ils n'avaient pas le tempérament de leurs sujets. – D'autres, croyant encore à une société catholique, ont cherché à refléter le catholicisme dans leurs œuvres. – S'appeler romantique et regarder systématiquement le passé, c'est se contredire.<sup>299</sup>

La critique nietzschéenne de l'ascétisme s'étend donc à toute son époque. L'auteur de *La Généalogie de la morale* est contemporain d'un mouvement de sécularisation des idées religieuses. Nietzsche, comme Baudelaire, se bat contre un temps qui a transformé la religion en éthique de vie, en une forme de vie. Les conséquences de ce mouvement de sécularisation des idéals chrétiens se font sentir aussi bien dans l'art que dans la philosophie. Si Nietzsche entreprend une critique de son temps à partir des affects mobilisés par le romantisme français – mouvement dont Wagner fera partie –, ou la philosophie de Schopenhauer ou Kant, c'est parce qu'une même rationalité gouverne l'esthétique et la pensée de son temps. Cette rationalité est essentiellement une négation de la vie et des sentiments qu'elle engendre, comme la souffrance, une raison qui se voit impuissante devant la force de la vie et méprise celle-ci aussi bien qu'elle méprise la même. Le sentimentalisme romantique est un mépris de la raison qui s'étend à la vie immaîtrisable. De cette manière, nous pouvons conclure que le ressentiment est la conséquence d'une certaine conception de la raison, contre laquelle la pensée de Nietzsche s'impose. C'est donc à partir de l'examen du ressentiment que nous pourrions définir la nature de la critique nietzschéenne de la raison.

Car une vie ascétique est une contradiction : il y règne un *ressentiment* sans pareil, celui d'un instinct et d'une volonté de puissance inassouvis qui aimerait dominer non pas quelque chose dans la vie, mais au contraire la vie même, ses conditions les plus profondes, les plus fortes, les plus fondamentales ; [...]<sup>300</sup>

Cette volonté de contradiction incarnée en une philosophie se déchaîne contre la certitude la plus souveraine, cherchant l'erreur là où la vie place la vérité la plus inconditionnée. La corporéité est ainsi ravalée au rang d'une illusion, ainsi que la

---

pour le philosophe « la *lactea ubertas*, autrement dit la vache laitière “au style élégant” ». Dans le paragraphe six de ces considérations ou divagations d'un inactuel, Nietzsche revient sur George Sand et déclare « comme tout ce qui vient de Rousseau, faux, fabriqué, vide et boursoufflé, excessif... » Nietzsche, F. *Le Crépuscule des idoles*. Trad : Jean-Claude Hémery. Paris : Gallimard, 1974, p. 58, 61.

<sup>299</sup> Baudelaire. *Œuvres complètes II. Op. cit.*, p. 420.

<sup>300</sup> Nietzsche, F. *La Généalogie de la morale. Op. cit.*, p. 211.

douleur, la multiplicité et toute opposition conceptuelle entre « sujet » et « objet ». Ce refus de la réalité, ce refus de soi, est une « violence et une cruauté exercées sur la raison », la dérision de la raison et le mépris de soi ascétiques décrètent « qu'il y a un royaume de la raison et de l'être, mais la raison en est exclue. »<sup>301</sup>

L'ascétisme ou le ressentiment vis-à-vis de la raison et de la vie est le propre de la morale chrétienne : « Le hasard qui a perdu son innocence ; le malheur souillé par la notion de "péché" ; le bien-être tenu pour un danger, pour une "tentation" ; le mal-être physiologique empoisonné par le ver de la conscience morale... »<sup>302</sup>

L'instinct profond de la façon dont il faut *vivre* pour se sentir « au ciel », pour se sentir « éternel », tandis qu'avec toute autre conduite on ne se sent absolument *pas* « au ciel » : voilà ce qui constitue l'unique réalité du « salut ». — Une nouvelle manière de vivre, et *nullement* une nouvelle foi...<sup>303</sup>

Comme le désensorcellement du monde met en évidence le manque de sens de notre existence, en voulant redonner sens à la vie et au monde à travers sa rationalisation, l'ascétisme que Nietzsche décrit est aussi le produit du manque de sens qui marque notre existence. Sans l'idéal ascétique, la vie humaine ne ferait aucun sens. La vie dépourvue de volonté, la volonté qui prend pour objet l'homme et la vie étant absentes, toute existence sombre dans un manque de but et de signification. Nietzsche complète : « *Voilà* justement ce que signifie l'idéal ascétique : le fait que quelque chose *faisait* défaut, qu'une formidable *lacune* enveloppait l'homme, — il ne savait pas se justifier lui-même, s'expliquer, se dire oui, il *souffrait* du problème de son sens. »<sup>304</sup>

La souffrance vient justement du manque de sens, du manque de réponse à la question « Pourquoi ? » Car la souffrance n'est jamais, selon Nietzsche, un problème pour l'homme, le problème réside dans le manque de signification, dans l'absence de raisons justifiant cette souffrance. Et l'idéal ascétique vient combler ce vide, il offre une réponse, une raison à la souffrance humaine, il donne une direction au ressentiment que le manque de sens de notre souffrance pourrait provoquer. À travers l'idéal ascétique, toute souffrance est interprétée et placée sous la perspective de la faute, ainsi l'homme est sauvé, sa volonté est sauvée, car elle sera maintenant infléchie, contre l'homme, contre sa nature et contre la vie. C'est-à-dire que l'ascétisme promet la délivrance, le salut, en dirigeant le ressentiment humain contre la vie même, dénigrée au nom d'un salut dans un monde de l'au-delà. La volonté devient

---

<sup>301</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>302</sup> Nietzsche, F. *Œuvres*. Paris : Flammarion, 2000, p. 1151.

<sup>303</sup> *Ibid.*, p. 1160.

<sup>304</sup> Nietzsche, F. *La Généalogie de la morale*. *Op. cit.*, p. 270.

une volonté de Néant, une aversion pour la vie qui sauvegarde néanmoins la volonté, car l'homme préfère, d'après Nietzsche, vouloir le néant que ne pas vouloir.<sup>305</sup>

La morale ascétique, une morale chrétienne, la responsable du désir de néant, ultime astuce que cache la vérité de notre désir de vérité. L'homme préfère ne rien vouloir et accepter une explication religieuse du monde qui méprise la vie au nom d'un salut, plutôt que de faire face au manque de sens de son existence. Nietzsche préfère appuyer sa pensée sur l'imprévisibilité de la vie et le hasard. De cette manière, dépasser l'ascétisme signifie dépasser une notion de raison qui se réduit à la pensée causale. Contre cette pensée qui voit dans la figure divine la cause et la fin de l'univers ainsi que les souffrances et la délivrance humaine. Nietzsche préfère la légèreté du hasard :

Quelle peut être notre seule doctrine ? Que personne ne *donne* à l'homme ses qualités : ni Dieu, ni la société, ni ses parents et ses ancêtres, ni *lui-même* (l'absurde idée que nous venons de repousser a été enseignée sous le nom de « liberté intelligible » par Kant, et peut-être même déjà par Platon). *Personne* n'est responsable du fait qu'il existe, qu'il est fait de telle ou telle manière, qu'il est dans telle ou telle condition, dans tel ou tel milieu. On peut excepter le caractère fatal de son être du caractère fatal de tout ce qui a été et de tout ce qui sera. Il *n'est pas* la conséquence d'une intention particulière, d'une volonté, d'une finalité, il ne constitue pas une tentative d'atteindre un « idéal humain », un « idéal de bonheur » ou un « idéal de moralité » — il est absurde de vouloir *repousser* son être essentiel dans quelque lointaine finalité. C'est *nous* qui avons inventé la notion de « fin » : dans la réalité, la fin *fait défaut*.<sup>306</sup>

C'est la grande libération, nier Dieu comme cause primaire et cause finale du monde, pour nier en Dieu la responsabilité, c'est-à-dire la nécessité de ramener notre mode d'être à une causalité primaire. De cette manière, dira Nietzsche, « nous sauvons le monde ». Le problème n'est pas le concept de vérité, mais l'association entre la cause primaire ou finale et la vérité. Pour Nietzsche, la vérité ne peut pas s'exprimer dans la notion de cause. Si vérité il y a dans la pensée nietzschéenne, elle consiste justement dans l'acceptation du caractère hasardeux de la vie. Parce que la vie est pure puissance, elle échappe à toute interprétation dogmatique et unique, elle requiert une certaine « insécurité » interprétative qui ne se laisse pas circonscrire par une méthode ou pratique, par aucune science ou morale « consolatrice ».

Dans *Le Crépuscule des idoles*, Nietzsche attribue l'omniprésence contemporaine de la pensée morale, présente de la science à la métaphysique, à une forme de penser et à des raisons psychologiques fondées sur les principes fondamentaux de la philosophie : la notion de cause, le principe de raison suffisante. Nietzsche critique la pensée causale ou le principe de raison suffisante parce que Dieu est l'ultime réponse que cette pensée

---

<sup>305</sup> *Ibid.*, p. 270-271.

<sup>306</sup> Nietzsche, F. *Le Crépuscule des idoles*. Trad. : Jean Claude Hémerly. Paris : Gallimard, 1974, p. 45-46.

peut donner. Dieu fonde la pensée causale parce qu'il propose la réponse à la question de savoir pourquoi le monde existe. Dieu est cause par excellence, Il est cause première de tout ce qui existe et cause de soi. Abolir Dieu de l'Histoire de la philosophie signifie abolir de la philosophie les questions comme « pourquoi ceci plutôt que cela ? » Si Nietzsche critique la métaphysique et la science modernes en démontrant qu'elles ont un principe moral commun, son objectif est de démontrer que les principes de la pensée sont historiquement déterminés, et non fondés sur des principes éternels et immuables (Dieu). Pour cette raison, la philosophie nietzschéenne se constitue d'abord comme critique des conséquences de la morale religieuse qui fonctionne en bloquant la puissance de vie des individus à partir de l'instauration d'une morale basée sur la volonté de pouvoir, qui provoque une scission entre ceux qui gouvernent et ceux qui obéissent. L'erreur des temps modernes qui détermine la conception morale et religieuse du monde peut être résumée en une seule question : la confusion entre la cause et les effets. Une pensée qui fait de toute morale un impératif du genre « fais ceci, ne fais pas cela » se base et se construit à partir de l'erreur d'une fausse causalité et l'erreur de causes imaginaires. Ce sont surtout les causes imaginaires qui fondent la religion et la morale. Selon Nietzsche, cette erreur consiste dans le fait que les sensations, les états d'âme que nous ressentons excitent notre instinct de causalité. Nous voulons connaître les raisons qui nous font sentir de telle ou telle manière, comme si nous ne pouvions admettre sans explication nos états et sensations une fois que nous en sommes conscients. Mais comme dans les rêves, dans l'état de veille, ce sont les représentations, les faits de conscience qui accompagnent les phénomènes, qui sont tenus pour leur vraie cause, ainsi la recherche des causes profondes est-elle laissée de côté.

L'agencement des causes imaginaires est expliqué d'un point de vue psychologique : Nietzsche établit un lien direct entre la rationalité moderne et les sujets qu'elle produit, il distingue les sujets constitués par l'optimisme de la raison et son désir de puissance devenu ressentiment. Dans cette circularité entre les affects et la raison, Nietzsche expose comment la rationalité constitue des formes de vie, qui ne cessent de se reproduire sans être capables de se renouveler. Nous voulons toujours connaître les causes de nos sensations, de tous les phénomènes, comme si la conscience de la cause nous assurait la réalité de ces phénomènes. Selon lui, ramener quelque chose d'inconnu à quelque chose de connu « soulage, rassure, satisfait, et procure en outre un sentiment

de puissance »<sup>307</sup>. Devant l'inconnu, nous nous sentons en danger, devant le connu, c'est du plaisir que nous éprouvons. Pour nous débarrasser de l'angoisse de l'inconnu, nous sommes toujours prêts à accepter la première explication, car son efficacité se mesure au plaisir produit. « Ainsi, l'instinct de causalité est provoqué et excité par le sentiment de crainte. » Ce n'est pas le « pourquoi ? » qui doit donner une cause pour elle-même, mais une certaine cause, celle qui soulage, qui rassure. Les causes de cette nature sont celles déjà connues, vécues et inscrites dans la mémoire. Le nouveau, l'inconnu, est ainsi exclu ou ramené à une cause déjà connue.

Ainsi, on ne se contente pas de rechercher comme cause un certain genre d'explications, mais bien une catégorie soigneusement sélectionnée et privilégiée d'explications, celles qui permettent d'éliminer le plus vite et le plus fréquemment le sentiment d'inconnu, de nouveau, d'inouï : c'est-à-dire les explications les plus courantes...<sup>308</sup>

La conséquence est qu'un certain type d'explication prédomine toujours, se condense en système et domine le tout, excluant toutes les autres explications. « Le banquier pense aussitôt aux "affaires", le chrétien au "péché", la jeune fille à l'amour. Notre désir de vérité n'est pas très exigeant, il se laisse amadouer par les explications les plus courantes, par le sens commun et serait ainsi une source productrice de clichés, rien de plus.

Certains affects et sentiments fonctionnent comme moteur d'une rationalité qui, par conséquent, reproduit les mêmes affects qu'elle était censée "guérir". La quête du plaisir et la tentative d'abolir la souffrance bloquent l'avènement du nouveau. Pour cette raison, le dionysiaque n'a jamais été un éloge de la joie, mais l'affirmation de la vie malgré la souffrance, l'affirmation d'une vie capable de résister et s'affirmer face à son caractère tragique. La même chose peut être dite de l'éternel retour :

Qui comme moi, mu par quelque désir énigmatique, s'est longuement efforcé de penser le pessimisme en profondeur et de le délivrer de l'étroitesse et l'ingénuité mi-chrétiennes mi-allemandes avec lesquelles il s'est présenté dernièrement à ce siècle, à savoir en prenant la forme de la philosophie schopenhauerienne ; qui a réellement plongé une fois un regard asiatique et sur-asiatique à l'intérieur et jusqu'au fond de celui de tous les modes de pensée possibles qui nie le plus radicalement le monde — par-delà bien et mal, et non plus, tels Bouddha et Schopenhauer, sous le charme de l'illusion de la morale —, celui-là aura peut-être, sans le vouloir à proprement parler, ouvert les yeux sur l'idéal inverse : sur l'idéal de l'homme le plus exubérant, le plus débordant de vie, celui qui dit le plus grand oui au monde, qui ne s'est pas simplement résigné à ce qui fut et est, et n'a pas simplement appris à le supporter, mais tout au contraire veut l'avoir de nouveau, *tel que cela fut et est*, pour toute l'éternité, criant insatiablement *da capo*.<sup>309</sup>

Cette critique de la causalité est aussi celle des formes les plus radicales par lesquelles Nietzsche a entrepris une critique de la philosophie. Une philosophie qui se

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>309</sup> Nietzsche. *Par-delà le bien et le mal*. In : *Œuvres*. Paris : Flammarion, 2000, p. 680.

laisse guider par le principe de causalité ne peut être nommée philosophie, elle n'est pas digne de ce nom, car elle est le produit du sens commun. Si la pensée causale fonctionne en ramenant toute l'imprévisible nouveauté à une série de causes connues, elle annule et enferme l'inconnu, elle bloque le développement et la puissance des événements et des individus. Par cette critique de la pensée causale, Nietzsche cherche à libérer la puissance subjective des entraves morales qui la bloquent et les événements des causes connues qui l'annulent ou le limitent. Comment ne pas associer le projet nietzschéen de critique du désir de vérité à partir de la critique de la pensée causale avec la poétique mallarméenne fondée sur le Néant et qui fera du hasard son thème de prédilection ? Comment ne pas voir dans le hasard mallarméen une critique de la pensée causale qui nous mène à créer des fictions, des explications du monde dont le seul but est d'échapper à la vérité radicale du manque de sens, du Néant qui définit notre existence ?

Il ne s'agit pas ici de démontrer une possible influence de la pensée de Nietzsche sur l'élaboration de la poétique mallarméenne,<sup>310</sup> mais de comparer les idées de deux contemporains. Dans *Comment vivre ensemble*, Barthes définit le vivre ensemble, non seulement comme une question spatiale, mais comme une question temporelle, « vivre ensemble » c'est aussi « vivre dans le même temps ». Dans ce sens, il réfléchit sur le mode par lequel Nietzsche, Freud, Marx et Mallarmé ont vécu ensemble. « *Je puis dire sans mentir que Marx, Mallarmé, Nietzsche et Freud ont vécu vingt-sept ans ensemble* ». <sup>311</sup> Ils auraient pu se rejoindre quelque part en Suisse pour discuter ensemble. Cette concomitance attire l'attention, selon Barthes, vers une question de grande importance et peu étudiée, la contemporanéité, la question de savoir « de qui je suis contemporain », « avec qui je vis ». <sup>312</sup> La poétique de Mallarmé se constitue en opposition au naturalisme et à la poésie parnassienne, mais aussi contre Wagner et ce qu'il représente, le sentimentalisme romantique. Sa poésie se donne comme tâche d'échapper à la fois à une esthétique représentative et à une esthétique sentimentale, la première avec une prétention réaliste, selon laquelle le langage, transparent et

---

<sup>310</sup> Voir Becdelièvre, Laure. *Nietzsche et Mallarmé. Rémunérer le mal d'être deux* ». Paris : Les Éditions de la transparence, 2008.

<sup>311</sup> Barthes, R. *Comment vivre ensemble*. Paris : Seuil/Imec, 2002, p. 36.

<sup>312</sup> Cette lecture croisée de Nietzsche et Mallarmé s'insère, en fait, dans une tradition critique, comme l'a souligné Thierry Roger, elle n'est pas seulement présente dans la génération de Barthes, mais marque la réception de Mallarmé depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Voir dans ce sens « Le couple Mallarmé/Nietzsche : généalogie d'une tradition critique » In : L'archive du *Coup de dés*. Étude critique de la réception de *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* de Stéphane Mallarmé (1897-2007). Thèse de doctorat. Université Paris IV-Sorbonne, 2008. Disponible sur : <http://www.theses.paris-sorbonne.fr/these.thierry.roger.pdf>. Consulté le 27/07/2014.

instrumentalisé, peut être entièrement rationalisé. Comme si la matérialité du langage, son caractère arbitraire, ne posait aucun obstacle ni résistance à la création, se pliant totalement à la raison qui cherche à reproduire et maîtriser le monde ; la deuxième esthétique est celle de Wagner et des premiers romantiques, qui se servent des mythes pour émouvoir et faire croire. D'une part, la raison cherche à maîtriser le monde ; d'autre part, la raison est méprisée au nom de la foi, de la croyance, des mythes. Ainsi, ces deux esthétiques servent l'idéologie du progrès, l'utilitarisme bourgeois, et fournissent les éléments culturels (morale, mythes, mœurs) sur lesquels se bâtit l'État national.

Dans ce sens, Nietzsche est contemporain de Mallarmé. Comme Mallarmé, Nietzsche s'oppose à l'optimisme socratique qu'il identifie à la philosophie moderne, surtout empiriste. Il critique le désir de la raison moderne de maîtriser le monde pour le transformer en l'image de l'ordre rationnel. Nietzsche s'oppose aussi au sentimentalisme romantique et à son ascétisme chrétien qui méprise la vie et la raison au nom d'une rédemption dans un autre monde. Le mépris de la raison tout comme l'assomption de son omnipotence sont les deux sources d'un ressentiment qui fige le monde, fermant l'espace à l'avènement du nouveau.

Ainsi le hasard apparaît-il, aussi bien chez Mallarmé que chez Nietzsche comme moyen de rompre avec les vices et habitudes de la pensée causale. Le hasard mallarméen ne peut faire sens, à notre avis, que dans ce contexte philosophique du XIX<sup>e</sup> siècle de critique de la raison et de critique de l'ascétisme chrétien. Le hasard est une voie nouvelle que la pensée emprunte pour aller vers la Vie. Chez Nietzsche, ce chemin guide vers l'éternel retour qui rend la vie plus forte malgré la souffrance. Chez Mallarmé, le hasard permet le renouvellement de la poésie, renouvellement thématique et formel qui permet que le poète dépasse les apories et contradictions mises en œuvre par la poétique de Baudelaire. La poésie peut devenir, grâce au hasard, un espace événementiel, où ce qui n'a pas encore eu lieu dans la vie sociale peut émerger. Elle est espace de transformation et changement, où se manifeste le désir des vaincus et des oubliés, le désir d'un monde différent. Pour que la poésie puisse être un voyage en quête du nouveau, elle doit ouvrir son espace au hasard, à ce que la pensée causale ne cesse d'anéantir et de dénigrer.

La comparaison entre Nietzsche et Mallarmé nous permet de tracer quelques points communs entre la pensée du philosophe et celle du poète, surtout en ce qui concerne leur propre époque. Le Néant mallarméen, ainsi que le dandysme de

Baudelaire, son ironie et son humour, visent une critique de la morale chrétienne qui régit la vie dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Une critique comme celle de Nietzsche qui s'adresse à la raison dualiste, enfermée dans une réalité qui n'est que le produit ou le miroir de ses propres représentations. Réalité qui empêche la création, qui bloque l'apparition du nouveau et sa permanence, qui annule ces potentialités. Comme Nietzsche, Mallarmé et Baudelaire luttent contre le nihilisme de leurs temps. Si Baudelaire choisit l'ironie, Mallarmé préfère chercher dans le hasard une manière de non seulement neutraliser la morale, mais de l'abolir. Mallarmé comme Nietzsche font du hasard un élément fondamental dans l'élaboration d'une critique de la raison. Critique de la raison et son désir de puissance, ou de la pensée causale qui, comme démontre le philosophe, fonctionne en bloquant le nouveau, en empêchant le développement de la puissance des événements, en invalidant le surgissement et la permanence de la nouveauté. Un monde régi par une cause unique et une fin unique est le monde de l'ascétisme, un monde qui méprise la vie et son imprévisibilité créatrice, un monde plongé dans l'ennui où chaque instant du présent est la répétition du même.

L'affirmation nietzschéenne du hasard est un éloge de la force et de l'imprévisibilité de la Vie qui ne vise pas à oublier la souffrance, mais qui cherche à vaincre le ressentiment qui marque son époque, ressentiment provoqué par l'impuissance de la raison à maîtriser la vie et ainsi empêcher toute souffrance. Sa philosophie est avant tout une critique de la raison qui devient domination, domination de la nature et du monde extérieur, domination des hommes par les hommes, domination qui assume son visage le plus destructeur avec le ressentiment. Le but de la philosophie nietzschéenne n'est pas d'abolir la souffrance, mais de créer les conditions pour que les hommes puissent l'endurer sans nier la vie et la raison. Le hasard vise à rendre la Terre légère, en la débarrassant du ressentiment qui laisse les hommes lourds, pour porter un poids trop dur à supporter. Le hasard chez Mallarmé vise à créer les conditions pour que ce qui ne pouvait pas trouver d'espace à l'intérieur de la vie sociale puisse se manifester. Le hasard peut donner à la poésie les conditions de se constituer comme espace événementiel, où se construisent les événements que l'Histoire n'a pas encore réalisés. Ainsi, ce qui, dans la poésie de Baudelaire, apparaît comme fugace et évanescent, car bloqué par la normativité sociale et la pensée représentative, trouvera dans la poésie de Mallarmé un espace pour émerger, se préserver et ainsi durer.

Thierry Roger examine le rapport entre Mallarmé et Nietzsche en soulignant deux points qui séparent le poète du philosophe. Le premier est la très classique distinction,



entre la joie nietzschéenne et une certaine négativité ou le pessimisme de Mallarmé. L'écart qui sépare le philosophe du poète peut être mesuré à partir de la distinction entre la « mer de la contingence joyeuse d'un côté, expérience du naufrage nocturne où s'abîme le rêve de l'acte absolu de l'autre, entrevu par un "Maître" qui brandit son poing "comme on menace un destin et les vents" ». <sup>313</sup> Le deuxième point qui sépare Nietzsche de Mallarmé concerne le hasard :

Mais là où Mallarmé s'écarte de Nietzsche, c'est lorsqu'il maintient l'horizon précaire d'un absolu, absolu littéraire et non métaphysique ou religieux, tandis que Nietzsche associe étroitement art et hasard en les rattachant à une même force vitale créatrice de formes, mêlant indissolublement puissance organique et puissance artistique. Le ciel-hasard mallarméen peut engendrer l'absolu, qui n'est jamais sans doute qu'un absolu joué ou un hasard feint, alors que le ciel-hasard nietzschéen est le lieu dionysiaque par excellence du « jeu du monde ». <sup>314</sup>

Il est difficile de comprendre ce que l'auteur entend par absolu littéraire et de quelle manière il ne serait pas directement lié chez Mallarmé au hasard, puisque dans *Igitur*, le hasard est le mécanisme qui permet que l'infini soit, qui permet donc que la poésie puisse être une machine à produire des infinis. En tout cas, si le *Coup de dés* s'oppose à la pensée nietzschéenne, à la joie, pour être la figuration du naufrage du rêve de l'acte absolu, nous ne pouvons qu'être en désaccord avec l'interprétation de Thierry Roger. Pourquoi l'absolu mallarméen ne peut-il pas être le « jeu du monde » de Nietzsche ? Mallarmé ne cherchait pas à transposer sur papier sa conception de l'Univers ? Comment ne pas penser que ce hasard, qui permet à l'infini d'être, ne soit pas une force créatrice des formes, une force qui transforme des possibles non encore déterminés en réalité, une force capable même de rompre avec la pensée causale et les possibles prédéterminés pour faire surgir à l'horizon, dans un ciel étoilé, l'imprévisible ? La question ne tourne évidemment pas autour de la joie ou du pessimisme, de la positivité de la pensée nietzschéenne et d'un prétendu pessimisme mallarméen, la question ici est de savoir si le hasard peut fonctionner comme force créatrice, c'est-à-dire si un poème peut être à la fois la manifestation du hasard tout en le vainquant, puisque « s'il y a et il n'y a pas de hasard », la question mallarméenne est de savoir si un poème peut à la fois contenir et vaincre le hasard, donc être l'image même du hasard qui se définit comme ce qui est tout en pouvant être autre. C'est la question que Mallarmé cherche à répondre dans le *Coup de dés* et qui nous guidera dans

---

<sup>313</sup> *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception de Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard de Stéphane Mallarmé* (1897-2007). Thèse de doctorat. Université Paris IV-Sorbonne, 2008, p. 424. Disponible sur : <http://www.theses.paris-sorbonne.fr/these.thierry.roger.pdf>. Consulté le 27/07/2014.

<sup>314</sup> *Idem.*, p. 431.

l'analyse du poème. Mais auparavant, il est important de comprendre comment la poésie de Mallarmé, entre les années de la Crise du Néant et le *Coup de dés*, a été fondamentalement dirigée vers la quête d'une forme capable d'être à la fois la négation et l'affirmation du hasard, forme capable de laisser que le hasard puisse accomplir sa propre idée.

Si l'être nietzschéen est puissance qui peut devenir volonté de pouvoir ou simple domination sans la légèreté du hasard et l'épreuve de l'éternel retour, pour Mallarmé la condition de possibilité de la fiction ou de la pensée, la condition de possibilité de toute existence est un fondement « nul », le Néant. C'est sur ce point que Mallarmé s'éloigne définitivement de Nietzsche pour se rapprocher de Hegel.<sup>315</sup> La critique que le poète entreprend de Wagner est, sur plusieurs points, très proche de celle entreprise par le philosophe. Néanmoins, Mallarmé reprochera au musicien allemand l'utilisation du mythe qui ne va jamais « jusqu'à la source », qui ne va donc pas jusqu'au néant, fondement nul de notre existence.

La divinité, le mythe, la patrie que l'œuvre wagnérienne exalte sont, pour Mallarmé ainsi que pour Nietzsche, la nourriture des âmes faibles, de ceux qui ressentent, selon le poète, « l'insuffisance de soi » et qui cherchent le salut, la rédemption dans l'Idéal, dans l'absolu que l'œuvre du musicien exalte à travers son tourbillon musical. Mallarmé reproche à Wagner le fait que les personnages soient construits avec un mélange de musique et d'ambiance mythique. Le héros se montre dans « une vapeur des plaintes, des gloires, et de la joie émises par l'instrumentation », et il n'agit « qu'entouré, à la Grecque, de la stupeur mêlée d'intimité qu'éprouve une assistance devant les mythes qui n'ont jamais été ». <sup>316</sup> En éprouvant, comme dans les temps helléniques, de la piété, le public contemporain assiste au spectacle des origines. « Tout se retrempe au ruisseau primitif : pas jusqu'à la source ».

Toute la question de cette critique mallarméenne de Wagner se résume dans cette affirmation, la question de savoir quel serait le traitement convenant au mythe. Une question qui est pour Mallarmé celle de la définition du principe littéraire ou de la fiction comme ayant dans son essence un but démystificateur.

L'esprit français, « imaginaire et abstrait, donc poétique » « répugne » tout emploi mythique, tout accord intégral entre l'art et la légende, car un esprit imaginaire est avant

---

<sup>315</sup> Ce qui peut expliquer l'opposition entre Mallarmé et Nietzsche que Deleuze construit dans *Nietzsche et la philosophie*.

<sup>316</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 156.

tout « inventeur ». Ne gardant « aucune anecdote énorme et fruste » du passé, sachant que tout mythe n'apporterait que de « l'anachronisme » à la scène théâtrale, « Sacre d'un des actes de la civilisation ». <sup>317</sup> Si le mythe devait se faire présent dans la poésie contemporaine, il devrait être « vierge de tout, lieu, temps et personne sus », car « le siècle ou notre pays, qui l'exalte, ont dissous par la pensée les Mythes, pour en refaire ! » <sup>318</sup> Et ce processus de dissolution du mythe nécessite un lieu spécial, loin du regard de la foule : « est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! Saint des Saints, mais mental... alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que Nul n'est ». <sup>319</sup>

Dans le grand art mallarméen, l'orchestration à travers laquelle l'Homme authentifie son séjour terrestre, démontrerait, en fait, qu'aucun Dieu, aucune « Figure » « n'est », ou que Dieu n'est que « Nul ». La Musique, « prolongement vibratoire de tout comme la Vie », resterait « sacrée », une expérience où la « Cité » « imprime à la terre le sceau universel ». <sup>320</sup> Malgré donc le fait que Wagner ne va pas jusqu'à la source du mythe, il pose aux poètes de son temps « dont il usurpe le devoir » un « singulier défi » : l'union de la musique, du théâtre et de la danse au tour d'un seul principe, le principe littéraire. Et Mallarmé avance que ce défi ne peut être accepté qu'à condition que le principe littéraire soit scruté jusqu'à l'origine.

Le poète français contemporain, de son côté, réfléchit « seul », affranchi de toute restriction, à ce « Monstre-Qui ne peut Être ! », avec un regard « affirmatif et pur ». Si l'apport de la musique au théâtre est envisageable, il doit être fait sous le point de vue de la danse, qui selon le poète est la « seule capable, par son écriture sommaire, de traduire le fugace et le soudain jusqu'à l'Idée ». <sup>321</sup>

Nous voyons donc que le Néant a une importance fondamentale dans la poésie mallarméenne et dans la différenciation qu'il cherche à créer entre sa poétique et l'héritage romantique. C'est aussi sur ce point que Mallarmé s'éloigne de Nietzsche pour faire du fondement de sa poétique non la puissance, mais le Néant, un principe négatif qui, comme le hasard, nierait tout autre principe. Nous voyons donc que tout en déparant des problèmes communs, Nietzsche et Mallarmé ont des solutions distinctes

---

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>318</sup> *Ibid.*

<sup>319</sup> *Ibid.*

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 153-154.

pour lutter contre l'éthique et les formes de vie imposées par la sécularisation des idées religieuses. Pour Mallarmé, la découverte du néant est un passage nécessaire et la condition de possibilité de sa poétique, tandis que Nietzsche cherche, avec l'éternel retour, une autre manière d'expérimenter les temps, une autre manière de gérer la souffrance. Pour que nous puissions comprendre l'importance du temps comme question nietzschéenne, mais aussi mallarméenne, puisque nous avons vu que le temps est comme le hasard, un principe négatif qui compose le verbe poétique, nous devrions examiner la causalité de temps kantienne et l'idée de Temps qu'elle présuppose. À l'intérieur de la philosophie moderne, c'est Kant qui a transformé le principe de raison suffisante dans le fondement de toute l'objectivité. Cela signifie que Kant a transformé la raison dans la causalité, il a réduit l'objectivité à ses causes. En examinant la notion kantienne de causalité, nous pourrions tracer l'importance de l'éternel retour chez Nietzsche et les raisons qui mènent Mallarmé à faire du temps un élément aussi négatif que le hasard et fondamental dans la constitution du Verbe poétique, car Kant comprend la causalité à partir des conditions de l'expérience, à partir du temps. Ici, le rapport entre causalité et temporalité deviendra évident, et il deviendra aussi évident que la pensée causale implique un mode de vivre et d'organiser le temps, en ayant des conséquences déterminantes dans une notion d'Histoire.

### **La causalité selon Kant**

Les modalités, c'est la thèse des postulats, traitent de la *Wirklichkeit*. Présente à la fin de l'« analytique », elle est responsable de la constitution non pas de l'idée du monde, car il s'agit du rôle des antinomies, mais du système du monde physique, newtonien à partir des synthèses *a priori* du *Je pense*, qui travaille sur les formes *a priori* de la sensibilité selon les règles des catégories. Il s'agit de comprendre comment le jugement pose l'existence possible, effective ou nécessaire. La modalité examine donc le rapport du contenu mondain à la faculté de connaître. Voyons donc comment Kant définit les modalités.

La nécessité et la contingence font partie des catégories de l'entendement pur. Ces catégories sont, selon Kant, au nombre de quatre divisé en trois moments chacun : la catégorie de la quantité ; unité, pluralité et totalité ; la catégorie de la relation ; inhérence et subsistance, causalité et dépendance, communauté ; la catégorie de la

qualité ; réalité, négation et limitation ; et finalement la catégorie de la modalité, divisée en trois paires : possibilité et impossibilité, existence et non-existence et nécessité et contingence.

Les modalités sont présentées à la fin de « l'analytique des principes » (« canon pour la *faculté de juger* qui enseigne à celle-ci comment appliquer à des phénomènes les concepts de l'entendement qui contiennent la condition de règles *a priori* »), au chapitre II, dans la « troisième section du système des principes de l'entendement pur : représentation systématique de tous les principes », item 4 « les postulats de la pensée empirique en général ». Nous rappelons que, selon Kant, à la faculté de juger revient de juger si quelque chose s'inscrit ou non sous une règle donnée. La critique se montre ici telle quelle, car il s'agit de « prévenir les faux pas » de la faculté de juger dans l'utilisation des concepts purs de l'entendement.

Kant commence justement cette section par quelques éclaircissements sur le rôle de la modalité. Selon Kant, la modalité n'exprime aucune connaissance sur l'objet lui-même, mais seulement son rapport avec l'entendement et son usage empirique, avec la faculté de juger empirique et la raison. Il s'agit donc de penser les concepts de nécessité, possibilité et réalité dans leur usage empirique à partir de l'analyse des conditions de leur usage transcendantal, donc en établissant les conditions de possibilité de connaissance des objets.

La possibilité qui intéresse Kant est celle qui précède les concepts *a priori*, ce qui veut dire que la possibilité ne peut être que formelle. La possibilité des choses exige que leur concept s'accorde avec les conditions formelles de l'expérience en général. Contrairement à Hegel, qui distingue la possibilité formelle, réelle ou absolue à partir de l'« expérience » ou de l'effectivité, pour Kant « nous pouvons connaître et caractériser la possibilité des choses sans avoir aucun recours, préalablement, à l'expérience elle-même, simplement en relation aux conditions formelles sous lesquelles quelque chose en général s'y trouve déterminé comme objet, par conséquent entièrement *a priori*, bien que ce soit seulement par rapport à l'expérience et à l'intérieur de ses limites. »<sup>322</sup>

Si la possibilité ne peut être que formelle, la nécessité reste restreinte à la relation de cause et d'effet. Le principe de causalité est la réponse kantienne au principe de raison suffisante, la cause rend raison à la fois de la nécessité, de la possibilité, de la réalité et de la contingence. En fait, la nécessité des choses ne peut être connue qu'en ce

---

<sup>322</sup> Kant. *Critique de la raison pure*. Trad. : Alain Renaut. Paris : GF-Flammarion, 2006, p. 281.

qui concerne leur état, car la nécessité de l'existence des choses (des substances) ne peut pas être déterminée, ou connue. Nulle existence ne peut être reconnue comme nécessaire à partir d'autres phénomènes donnés, ce qui peut être reconnu comme nécessaire, ce sont les effets qui procèdent des causes données suivant la loi de la causalité. Pour conclure : « le critère de la nécessité réside uniquement dans la loi de l'expérience possible, que tout ce qui arrive est déterminé *a priori*, phénoménalement, par sa cause. »<sup>323</sup>

Pour comprendre la notion kantienne de cause, nous devons nous diriger vers la deuxième analogie, dans la troisième section du deuxième chapitre de l'analytique des principes. La deuxième analogie expose le « principe de la succession chronologique suivant la loi de causalité », selon lequel « tous les changements se produisent d'après la loi de la liaison de la cause et de l'effet ». Dans cette troisième section, il s'agit des principes de l'entendement pur, mais comme l'annonce cette analogie, il s'agit de comprendre la succession chronologique, temporelle donc intuitionnée, et son rapport avec l'entendement pur qui dicte la loi de la causalité. Il est question de savoir comment le principe de l'entendement pur peut s'appliquer à des objets de la représentation ou comment s'établit le rapport entre entendement et monde empirique. Le fait qu'il s'agisse ici de la loi de la causalité indique déjà le mouvement que prendra la démarche kantienne dans l'établissement de ce rapport.

Kant pose la question de savoir dans quelle mesure les représentations d'objets peuvent avoir une signification objective. Des déterminations qui ne sont que des déterminations internes de notre esprit dans un rapport temporel déterminé. La réponse est la suivante :

Si nous recherchons quelle nouvelle propriété la *relation à l'objet* donne à nos représentations, et quelle est la dignité qu'elles en obtiennent, nous trouverons que la relation à l'objet ne fait rien d'autre que de conférer une certaine nécessité à la liaison des représentations et de la soumettre à une règle ; et qu'inversement c'est uniquement dans la mesure où un certain ordre dans le rapport chronologique de nos représentations est nécessaire que leur revient une signification objective.<sup>324</sup>

La règle à laquelle se soumet la liaison de représentations est la même règle qui soumet le divers de l'expérience à l'entendement, à savoir le principe énoncé par cette deuxième analogie, la loi de la causalité. Le rapport entre le divers des représentations s'établit à travers l'ordre chronologique du temps qui n'est qu'une condition formelle de nos perceptions, qui correspond dans l'entendement à la loi de la causalité. Expliquons.

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, p. 285.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 264.

La règle est la suivante : « Dans la synthèse des phénomènes, le divers des représentations présente toujours un caractère de succession. »<sup>325</sup> Ce qui veut dire que pour tout ce qui arrive, il y a un événement précédent qui détermine avec nécessité ce qui le suit. C'est là une loi nécessaire de notre sensibilité, une condition formelle de toutes les représentations. Chez Kant, nous pouvons lire ces deux conséquences de l'ordre chronologique des événements : « premièrement, je ne puis inverser la série et placer ce qui arrive avant ce à quoi il succède ; et que, deuxièmement si l'état posé qui précède est posé, cet événement déterminé suit inévitablement et nécessairement. »<sup>326</sup>

Selon Belaval, le *Grund* suffisant évoqué dans la *Deuxième Analogie* n'a rien de transcendant ni de substantiel. Il est simplement l'activité transcendantale du sujet qui constate l'existence des phénomènes. S'il est suffisant, c'est dans la mesure où l'activité synthétique garantit l'objectivité de l'expérience, par opposition à la subjectivité de la perception. L'auteur insiste aussi que Kant n'a pas oublié la leçon de Hume, il n'a pas cherché dans la cause la raison de l'effet, son *Satz vom zureichenden Grunde* exprime l'origine transcendantale du principe de causalité et n'est pas ainsi utile aux physiciens :

En définitive, pour Kant, le *nihil sine ratione* intéresse seulement la logique où je puis toujours trouver aisément (*leicht*) les constituants primitifs (*die ersten constitutiva*) d'un concept – essence logique – et les conséquences logiques de cette essence (*rationata logica*), tandis que l'essence réelle – *das Realwesen (die Natur)* – nous échappe (*a Reinhold, ibid.*). (...) le *Grund* qu'on le traduise par principe (du dogmatisme) ou par substrat (du substantialisme) est dévalorisé, et que le *Satz vom zureichenden Grunde*, déchu de ses prétentions ontologiques, ne peut signifier que : « il n'y a pas de loi sans régularité suffisante » — c'est-à-dire transcendantale – ou : « on ne tire, en logique, des conséquences que dans la mesure où l'on a les réquisits ». En d'autres termes, il ne signifie plus grand-chose.<sup>327</sup>

Or, comme nous pouvons le lire dans le paragraphe suivant, Kant affirme en fait que le principe de raison suffisante est le principe qui fonde toute expérience possible. C'est comme suit que Kant établit le rapport plus qu'intime entre la loi de causalité et le principe de raison suffisante :

Que donc quelque chose arrive, c'est là une perception appartenant à une expérience possible, qui devient réelle que je considère le phénomène comme déterminé quant à la place qu'il occupe dans le temps, par conséquent comme un objet qui peut toujours être trouvé selon une règle dans l'enchaînement des perceptions. Or, cette règle en vue de déterminer quelque chose d'après la succession du temps qui stipule qu'il faut trouver dans ce qui précède la condition sous laquelle l'événement suit toujours (c'est-à-dire avec nécessité). En ce sens, le principe de raison suffisante est le fondement de toute expérience possible, c'est-à-dire de la connaissance objective des phénomènes relativement à la façon dont ils se rapportent les uns aux autres dans sa succession du temps.<sup>328</sup>

---

<sup>325</sup> *Ibid.*

<sup>326</sup> *Ibid.*

<sup>327</sup> Belaval, *Études leibniziennes*. Paris : Gallimard, 1976, p. 309-310.

<sup>328</sup> Kant, *Critique de la raison pure*, *Op. cit.*, p. 266.

Selon Heidegger, Kant concentre sa pensée sur le chemin qui conduit vers l'être de l'état, sur la méthode, c'est-à-dire que le domaine des interrogations kantienne est caractérisé par la Ratio, au double sens de raison et de Raison. Kant réfléchit à l'intérieur et à partir du domaine de la Raison.

Dans son sens le plus intérieur comme dans sa forme la plus visible, la pensée de Kant est une Critique de la Raison pure, ce titre étant compris dans toute la plénitude et ampleur de sa signification. Raison veut dire, et est aussi, *ratio*, c'est-à-dire faculté des principes, entendons : faculté du fond. La Raison est le fond qui fonde. La Raison pure ne reconnaît de fond rationnel. Lorsque Kant, docile au *leitmotiv* de sa pensée, réfléchit aux conditions de possibilité *a priori* de la nature et de la liberté, cette pensée, en tant que représentation rationnelle, fournit la raison suffisante de tout ce qui peut, et ne peut pas, apparaître à l'homme comme étant. Elle fournit la raison suffisante de la manière dont ce qui apparaît peut, ou ne peut pas, apparaître.<sup>329</sup>

Ainsi à l'époque moderne, selon Heidegger, *Grund* traduit *ratio*, ce qui nomme le mot *Grund* transmet l'expérience pensée dans le double dire du mot *ratio*. Dans la critique transcendantale, le principe de la raison acquiert sa pleine autonomie et la conscience de son pouvoir, dans la mesure où la méthode kantienne cherche à déterminer l'objectivité des objets, elle appartient à cette objectivité. « L'indication de la raison suffisante des objets est cet acte même de représentation qui tout d'abord fait ressortir et met en sûreté l'objectivité de l'objet et par là appartient lui-même à l'objectivité, c'est-à-dire à l'être de l'étant saisissable dans l'expérience<sup>330</sup>. »

La relation causale, conséquence comme nous l'avons vu du principe de raison suffisante, trouve sa forme la plus aboutie à travers la réunion de ces quatre principes *in mundo non datur hiatus, non datur saltus, non datur casus, non datur fatum*. C'est-à-dire la relation causale comme exposée dans la deuxième analogie basée sur la succession temporelle, exprime que le principe de succession temporelle interdit tout saut dans la série des événements ainsi que tout hiatus entre deux phénomènes, et la relation causale plus particulièrement affirme que rien n'arrive par un hasard aveugle, mais est conditionné par une nécessité toujours intelligible. Ces quatre principes ont en commun, selon Kant, le fait qu'ils n'admettent rien, dans la synthèse empirique, qui puisse faire tort ou porter atteinte à l'entendement et à l'enchaînement continu de tous les phénomènes, c'est-à-dire à l'unité de ces concepts.<sup>331</sup>

Il s'agit d'une autre façon d'affirmer la souveraineté du principe de raison suffisante maintenant en ce qui concerne l'entendement et non plus seulement les

---

<sup>329</sup> Heidegger, *Le Principe de raison*. Paris : Gallimard, 1962, p. 175.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>331</sup> Kant, *Critique de la raison pure*, *Op. cit.*, p. 287.



conditions de l'expérience. Le principe de raison suffisante est aussi le principe qui justifie le rapport entre expérience et entendement, le rapport qui, dans les deux domaines, est structurellement identique aux rapports causaux. Il peut être compris dans les termes heideggériens comme une réponse de la critique transcendantale au principe de raison, la raison est ainsi la faculté de fond, qui fonde et structure l'expérience et la possibilité de la connaissance. Et le terme de raison a le double sens de Raison et de raison (cause).

Dans le paragraphe suivant, Kant fait de la loi de la causalité, du rapport de cause et effet, qui permet de lier avec nécessité les événements dans leur ordre successif dans le temps, la condition de la vérité empirique, donc de toute expérience : « Le principe du rapport causal dans la succession des phénomènes a donc aussi une valeur qui précède tous les objets de l'expérience (soumis aux conditions de la succession), parce qu'il est lui-même le fondement de la possibilité d'une telle expérience. »<sup>332</sup>

Le principe de raison suffisante n'est donc pas seulement le principe suprême qui sert de base, de fond à l'entendement pur, dans la mesure où la loi de la causalité est une variante de la proposition synthétique, car à un sujet A revient un prédicat B, comme à un effet revient toujours une cause, il est aussi la limite de la raison, le principe suprême de toute expérience possible, qui doit le suivre, en étant causale. Une proposition ne peut donc pas ne pas être un rapport de nécessité ainsi que ce qui, dans le monde phénoménal, n'a pas une cause ne peut être configuré comme objet de l'expérience. Il est donc facile de conclure que la contingence ne peut pas avoir de place dans ce système, à moins d'être réduite à la loi de la causalité.

Nous pouvons maintenant comprendre la raison qui transforme la pensée nietzschéenne en critique de la raison comprise comme cause. Car l'opération effectuée par Kant, ou depuis Leibniz, par le principe de raison suffisante (selon lequel tout a une cause), consiste justement à élever ce principe à la catégorie de fondement de la Raison, fondement qui transforme la réalité en l'effet d'une ou des causes multiples. La raison se réduit ainsi au principe causal, penser c'est chercher les causes des objets et événements. L'optimisme de la pensée moderne, auquel se réfère Nietzsche, consiste justement en le désir d'ordonner et de rationaliser le monde pour le transformer, le transformer signifiant faire du monde l'image même de la pensée, de la raison. Kant instaure une continuité entre la cause et ses effets, continuité temporelle entre la raison

---

<sup>332</sup> *Ibid.*, p. 266.

et l'objectivité. Cela signifie que la raison kantienne est régie par le principe selon lequel l'objectivité est le reflet de la raison, le monde se transforme ainsi en l'image même de la pensée. La causalité fonde un monde à son image, un monde continu et rationalisé, fondé sur un principe unique, la raison, compris comme cause de tout ce qui est. Toute l'objectivité est le reflet du déploiement des raisons, des causes qui assurent un type particulier d'identité de la pensée et de l'objet, qui est en fait le devenir monde de la raison. L'objectivité est donc le dépliement de la raison, le prolongement ou l'effet d'une cause. La causalité est l'essence même de la pensée représentative, elle transforme le monde, l'objectivité dans les causes qu'elle connaît, qu'elle détermine *a priori*, donc sans aucun recours à l'objectivité même. La pensée devient le fondement d'un monde qu'elle transforme en sa propre image, réduite et limitée, l'expérience est anéantie par les limites de la raison propre.

Salomon Maïmon, dans son *Essai sur la philosophie transcendantale*, utilise une question « que Kant ne mentionne qu'en passant », la question *quid facti*, pour interroger la causalité kantienne. Il cherche le fait responsable de la définition de la causalité kantienne ou « D'où sait-on, en percevant la succession de b à a, qu'elle est nécessaire, et en percevant celle de c à b (qui est également possible) qu'elle est au contraire contingente ? »<sup>333</sup> La réponse kantienne dépend de la faculté de juger à qui on ne peut pas imposer de règles, et Maïmon objecte que, dans ce cas, « nous n'avons plus rien de solide sur quoi nous appuyer pour déterminer la réalité des catégories et leur nombre complet ». <sup>334</sup> Maïmon démontre ainsi que la pensée kantienne est fondée sur une autre question : « de quel droit ? », *quid juris* ? Elle détermine dans quelles conditions nous pouvons utiliser certains concepts et non s'ils correspondent à une réalité concrète. Dans la tentative d'établir quelle expérience correspond à la notion kantienne de causalité, Maïmon fait appel à Hume. Selon Kant, devant un fait tel que le feu échauffe la pierre, nous pouvons non seulement percevoir deux phénomènes dans le temps, mais inférer que cette succession est nécessaire. Hume, d'autre part, dirait qu'il s'agit d'une simple association de perceptions et non d'un jugement de l'entendement. Maïmon conclut, à partir de Hume, que « le concept de cause n'est pas fondé dans la nature de la pensée en général, de sorte qu'il se trouverait également dans la connaissance symbolique, ni non plus dans l'expérience au sens où Kant l'entend. Par

---

<sup>333</sup> Maïmon. *Essai sur la philosophie transcendantale*. Trad. : Jean-Baptiste Scherrer. Paris : Vrin, 1989, p. 69.

<sup>334</sup> *Ibid.*, p. 70.

suite, il n'y a pas non plus à proprement parler de propositions d'expérience (exprimant une nécessité) et lorsque je dis : ce concept est tiré de l'expérience, j'entends par là de simples perceptions contenant une nécessité subjective (née des habitudes), que l'on donne à tort pour une nécessité objective. »<sup>335</sup>

Il est important de souligner un autre aspect de cette question que Maïmon pose devant la causalité kantienne. Il s'agit de poser la question *quid facti* pour distinguer la nécessité de la contingence. La conclusion porte sur le caractère « subjectif » de la causalité associée à l'habitude dans le sens que Hume lui attribue. Mais qu'en est-il de la contingence, selon Kant ? Maïmon peut poser cette question de cette manière, car chez Kant, la contingence n'est pas distincte de la cause, comme chez Leibniz.

Le contingent, selon Kant, ne peut être connu *a priori* par l'entendement qu'à partir de la proposition selon laquelle toute contingence a une cause, proposition qui ne peut être démontrée, à tel point que Kant affirmera ensuite que la proposition en question n'est pas synthétique, mais analytique.

De là procède que l'on n'est jamais parvenu non plus à démontrer, en partant de simples concepts purs de l'entendement, une proposition synthétique, par exemple la proposition : tout ce qui existe de façon contingente a une cause. Tout au plus a-t-on pu aller jusqu'à démontrer que, sans cette relation, nous ne pourrions aucunement *comprendre* l'existence du contingent, c'est-à-dire connaître *a priori* par l'entendement l'existence d'une telle chose.<sup>336</sup>

Quand nous cherchons des exemples de contingence, nous faisons référence, selon Kant, à des changements. Un changement est un événement qui n'est possible que par l'intermédiaire d'une cause, « dont la non-existence est donc en-soi possible, et ainsi reconnaît-on la contingence au fait que quelque chose est admise comme contingente, c'est une proposition analytique que de dire qu'elle possède une cause. »<sup>337</sup> Le fait que la contingence ait une cause est une proposition « analytique » : cela veut dire que la cause n'est pas un prédicat que l'on peut attribuer à la contingence ; la contingence en elle-même a une cause, le fait d'avoir une cause appartient donc au concept de contingence. Puisqu'une cause est et peut ne pas être, nous devrions comprendre que la contingence est et peut ne pas être. Néanmoins le fait que la cause est et pourrait ne pas être n'annule pas le fait que la contingence reste « analytiquement » absolument causale. C'est-à-dire qu'il ne peut y avoir de contingence sans cause. Si la nécessité est causale, aussi bien que la contingence, donc, selon Kant, rien ne peut être sans une cause. Ainsi il se maintient fidèle au principe de raison.

---

<sup>335</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>336</sup> Kant., *Op. cit.*, 2006, p. 292.

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 292.

À ce passage abstrait de principes à conséquences, on doit substituer le passage effectif, temporel, de causes à effet. Le fondement de la *Wirklichkeit* est la causalité qui enchaîne les perceptions selon les règles des analogies de l'expérience. Le fondement de la nécessité, c'est encore la causalité qui nous impose de ne connaître un objet que relativement à un autre, *relativement a priori* puisque le principe de causalité est *a priori*. Et c'est encore la causalité qui détermine l'axe autour duquel tourne l'*idée* du monde, que les quatre antinomies examineront tour à tour par rapport aux quatre catégories. Qu'est-ce en définitive que le monde ? L'interaction causale des substances.<sup>338</sup>

Selon Kant donc, la relation causale nous permet de connaître par l'entendement l'existence de la contingence, nous pouvons la comprendre ainsi que nous pouvons comprendre le monde. Compréhension qui est *a priori*, ce qui veut dire que nous ne pouvons pas comprendre le monde en soi ou la contingence en elle-même, ni en dehors de la relation causale ni par une autre faculté que l'entendement.

La contingence se distingue de la nécessité, mais elle est l'un des modes de la propre pensée causale. Donc, un fait, contingent ou nécessaire, ne s'explique ou ne se déduit qu'à partir de sa cause. Kant fait du principe de raison suffisante l'un des principes majeurs de la composition de l'idée du monde, principe qui, au nom de la causalité, abolit la contingence ou anéantit sa capacité d'opérer en dehors de la causalité. En niant la contingence, Kant simplifie le monde et le réduit à l'interaction causale, toujours prévisible et identique, des substances.

Maïmon démontre ainsi, comme Nietzsche, que la causalité soulignée peut-être le résultat d'une simple habitude, qui nous fait toujours attribuer des causes déjà connues aux phénomènes. Notre désir de vérité nous apprivoise, selon Nietzsche, car il est guidé par le principe ascétique, selon lequel la connaissance de la cause soulage notre souffrance. La causalité kantienne peut aussi nous faire supposer que la connaissance des causes de notre souffrance pourrait nous aider à l'éviter. Nietzsche s'insurge contre la causalité, car elle réduit les phénomènes aux causes imaginaires. Ainsi est-elle guidée et structurée par l'ascétisme. La causalité est un principe ascétique, car elle offre un salut, la possibilité de soulager ou d'éviter la souffrance. Et l'éternel retour ne fonctionne pas comme une machine ascétique, il vise autre chose que le ressentiment vis-à-vis de la souffrance. L'éternel retour ne va pas simplement nous débarrasser de la souffrance ou produire toujours du nouveau. Car l'éternel retour est la répétition du même : ce qui change avec cette temporalité cyclique, ce sont surtout les affects avec lesquels la souffrance est accueillie. Nietzsche ne cherchait pas comme Bergson un changement du concept de temporalité qui pouvait réaliser le nouveau. Il s'insurge

---

<sup>338</sup> Belaval, *Op. cit.*, 1976, p. 355.

contre la continuité temporelle kantienne, où le passé est distinct du présent, lui-même distinct du futur, ce qui impliquerait que l'homme peut, d'une certaine manière, éviter la souffrance, en faisant du temps qui se renouvelle sans cesse ou de la raison, l'instrument destiné à guérir ou soulager ces blessures.

Ici ont été exposées les premières raisons pour lesquelles la question de la causalité est directement attachée au problème du temps. La continuité temporelle servait de base de la causalité kantienne. Mais Maïmon démontre que cette temporalité, continue, pouvait être non pas une idée, mais une perception provoquée par l'habitude, voire une « idée » du sens commun. L'éternel retour nietzschéen rompt avec cette temporalité à travers l'idée d'un temps cyclique, reste à savoir quelles sont les conséquences d'une critique de la pensée causale pour une philosophie de l'Histoire. Quel Temps pour une raison qui ne se réduit pas à la causalité ?

## **Le Temps**

L'analyse de la question de temps, nous permettra, en vue de définir le Néant et ses conséquences, de tracer la nature de la négativité en œuvre dans la notion mallarméenne de hasard. Nous avons vu que dans ses « notes sur le langage », Mallarmé conçoit le Verbe comme « un principe qui se développe par la négation de tout principe, le hasard, comme l'Idée » et le hasard est identifié au Temps « la négation identique à l'essence ». La découverte du néant instaure la négativité au cœur de la poétique mallarméenne. Il s'agit ici d'examiner dans quelle mesure elle transforme le temps.

En France, un philosophe a critiqué la philosophie ou le sens commun, pour les mêmes raisons que Nietzsche. Il s'agit de Bergson. En 1820, lors d'une conférence à Oxford, il affirmait que « la philosophie n'a jamais franchement admis cette création continue d'imprévisible nouveauté ». La raison est que celle-ci, plus ou moins platonicienne, admettait que l'être se donnait une fois pour toutes, complet et parfait dans le système des idées.<sup>339</sup> Bergson, dans *L'Évolution créatrice*, critique le sens-commun pour la même raison :

Notre intelligence, telle que l'évolution de la vie l'a modelée, a pour fonction essentielle d'éclairer notre conduite, de préparer notre action sur les choses, de prévoir, pour une situation donnée, les événements favorables ou défavorables qui pourront s'ensuivre. Elle isole donc instinctivement,

---

<sup>339</sup> Bergson. *Le Possible et le réel*. Paris : PUF, 2011, p. 17.

dans une situation, ce qui ressemble au déjà connu ; elle cherche le même, afin de pouvoir appliquer son principe que « le même produit le même ». En cela consiste la prévision de l'avenir par le sens commun.<sup>340</sup>

Le sens commun réduit le nouveau au déjà connu, car il isole un élément d'un événement, en excluant les autres que la raison ne peut pas reconnaître, car elle ne les connaît pas. Ainsi, la raison qui prévoit le futur à partir d'un passé connu contribue à bloquer et empêcher l'avènement du nouveau.

Mais ce qui n'a jamais été perçu, et ce qui est en même temps simple, est nécessairement imprévisible. Or, tel est le cas de chacun de nos états, envisagé comme un moment d'une histoire qui se déroule : il est simple, et il ne peut pas avoir été déjà perçu, puisqu'il concentre dans son indivisibilité tout le perçu avec, en plus, ce que le présent y ajoute. C'est un moment original d'une non moins originale histoire.<sup>341</sup>

Chez Bergson, la permanence du passé dans la constitution de ce que nous sommes au présent assure que celui-ci soit toujours nouveau. Une conscience ne peut pas traverser deux fois le même état, car, même si les circonstances se répètent, elles agissent sur une personne dans un autre moment de son histoire. La durée est le prolongement du passé « qui ronge l'avenir et gonfle en avançant ». L'astuce de la critique de Bergson contre le sens commun garde encore un élément propre de la métaphysique, la notion de conscience. C'est elle qui assure la continuité du temps.<sup>342</sup> Bergson rompt avec le temps de l'instant qui est celui du ressentiment. Néanmoins, le nouveau a comme condition la permanence du passé même. Et le passé est aussi un élément fondamental pour la constitution de la conscience. Ainsi, Bergson semble s'éloigner du Nietzsche deleuzien qui fait du ressentiment « l'élément de l'histoire en tant que telle, le moteur de l'histoire universelle »<sup>343</sup>, le même Nietzsche qui affirmait, dans les *Considérations inactuelles*, que « nous portons nous-mêmes les stigmates des souffrances que l'excès d'histoire appelle sur les hommes d'aujourd'hui ». <sup>344</sup>

L'Histoire pouvait intéresser l'être vivant sur trois aspects : dans la mesure où l'homme agit et poursuit un but ; parce qu'il vénère et conserve ce qui a été ; dans la mesure où il souffre et a besoin de délivrance. »<sup>345</sup> Nous pouvons constater que cette Histoire, critiquée par Nietzsche, a servi les buts d'une morale ascétique ou du ressentiment. La première conception de l'Histoire est guidée par l'optimisme rationnel qui croit qu'en connaissant le passé il sera capable d'ordonner le présent et ainsi

---

<sup>340</sup> Bergson. *L'Évolution créatrice*. Paris : PUF, 1983, p. 28.

<sup>341</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>342</sup> Cf. Heidegger, *Apports à la philosophie de l'avenance*. Paris : Gallimard, 2013. Heidegger critique la conception bergsonienne de l'événement comme expérience vécue.

<sup>343</sup> Deleuze. *Nietzsche*. Paris : PUF, 2005, p. 39-40.

<sup>344</sup> Nietzsche. *Considérations inactuelles I et II*. Paris : Gallimard, 1990, p. 161.

<sup>345</sup> *Ibid.*, p. 103.

construire un futur. La deuxième thèse sur l'Histoire reste attachée au passé et pour cette raison, elle nie le présent et toute transformation qui pourrait éliminer le passé qu'elle vénère tant. La troisième thèse est celle qui explique l'Histoire, cherchant les causes des souffrances humaines, elle est basée sur l'idée que l'explication ou la connaissance peuvent soulager l'homme de ses souffrances. Si ces conceptions de l'Histoire servent l'ascétisme ou le ressentiment, certains antidotes peuvent être également dangereux, comme les forces non-historiques et supra-historiques. La force non-historique désigne l'art et la faculté d'oublier qui enferme l'avenir dans un horizon limité. Nous pourrions argumenter que l'oubli ne fait pas honneur aux « erreurs » historiques, il limite le futur, car il présuppose que le passé peut être totalement absent du présent, comme si le temps pouvait ne laisser aucune trace. Les forces supra-historiques tournent leur regard vers ce qui rend l'existence éternelle ou stable, comme la religion et l'art. Elles anéantissent ainsi toute possibilité de transformation, elle supprime l'Histoire tout court. Ces forces sont responsables d'assurer aux hommes un salut ou une délivrance ; une histoire stable ne porte pas en elle la possibilité de la souffrance, elle pourrait, en fait, pour cette raison, se confondre avec la mort elle-même. Une vie stable et éternelle ne peut pas être une vie. Ces deux antidotes à l'Histoire sont donc aussi nuisibles que l'utilisation ressentie de l'Histoire.

L'Histoire n'est ni éternelle, ni stable, son horizon illimité vient justement de son « incapacité à oublier ». Néanmoins, pour ne pas retomber dans une conception ressentie de l'Histoire, il est important de reconnaître son caractère imprévisible, qui échappe à toute pensée causale, comme il faut admettre que la connaissance du passé n'est pas un moyen capable d'éliminer notre souffrance. Ainsi, l'Histoire n'est pas le reflet des buts humains et des déterminations rationnelles. Elle ne doit pas être au service d'une fin déterminée, car cela signifierait penser l'Histoire à partir de causalité.

La deuxième « utilisation » de l'Histoire, asservie aux propos utilitaristes, concerne l'attachement des hommes au passé. Heidegger fait partie des commentateurs qui ont souligné les conséquences de cette manière de vivre le passé. Il souligne que la conception ressentie du temps, fixée sur le passé comme un « il était », fige le passé dans une forme stable (qu'il n'a jamais pu avoir) et pour cette raison, transforme le présent dans un instant fugace et éphémère.<sup>346</sup> Il nous semble que cette description pourrait s'appliquer parfaitement à l'expérience de la poésie de Baudelaire, surtout au

---

<sup>346</sup> Heidegger. *Qu'appelle-t-on penser ?* Paris : PUF, 1959.

célèbre « À une passante ». La conséquence majeure de ce ressenti vis-à-vis du temps est qu'il bloque l'irruption du futur, car il n'est pas possible de penser un passé qui puisse se manifester dans le présent, autrement que de manière fugace, pour pouvoir ouvrir les voix vers le futur. L'aporie de la poésie baudelairienne concerne donc l'enfermement de la subjectivité dans un passé figé. Or, n'est-ce pas exactement ainsi que les contre-révolutionnaires pensaient l'Histoire ? Leur but n'était-il pas de réinstaurer la monarchie et la hiérarchie sociale qui va avec ? Baudelaire démontre, en théorisant la modernité comme présent fugitif et fugace, les conséquences de cette thèse historique, de cette fixation sur le passé.

À l'intérieur de l'Histoire littéraire, l'événement ou le nouveau ne se basent ni sur l'oubli du passé ni dans sa permanence statique. Bergson peut nous aider à comprendre cette affirmation dans la mesure où il comprend le passé comme un flux continu et non comme une ruine ou une image fixe et morte. Mais son idée du continu permet-elle l'élaboration d'un concept d'Histoire ? L'Histoire n'est-elle pas constituée par un temps marqué par des ruptures ? Pour Bergson, le passé continu est ce qui rend possible la constitution du nouveau, mais dans ce sens, l'Histoire est une transformation continue, où il n'y a jamais d'espace pour la répétition. C'est contre ce vitalisme biologique bergsonien que Badiou fonde sa notion d'Histoire. Pour Heidegger, « ce-qui-n'est-pas — l'être » est distingué par contraposition à l'art. « Par l'œuvre d'art, nous savons que « “tout ce qui apparaît autre” — d'autre que l'apparaître même, qui est la nature — n'est confirmé et accessible que “comme ne comptant pas, comme un rien”. Le rien est ainsi ce dont le “se tenir là” n'est pas coextensif à l'aurore de l'être, au geste naturel d'apparition. » Le philosophe français annonce qu'il retient de Heidegger la racine de sa proposition « que le *lieu* de pensée ce-qui-n'est-pas-l'être est la non-nature, ce qui se présente *d'autre* que les multiplicités naturelles, ou stables, ou normales. Le lieu de l'autre-que-l'être est l'a-normal, l'instable, l'antinature. J'appellerai *historique* ce qui est ainsi déterminé comme l'opposé de la nature. »<sup>347</sup>

La Révolution française instaure ce temps nouveau, le temps qui se définit par la possibilité d'une révolution, par la possibilité d'une rupture radicale du présent vis-à-vis du futur. Au cours du siècle, 48, la Commune ou les attentas anarchistes contribuent à fonder une autre Histoire, parallèle et souterraine, l'Histoire des promesses révolutionnaires non encore accomplies. L'Histoire d'un futur fondé sur un passé qui

---

<sup>347</sup> Badiou. *L'Être et l'événement*. Paris : Seuil, 1988, p. 194.



n'a pas encore eu lieu. Ainsi, il y a à partir de 48 une rupture avec l'idée de progrès qui est aussi une rupture avec l'idéal capitaliste de modernisation. Si Mme de Staël veut achever la Révolution, ou achever un processus historique en marche, Baudelaire se plaint d'une tentative échouée de transformer le présent. La poésie lyrique moderne (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud) est fondée par une révolution *non-accomplie*, un passé qui n'a pas eu lieu. Ces échecs révolutionnaires ne sont pas la cause du pessimisme et de la froideur des écrivains, ils transforment l'Histoire, le temps et la poésie. Si l'Histoire n'est pas comprise à partir de la pensée causale, elle n'est pas la cause d'un sentiment qui se reflète dans la poésie, car celle-ci n'est pas un simple reflet de l'Histoire. La poésie, à partir de 48, est l'espace où se manifeste un désir non encore accompli, la poésie est mue par cette force négative qui meut notre temps, notre modernité, un désir d'accomplir le nouveau, ce qui n'a pas encore eu lieu. C'est là que la littérature est politique, car la politique n'est rien d'autre que l'acte qui fait Histoire, qui transforme le temps et l'espace. La politique, comme nous allons le voir, est l'acte qui reconfigure l'espace-temps.

Il y a un passé qui doit être gardé et qui mobilise le surgissement du nouveau, mais ce passé n'est pas celui qui a eu lieu, comme Baudelaire le démontre, le passé qui nous pousse vers le futur est un passé qui ne s'est pas accompli. Ce passé qui demeure ne s'inscrit pas sous la forme du ressentiment non plus, car il gonfle le présent des possibilités qui permettent l'ouverture du futur. Ainsi, si nous suivons Baudelaire, seule la force d'un passé non accompli permet un événement capable d'unir passé, présent et futur et rompre avec l'instantanéité du temps marqué par le ressentiment. Seul un passé non accompli peut nous assurer que le futur ne sera pas marqué par la répétition du même.

Malgré ces importantes différences qui séparent le philosophe français et l'Allemand, un point les unit et les transforme en deux contemporains de Mallarmé : l'importance de la puissance ou du possible. Le super-homme de Nietzsche est celui qui ne se résigne pas à ce qui fut ou est. Et Bergson cherche à montrer que le possible n'est pas moins que le réel. Dans les deux cas, la question qui anime la critique de la raison, qu'elle s'identifie au platonisme ou au sens commun, est la nécessité de libérer la puissance ou les possibilités de l'avenir bloquées par la pensée causale et anéanties par la croyance en la capacité de celle-ci à déterminer le futur détruisant l'imprévisibilité ou le hasard.

Nous pouvons maintenant définir les enjeux de la crise du Néant. D'abord elle est une critique de la raison, de la pensée causale au nom de la puissance ou du possible compris comme étant plus que la réalité. Elle implique le non-conformisme devant ce qui fut et ce qui est. Si la pensée causale exclut d'un événement ces éléments nouveaux pour identifier un élément à des causes connues et ainsi anéantir la puissance de l'événement, elle agit sur la puissance et les possibilités non encore réalisées du virtuel, ou sur le réel, elle détermine la réalité à être toujours la même, ainsi elle est une machine de reproduction de la réalité. De cette manière, le nouveau n'a pas d'espace dans un monde régi par ce rationalisme qui prétend prévoir le futur à partir du passé.

Ensuite, le ressentiment aboutit à une conception du temps, figé dans le passé, il transforme le présent en un instant fugace et momentané. C'est le temps qui marque le premier romantisme, le temps où Baudelaire écrit, où le futur n'a pas d'espace dans le présent et, pour cette raison, transforme le nouveau en un acte momentané. L'ouverture au futur n'est possible pour Nietzsche qu'à partir du moment où l'homme se débarrasse du poids de l'Histoire ainsi que des attaches de la raison. Se débarrasser de l'Histoire philosophique implique la reconstitution de la raison niée par l'ascétisme, mais la raison doit être non celle qui ordonne ou maîtrise la vie, mais celle capable de penser l'imprévisible, celle qui compte avec la force du hasard pour devenir créatrice.

Finalement, si le caractère sublime de l'homme vient justement du fait qu'il est créateur, la poésie réaffirme avec Mallarmé son désir d'être l'espace où le nouveau peut venir au jour et se multiplier, mais pour que cela soit possible, il faut d'abord que la poésie se libère d'une rationalité causale qui se manifeste aussi comme principe représentatif et normes de création poétique. Chez Mallarmé, l'éloge du hasard sera non seulement la critique d'une grammaire poétique « viciée » et d'une pensée de la causalité qui réduit notre langage à un instrument du sens commun, mais un moyen capable de favoriser un renouveau poétique. Le hasard est le moyen par lequel le poète cherche à rompre avec une tradition poétique et aussi avec une idée de poésie qui hante son siècle, où celle-ci est soit le produit d'une inspiration du génie, soit le résultat d'un calcul rationnel qui transforme le langage poétique en langage entièrement motivé capable de reproduire la réalité, mais incapable de créer du nouveau.

La critique de la pensée causale que la crise du Néant élabore ouvre la voix à une autre méthode de pensée, à une autre idée de raison. Ainsi, la question de la poésie n'est plus de déterminer quelle est sa raison ou sa cause, si elle est l'effet d'un sentiment ou le produit d'un calcul ; elle délaisse ce questionnement pour pouvoir se concentrer sur son

propre engendrement, sur son mode de fonctionnement. Si la cause ne fonde plus les événements, si elle ne détermine pas l'existence et la vérité, la poésie se plonge dans l'espace imprévisible du hasard pour devenir l'espace où quelque chose de nouveau peut avoir lieu. Nous verrons que le hasard transformera la poésie en une autre manière de voir le déjà connu, mais aussi en une manière de créer une nouveauté qui dure, qui fait Histoire.

Si le hasard rompt avec le principe de causalité, il rompt avec les habitudes ancrées en nous et avec une temporalité continue. Le temps qui, comme le hasard, est un principe négatif, n'est pas le temps qui détruit ou anéantit le passé, mais un temps marqué par des ruptures. L'histoire ne marche pas, elle saute, au nom d'un passé non accompli. Néanmoins le présent peut être transformé quand cette rupture ne se réalise pas complètement. Ainsi, il garde le passé, le réactualise. Comme le démontre Baudelaire, les principes ascétiques qui dénigraient la vie au nom d'un salut offriront la base d'une idéologie qui dénigre la vie au nom de la normativité capitaliste, on dénigre la vie pour élever le travail à un sacrifice dignifiant. L'Histoire paraît être à la fois continue et cyclique quand elle n'est pas capable d'accomplir une révolution complète. Ainsi l'événement, hasardeux, a pour fonction essentielle la transformation du temps ou de la marche historique.

## Poésie et politique

### Quelle Histoire ?

Le problème de la poésie lyrique moderne, de Friedrich à Benjamin, en passant par Bourdieu ou Bénichou, concerne le rapport entre expérience historique et littérature. Mais la poésie est souvent comprise comme le simple reflet d'échecs politiques ou des forces économiques du capitalisme. Comme si elle ne faisait que subir, passive, les malheurs de son temps. Le désenchantement politique qui fonde l'art pour l'art<sup>348</sup> ; le pessimisme froid de Baudelaire ou Flaubert,<sup>349</sup> qui vide l'art de tout contenu, pour le

---

<sup>348</sup> Bourdieu, P. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1998, p. 454. Mallarmé, par son refus d'opérer le « démontage » de la fiction, prend le parti « de “vénérer”, par une autre fiction dérisoire, la supercherie sans auteur qui met le fétiche fragile hors des prises de la lucidité critique ». Dans un culte stérile et fétichiste de la forme.

<sup>349</sup> Bénichou, P. *Romantisme II. L'École du désenchantement*, 1998, p. 154. Selon l'auteur, son objectif dans *L'École du désenchantement* était de comprendre « cette position séparée et au parti pris d'amertume et de solitude qui sont, dans le second romantisme, les caractères dominants de la haute littérature. Cette attitude que les écrivains – surtout Baudelaire et Flaubert – adoptèrent autant comme une infortune subie

transformer en une « dépersonnalisation » ou « déréalisation »<sup>350</sup> ; enfin, la vie dans le capitalisme qui transforme l'expérience vécue et transforme l'expérience subjective en un choc<sup>351</sup> — crée l'impression que le rapport entre politique et littérature est une simple question de choix entre deux affects, pessimisme et optimisme. Même à l'intérieur de l'art pour l'art ou dans la critique structuraliste, l'idée d'une « révolution » ne peut subsister qu'à condition que la littérature se maintienne isolée de la vie sociale et coupée de l'histoire, c'est-à-dire quand elle assume son omnipotence à l'intérieur de son propre champ au prix de son impuissance sociale. Dans ce sens, la critique sociologique ainsi que celle à laquelle elle s'oppose, la critique structuraliste, semblent victimes d'un même principe qui ne peut être attribué qu'à l'idéologie capitaliste, la scission qui sépare et l'exclut de la vie sociale.

L'objection visant l'antihistoricisme structuraliste ne suffit pas à redonner à la sociocritique son droit de cité en matière de politique littéraire. Car l'ironie majeure de la distance qui sépare structuralisme et marxisme ou sociocritique est que ces deux positions ne sont pas politiquement éloignées, car à l'intérieur de la critique littéraire c'est le structuralisme, uniquement, qui pense la révolution, quoique limitée au langage, tandis que le marxisme ne fait pas de la révolution l'un des ces thèmes de prédilection, il préfère restreindre la littérature à la qualité d'espace où se reflète l'économie politique. Le marxisme semble ainsi guidé par une pensée causale qui détermine que toutes les sphères sociales sont les continuités fades d'un même processus en vigueur dans la sphère économique : non seulement il limite la politique à l'économie, mais il réduit l'horizon et la portée critiques de toutes les sphères sociales.

Prenons un exemple classique de Lukács :

Balzac crée un nouveau type de roman qui devient d'une importance capitale pour toute l'évolution du XIX<sup>e</sup> siècle : le type du roman de la désillusion, le type de roman dans lequel on montre comment les idées fausses, mais apparues par nécessité, des personnages sur le monde, se brisent nécessairement au contact de la force brutale de la vie capitaliste.<sup>352</sup>

La multiplicité de Balzac se rapproche plus, selon l'auteur, de la réalité objective que tout autre mode de représentation.<sup>353</sup> La forme romanesque est comprise comme méthode de représentation de la réalité objective capable de capter sa vérité en

---

que comme un choix volontaire, et dont hérita la génération suivante, celle du jeune Parnasse, de Mallarmé et de Verlaine, me semblait requérir une explication ».

<sup>350</sup> Friedrich, H. Trad. : Michel — François Demet. *Structure de la poésie moderne*. Paris : LGF, 1999. Selon Friedrich, le Néant est le nom de la dissonance irrésoluble provoquée par la contradiction entre le réel et la transcendance.

<sup>351</sup> Benjamin, W. *Charles Baudelaire*. Trad. : Jean Lacoste. Paris : Bibliothèque Payot, 2002

<sup>352</sup> Lukács. *Balzac et le réalisme français*. Paris : Maspero, 1967, p. 48.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

échappant à la façon habituelle et quotidienne de « de *refléter directement* la réalité objective ». Balzac s'opposerait aux habitudes de pensée, aux façons de ressentir d'une époque qui renonce de plus en plus à la connaissance de la réalité objective.

Même Bourdieu n'a pas échappé à ce schéma réducteur. Dans *Les Règles de l'art*, l'analyse du champ de production des œuvres devrait rompre avec une division entre la critique interne et la critique externe des œuvres artistiques, la critique structuraliste et la sociocritique à la Lukács. Bourdieu critique la première pour présenter des textes hors contexte, des structures anhistoriques, en bref pour aboutir à une absolutisation du texte littéraire. C'est dans l'œuvre de Foucault que Bourdieu voit le plus grand exemple de l'analyse des œuvres culturelles qui affirme l'autonomie absolue de ce « champ des possibilités stratégiques », les relations entre les producteurs sont transférées au firmament des idées, et toute la relation des œuvres avec leurs conditions sociales de production est refusée. La critique externe, d'autre part, est celle qui fait appel à des faits et principes extérieurs à l'œuvre, elle les réduit en les rapportant directement à ses conditions de formations sociales. Dans les deux cas on ignore le *champ de production*.

La notion de champ permettrait le dépassement de cette division entre analyse interne et externe, dans la mesure où elle réconcilie ces deux points de vue perçus comme irréconciliables. Elle le fait à travers l'hypothèse d'une homologie « entre l'espace des œuvres définies dans leur contenu proprement symbolique, et en particulier dans leur *forme*, et l'espace des positions dans le champ de production ». L'auteur cite l'exemple du vers libre défini par opposition à l'alexandrin et tout ce qu'il implique esthétiquement, politiquement et socialement. Néanmoins, l'analyse du champ de production de Flaubert aboutit à des conséquences très proches de l'analyse de Lukács autour du réalisme de Balzac. Selon Bourdieu, le rapport négatif que Flaubert établit avec son temps, en niant la littérature commerciale ou sociale, en niant se manifester politiquement ou occuper son espace social comme bourgeois, est justement l'éducation sentimentale de Frédéric : « l'apprentissage progressif de l'incompatibilité entre les univers, entre l'art et l'argent, l'amour pur et l'amour mercenaire (...) » qui mène à la constitution du champ littéraire comme « monde à part, soumis à ses propres lois », projet même de la littérature flaubertienne : l'art pour l'art.

Ce qui change, dans les deux cas, c'est la notion de l'art pour l'art, l'analyse de Bourdieu montre l'exclusion des poètes de la société bourgeoise qui les transforme en une classe à part. Dans ces cas, la littérature subit les conséquences de son isolement, accepte le jugement social qui la condamne, et demeure exclue de la cité. Cette passivité

de la littérature vis-à-vis des conditions sociales finit par démontrer l'impuissance de la littérature et ainsi la relègue à la condition de simple reflet, encore une fois, d'une situation sociale.

La littérature, comme mode de subjectivation historique, vit une impasse au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Une impasse que Mallarmé a décrite dans « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » comme une opposition entre le désir du poète de chanter le bel, le vivace et le beau et le mépris et la froideur de l'exil où il se trouve. La question serait ainsi de savoir si la poésie peut délivrer le cygne de l'isolement social ou si la poésie est le simple reflet de cet isolement. Le poème se clôt sans répondre à cette question, en nous présentant simplement une impasse opposée à la forme même du sonnet, qui dans son dernier tercet devrait présenter une conclusion. La question concerne donc une forme de pensée. Le sonnet est une rationalisation d'un problème, il le présente, argumente et conclut. Mais comment dépasser la froideur qui entoure le poète ? Comment créer une forme capable, au lieu de conclure, de sortir le cygne de la froideur qui l'empêche de prendre son envol ? Ce sonnet démontre la faillite d'une forme poétique, l'impossibilité de formaliser, à travers les recours traditionnels, le problème qui hante la poésie de la fin du siècle. Pour cette raison, le vers devrait éclater et avec lui toute une manière de s'exprimer, de penser et d'élaborer le sujet et son insertion sociale. Mais que s'est-il passé pour que la poésie ne soit plus capable de formuler, à l'intérieur de ces formes, le problème du présent ?

« Andromaque, je pense à vous ! ». C'est ainsi que commence l'un des plus célèbres et emblématiques poèmes des *Fleurs du mal*. Les douleurs de la veuve fécondent la mémoire du poète qui pense au vieux Paris, à cette ville qui change, hélas !

Andromaque est la veuve d'Hector, une femme qui ne peut faire le deuil de son mari, parce que son corps ne peut être enterré. Hector restera donc enfermé pour toujours entre le monde de vivants et celui des morts. Il offre l'image à travers laquelle le XIX<sup>e</sup> siècle se voit. Un temps hanté par un passé qui ne cesse de ne pas s'inscrire, qui ne finit jamais, qui n'a pas été totalement dépassé. L'Ancien Régime continue de déterminer les mœurs et habitudes françaises au milieu du siècle. La liberté, l'égalité et la fraternité que la Révolution revendiquait n'ont pas été incorporées par la société, le changement n'a pas eu lieu. D'autre part, Paris change, le capitalisme détermine l'économie, changement qui se laisse voir par la réforme haussmannienne, mais ce changement n'est pas le bienvenu, il est regrettable. Le capitalisme maintient et approfondit l'abîme qui sépare les riches des pauvres. Nous avons ainsi un double

décalage entre le passé, le présent et l'avenir. Paris ne change pas comme elle devrait changer. C'est comme si la Révolution n'avait pas eu lieu, car elle continue d'être nécessaire. Les causes qui ont provoqué la colère sociale restent les mêmes malgré les changements. Cela signifie que le temps change, mais non pour réaliser les promesses de la Révolution, plutôt pour se détourner de ces promesses.

Le poète-cygne rêve d'un idéal qui n'a pas été réalisé, d'une révolution qui n'a pas eu lieu, frustré, il regarde le ciel comme s'il adressait des reproches à Dieu. Le changement n'est pas le bienvenu parce qu'il n'est pas complet, certains « restes », certains fantômes du passé continuent à hanter le présent comme des morts qui n'ont pas été enterrés. Le changement est regrettable, car la Révolution française et l'espoir de fonder un autre monde ont ouvert la voix au capitalisme, sans que le passé ait été enterré ou complètement dépassé. La modernisation capitaliste est la manutention de valeurs morales de l'Ancien Régime, des valeurs morales transformées en règles et normes sociales hypocrites, non applicables ni suivies par le pouvoir. Les pauvres seront, plus que jamais, assommés.

Andromaque n'est pas seulement le symbole d'un deuil qui ne peut pas avoir lieu, d'un passé qui n'est pas révolu, elle est la figuration des « douleurs » et ainsi évoque une perte, la perte du pouvoir politique de la littérature. Paris a changé, la littérature aussi. Andromaque symbolise le passé glorieux de la littérature. Elle n'occupe plus le même rôle dans la vie de son temps, elle est définitivement exclue. Comme Hector, elle restera quelque part entre le monde des vivants et des morts, sans lieu, sans espace, nulle part.

Et, pourtant, au long du XIX<sup>e</sup> siècle la littérature a eu un rôle fondamental dans l'élaboration du processus historique. Le XIX<sup>e</sup> siècle se définit et se construit comme le temps qui devrait déterminer et bâtir le monde nouveau que la révolution inaugure. Les contre-révolutionnaires, au lendemain de la révolution, ont la difficile tâche de réinstaurer un régime en faillite. Sans pouvoir effacer la révolution de l'Histoire, il s'agit de reconstruire l'Ancien Régime tout en acceptant certaines réformes, tout en acceptant l'irrévocable événement révolutionnaire. Peut-être parce que ce projet est voué à l'échec, le romantisme contre-révolutionnaire fait de la morale et de la religion son point d'appui et son domaine de combat. Les libéraux d'autre part, comme les Jacobins voulaient fonder une société nouvelle. Ce qui le distingue est le recours au passé. Le romantisme de Mme de Staël, par exemple, comme celui des contre-révolutionnaires, va chercher dans un passé lointain la base morale d'une société

chrétienne. Stendhal, en revanche, fait de la réforme littéraire le début d'une tentative de reconstruction sociale. L'ancienne littérature, le théâtre classique appartiennent à une société hiérarchisée, la société moderne a besoin de nouveaux paradigmes artistiques, propres à une société républicaine et égalitaire.

Contre-révolutionnaires, libéraux et Jacobins ont en commun une conception de la littérature comme étant l'expression de la société. Le premier romantisme met en rapport direct la société et la littérature, mais sans établir aucune norme pour régler cette réciprocité. La littérature est l'accomplissement de la puissance sans norme de l'expressivité du langage pour autant qu'elle soit l'expression de la société. Chaque peuple, chaque moment historique a son art. Chaque peuple a son poème et chaque poème a son peuple, c'est le principe du « plus ancien programme du romantisme allemand », où l'on rêve d'un poème pour un peuple à venir. Ce recours provoquera ce que Rancière nomme « l'éternelle querelle des gardiens de l'art et de ses démystificateurs ».<sup>354</sup> La querelle entre gardiens de l'art et démystificateurs (*grosso modo* entre conservateurs, libéraux et Jacobins) se jouerait de la réversibilité de la formule « un peuple fait un poème, le poème fait un peuple ». Les conservateurs comprenaient que la fonction de la littérature était de maintenir et réinstaurer les mœurs du passé, les libéraux croyant que les mœurs du passé pourraient fournir la base d'une société nouvelle, tandis que les Jacobins pariaient sur la nécessité de refaire aussi bien la littérature que la société, en rompant définitivement avec le passé.

L'œuvre de Baudelaire ainsi que celle de Flaubert s'emploient à critiquer cette idée de littérature en exposant ses conséquences les plus néfastes dans la constitution de la subjectivité moderne. Baudelaire, tout comme Flaubert, dénonce les erreurs de la simplification et de la généralisation de la formule de Bonald, « la littérature comme expression de la société ». Flaubert a mis ses efforts littéraires pour démontrer que la littérature, ou les délires d'une certaine littérature romantique pouvaient transformer ou déterminer la vie des citoyens, en créant des attentes, des désirs ou des illusions. Ainsi, la littérature de la moitié du siècle, celle de Flaubert et Baudelaire, nous montre que la vie sociale dans le capitalisme est construite non seulement à partir des mécanismes concrets de production, mais aussi d'une grande masse d'idées qui contribuent à maintenir et renforcer les formes de vie créées par ce système économique. C'est-à-dire que nos formes de vie sont créées par une certaine disposition

---

<sup>354</sup> Rancière, J. *La Parole muette*. Paris : Hachette, 1998, p. 52.



de l'économie, mais elles sont aussi résultat de la mise en place d'une idéologie qui les maintient et les justifie. Baudelaire et Flaubert sont les premiers écrivains à lutter contre l'invasion idéologique de la littérature. En démontrant le caractère hypocrite de la vie sociale de son époque, Baudelaire démystifie le caractère fantasmatique de l'imaginaire romantique. De même, Flaubert responsabilise les fantaisies de luxe et d'amour de Madame Bovary, toutes créées à partir de la lecture des romans, par sa fin tragique, ses échecs amoureux. Ces critiques nous mettent devant la question de savoir dans quelle mesure le projet romantique de construction d'une nouvelle patrie n'était pas aussi une fantaisie.

N'est-ce pas Lamartine qui, en 1848, annonce la République fraternelle qui dans quelques mois écrasera sur la place publique une révolte ouvrière ? N'est-ce pas la parole d'un poète qui a contribué à fonder la République bourgeoise de février ? Qui est ce cygne « malheureux » qui, dans le poème baudelairien, adresse des reproches à Dieu, sinon Victor Hugo, le poète qui a changé comme le XIX<sup>e</sup> siècle, qui a été conservateur pour devenir libéral, qui a soutenu la République pour la voir s'effondrer avec le coup d'État ? Victor Hugo, exilé depuis 1851, est le poète qui a chanté les rêves et idéaux romantiques transformés en chimères, celui qui « a perdu ce qui ne se retrouve/Jamais, jamais ! » Le symbole d'une poésie qui n'a plus d'espace dans la vie sociale d'une société bourgeoise. Le signe d'une poésie face à son propre exil.

Depuis la Révolution, la littérature a élaboré l'Histoire, lu le passé et projeté son avenir dans un monde qu'elle devrait bâtir en chantant la gloire de Dieu, l'honneur et les valeurs chrétiens, ou en révolutionnant ces formes pour les adapter et les transformer en créant un chant nouveau pour la société dont elle rêvait. Mais en rêvant, la poésie a créé un monde autre, idéal, d'autant plus éloigné de la réalité qu'elle s'efforçait de ne pas faire face à la violence symbolique qu'elle-même a fini par représenter. Face à ces idéaux, Baudelaire se voit obligé d'évoquer les vermines, les bêtes les plus viles et tous nos vices, pour rappeler la scission que la littérature a créée entre la marche historique et ses projections fantasmatiques, entre la réalité et les illusions littéraires. À force de bâtir le futur en regardant le passé, la société n'a jamais été capable d'enterrer ses morts ou d'accomplir une véritable révolution. Le projet politique du romantisme finit par devenir un simple mode de subjectivation et de symbolisation de l'Histoire, une invention littéraire qui exile même les poètes. Expulsés de la vie sociale, ils sont condamnés à regarder de l'extérieur les conséquences les plus néfastes de leurs propres idéaux.

La leçon que la littérature de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle lègue à Flaubert ou Baudelaire est qu'un événement historique peut être transformé à travers l'élaboration de l'Histoire, élaboration littéraire, sociologique ou philosophique, idéologique, toujours, qui accompagne la marche et le mouvement propre du temps. Cette élaboration historique crée une scission entre la vie sociale, le réel et les projets politiques littéraires. Une scission entre la littérature et la réalité. À force de vouloir façonner le monde à sa manière, la littérature perd le contact avec le réel.

La littérature n'est pas seulement critique vis-à-vis d'un état du monde qu'elle cherche à transformer ou sauvegarder parce qu'elle élabore l'Histoire, elle est production subjective du temps et de la vie sociale, et pour cette raison, elle se découvre comme une autre production historique. Enfermé dans les modes de subjectivation qu'elle avait créés, la littérature ne peut survivre qu'en faisant la critique de son propre passé. Baudelaire et Flaubert, écrivains retardataires, sont ceux qui critiquent le rôle social de la littérature comme mode de subjectivation ou de production des formes de vie ou de souffrance sociale. La littérature sera plus que jamais attentive à la manière à travers laquelle un événement peut être capté et apprivoisé par un certain courant idéologique. C'est-à-dire qu'elle ne cessera de faire la critique des idées politiques abstraites, des idéaux et formes de vie produits par une politique de fond morale, et forte portée normative. Flaubert et Baudelaire luttent contre un réalisme « naïf » (qui se montre comme le produit d'une idéologie) selon lequel la littérature serait transposition du plan historique ou image de la vie sociale. Car dans le passage du monde au livre il y a élaboration, reconstruction du passé, projection, création d'un futur, prescription, imagination, symbolisation et toutes sortes de transformations et élaborations qui défigurent le réel, en le décrivant, en l'analysant, en le coupant à partir de points de vue ou de régimes discursifs différents. Ainsi, surgit la nécessité de questionner ce qu'est le réel, et ce qu'est l'Histoire ?

L'Histoire littéraire du XX<sup>e</sup> siècle est l'histoire des élaborations successives d'un processus historique. Mais devant des élaborations, des points de vue et des projets politiques si différents, il est impossible de ne pas douter ou de ne pas mettre sérieusement en question la pensée causale qui réduit un événement et sa puissance infinie à une série de causes déterminables. *Si divers courants politiques peuvent s'approprier d'un événement historique et l'interpréter toujours de manières distinctes, cela est dû au fait que le réel porte en soi des possibilités multiples que la pensée ne sera jamais capable d'épuiser.* La littérature se constitue, à partir de la moitié du

XIX<sup>e</sup> siècle, mais surtout avec Mallarmé, comme l'espace de manifestation de la multiplicité inépuisable de l'événement. Ainsi, il y a un radical et absolu changement de paradigme à l'intérieur de l'histoire littéraire. La poésie de Mallarmé va non seulement assumer l'héritage baudelairien, mais radicaliser la critique de l'historicité théologique avec la notion de hasard. En observant le mouvement historique à travers son élaboration littéraire, les auteurs de la fin du siècle peuvent conclure que l'Histoire ne serait qu'un autre régime des discours qui cherche à donner un sens aux événements en les insérant dans une toile de relations causales. La pensée causale semble être ainsi le fondement même de toute Histoire orientée vers une fin déterminée ou guidée par une logique théologique. À partir du moment où le hasard est compris comme moteur de l'Histoire, nous pouvons comprendre que l'élaboration ou l'analyse d'un fait historique ne se limite pas à la détermination des causes qui l'ont rendu possible. De même, la détermination des conditions de possibilité pour que la raison fonctionne correctement n'est pas la même chose que la pensée en action et en confrontation directe avec ses objets. La détermination ou la création des conditions historiques pour qu'une révolution ait lieu n'est pas une garantie suffisante pour que la révolution ait vraiment lieu. Le mouvement historique dépasse la raison et ses déterminations, dépasse le répertoire des causes et effets déterminables ou indéterminables, dépasse la volonté, l'envie ou le désir subjectif.

Dans ce moment de l'Histoire, la France est la scène d'une série d'attentats anarchistes. Si la lueur des bombes anarchistes éclaire momentanément la place publique, la littérature, seule bombe que le poète affirme connaître, doit créer un espace où la lumière ne cesse pas d'éclairer le monde autour de la littérature. Île d'exil. L'anarchie de la fin du siècle procède de manière tout à fait contingente, des cibles choisies jusqu'à l'organisation décentralisée en groupes indépendants. Son effort propagandiste autorise n'importe qui à fabriquer et faire exploser une bombe. L'anarchie pourrait être comprise comme le signe de la faillite du mouvement révolutionnaire ou la manifestation d'un désespoir improductif, le résultat chaotique dans lequel est tombé un mouvement révolutionnaire marqué par des échecs excessifs. Mais il s'agit, comme toujours dans l'histoire du capitalisme, d'une réaction, de la preuve que l'insatisfaction qui a produit juin 48 et la Commune de Paris restent vivantes, vivaces dans la société. Il est donc nécessaire de transformer cette insatisfaction, le caractère contingent de la révolte et des révolutions dans la certitude de leur infinitude. En s'appropriant l'exemple des bombes, la littérature résiste et prouve

qu'aucune force, même la répression la plus dure et la plus violente, ne peut étouffer la colère sociale et un véritable désir de vie nouvelle. Ainsi Mallarmé veut-il créer un espace poétique où la contingence puisse avoir lieu et durer pour qu'elle puisse démontrer son infini pouvoir transformateur. Cela signifie que la littérature doit prendre la forme de la révolution, le hasard, comme force créatrice de l'imprévisible et du nouveau.

Une théorie marxiste qui ne pense pas la révolution et se propage pour les autres domaines sociaux pour simplement démontrer les conséquences néfastes du capitalisme tire de l'art et des autres sphères de ladite superstructure la capacité de réfléchir sur l'Histoire, elle soustrait des sphères sociales le pouvoir et la possibilité de se constituer en tant qu'espace de résistance et d'organisation. À l'intérieur de la sociologie littéraire, la littérature romantique n'a pas la caractéristique qu'elle-même s'attribue, la littérature celle d'être un espace de réflexion sur l'Histoire, de construction et détermination de celle-ci.

Pour cette raison, la philosophie doit faire son entrée dans cette question pour démontrer que l'art contient une rationalité qui concerne l'organisation des formes de vie. La philosophie est capable de démontrer que la politique de la littérature concerne justement l'organisation des formes de vie, voire la rationalisation des désirs visant un but commun, la capacité d'une forme d'organisation politique à faire événement. Cette idée nouvelle de la littérature surgit à partir de mai 68 et du débat autour du marxisme.<sup>355</sup> Les philosophes ont allés chercher ailleurs que dans le marxisme une manière de renouveler la pensée politique. Mais la critique littéraire, la sociocritique ne semble pas avoir été affectée par ce débat.

C'est le Rancière du *Partage du sensible* et l'auteur de *Fe fil perdu* qui nous intéresse dans ce débat, car il a démontré que l'esthétique, comme l'événement pour Badiou, crée de nouvelles formes de subjectivité politique. Il est allé chercher chez Platon une forme de penser le social plus large que celle du marxisme, qui restreint l'organisation sociale à un reflet de l'économie. Pour Rancière, lecteur de Platon, la vie sociale s'organise à partir d'un partage du sensible qui détermine « qui peut avoir part

---

<sup>355</sup> Cette génération est celle de Badiou et Rancière. Marqué par les révoltes étudiantes et ouvrières de 68, elle fait son entrée en philosophie en réfléchissant sur le « rapport » entre savoir et pouvoir. Pour le marxisme, cela signifie que cette génération commence à penser en critiquant la prétention marxiste au statut de science et le rôle autoritaire du Parti communiste, unique instance qui détient la scientificité nécessaire pour distinguer l'idéologie de la science et déterminer les modalités de critique et d'opposition à l'économie capitaliste, excluant ainsi les autres formes d'organisation collective. Cf. Badiou « Rancière. Savoir et pouvoir après la tempête » In : *L'Aventure de la philosophie française depuis les années 1960*. Paris : La Fabrique, 2012.

au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquels cette activité s'exerce ». <sup>356</sup> La force politique de l'art réside justement dans le fait qu'il est capable de transformer ces relations sociales : « Les pratiques esthétiques sont des "manières de faire" qui interviennent dans la distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité ». <sup>357</sup>

L'art est donc un espace d'exception. Le sens de son autonomie est beaucoup plus radical que celui que Bourdieu lui accorde. La littérature est autonome, car sa rationalité est distincte de celle qui règne à l'intérieur de la vie bourgeoise. Elle ne se propose pas de « parler » de la société, mais de transformer la rationalité en œuvre dans le partage du sensible. Le défi que la littérature impose à la critique ou à la philosophie de l'art est d'extraire de cette « manière de faire » propre à la littérature – capable de transformer les rôles et l'espace des individus dans la société, les manières d'être et les formes de visibilité – une forme d'organisation politique nouvelle.

Badiou critique Rancière justement sur ce point : son œuvre pourrait être définie, selon l'auteur, comme « l'organisation en suspens ».

Je suis, davantage que Rancière, dans le souci, dans la difficulté de donner congé au Parti de façon telle que ne soit pas sacrifiée cette évidence : la *continuité* politique est nécessairement organisée. Qu'est-ce qu'un corps politique hétérogène, aristocratiquement porteur d'égalité, qui n'est pas l'héritier ou l'imitateur du parti savant post-léniniste, du parti des experts ? Philosophiquement, cette différence entre la mise en suspens du principe organisationnel et sa maintenance au centre des préoccupations politiques, a des répercussions considérables dans le traitement du rapport entre événement, inscription, corps et conséquences. Nous aboutissons finalement à deux définitions philosophiques de la politique qui sont voisines, mais aussi suffisamment distinctes pour ne pas être toujours amies l'une de l'autre. <sup>358</sup>

Il est intéressant que Badiou, pour se distinguer de Rancière, utilise comme paradigme l'éducation chez Rancière et le rapport qu'il établit avec Platon. Mais il n'est jamais question, dans ce texte de Badiou, de l'esthétique. Et c'est justement dans ce

---

<sup>356</sup> Rancière. *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2000, p. 13. Deleuze, d'autre part, dans sa critique de Platon, affirme que ce que Rancière définit comme un partage du sensible est en fait une relation instaurée par l'idée platonicienne, fondement à partir duquel toute prétention politique est jugée, fondement qui détermine et structure la vie. La critique de Deleuze concerne la forme d'exclusion pratiquée par ce type de jugement. La réalité doit être adéquate à l'idée pour être vraie, ainsi Platon réduira-t-il le monde à une image de la pensée. Contre ce type de relation réductionniste entre fondement et fondé, Deleuze crée le simulacre. Nous verrons que l'esthétique fonctionne chez Rancière comme le simulacre deleuzien, ou comme l'art dans la pensée de Platon. La raison qui mène Platon à expulser les poètes de sa cité idéale est que ceux-ci sont des fabricants de simulacres. Et les simulacres sont capables de rompre avec la logique qui détermine, à l'intérieur de la vie sociale, les rôles et places de chacun. Cf. Deleuze. « Simulacre et philosophie antique ». In : *Logique du sens*. Paris : Éd. de Minuit, 1969.

<sup>357</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>358</sup> Badiou « Rancière. Savoir et pouvoir après la tempête » In : *L'Aventure de la philosophie française depuis les années 1960*. Paris : La Fabrique, 2012, p. 251.

domaine que Rancière cherche de nouvelles formes de rationalité capables de transformer la vie sociale.

L'opération effectuée par Rancière à l'intérieur de la pensée politique consiste à démontrer que les formes de pouvoir ne se réduisent pas, à l'intérieur du capitalisme, aux formes d'organisation économique. La vie sociale dans son ensemble a plusieurs mécanismes d'exclusion. Platon permet à Rancière de les inclure dans cette formule générale, qui est le partage du sensible. La fonction primordiale de l'esthétique est ainsi mise en relief. Si l'ordre social exclut et instaure la domination à partir des formes de partage du sensible, l'art est l'espace exceptionnel, l'espace d'exception capable de suspendre la normativité sociale. L'esthétique est le domaine de la vie sociale où la normativité sociale, qui différencie pour exclure et dominer, peut être suspendue. Reste à savoir si l'art peut créer d'autres formes de rationalité, d'autres logiques, capables non seulement de suspendre, mais d'annuler la force de la norme sociale et ainsi la transformer. Reste à savoir si l'esthétique peut nous fournir un modèle d'organisation politique. La question à poser à partir de Rancière est donc quelle forme nouvelle de rationalité, quelle logique, quelle organisation peut surgir à partir des transformations opérées par l'art dans le partage du sensible ? C'est-à-dire, le hasard mallarméen est-il capable de non seulement mettre en suspens la rationalité en vigueur à l'intérieur de la vie sociale (déterminée par la pensée causale et ses dérivés), mais nous guider vers l'élaboration d'autres formes d'organisation politique et de la vie commune ? En d'autres termes encore, il s'agit de savoir si l'art pourra nous sortir des froids glaciers qui nous emprisonnent pour nous guider vers le vierge, le beau et le vivace.

## **Conclusion**

Le Néant est un principe qui fonctionne pour nier les fondements illusoire, arbitraires ou fictifs de la science, de la religion ou de la métaphysique. En découvrant le Néant, Mallarmé découvre l'absence de fondement de nos explications du monde, le Néant transforme ainsi *tout* en mensonge, la réalité n'est que le résultat d'une représentation, l'image d'une pensée figée par des explications du monde mensongères. Pour cette raison, il est la condition qui permettra à la poésie d'être. C'est seulement après avoir nié et combattu nos explications fictives du monde que la littérature peut prétendre à un statut de vérité. À partir du Néant, la littérature et tout ce qui existe véritablement, peut être. La beauté est le nom de ce qui a lieu, des événements qui

surgissent sur fond de néant, du nouveau qui s'instaure après la destruction ou le dévoilement du caractère mensonger des explications du monde. Elle est l'essence de l'activité poétique. Beau est le fait que quelque chose puisse être plus que rien, que quelque chose d'autre puisse surgir, cet autre est évidemment différent vis-à-vis de la représentation, il est ce qui échappe à la pensée et à l'expérience vécue, ce qui n'avait pas encore pu avoir lieu à l'intérieur d'une normativité limitée et bornée.

C'est au moment de cette découverte que Mallarmé élabore les *Notes sur le langage* ainsi qu'*Igitur*. Après le Néant, il découvre la beauté, et le principe qui la rend possible, le hasard.

Ici, il s'agissait de souligner l'un des traits de la notion mallarméenne du hasard : le hasard comme critique de la pensée causale et les conséquences de cette critique dans l'élaboration d'un concept d'Histoire. La pensée causale est structurée à partir d'un temps conçu de manière linéaire, un temps unitaire, d'enchaînements successifs. La succession temporelle est ce qui permet l'établissement des causes et effets d'un fait ou événement. Puisque la pensée causale est directement liée à une conception du temps, le hasard comme critique de la causalité porte en lui une nouvelle configuration temporelle. Il s'agit ici de tracer les premières conséquences de cette nouvelle idée du temps qui commence à surgir dans la philosophie de l'Histoire. Cette réflexion nous a guidés vers une élaboration méthodologique concernant le rapport entre littérature et politique. Dans la mesure où le hasard est un principe négatif qui a son mode dans le Temps, il s'agit de savoir de quelle manière la littérature peut intervenir dans l'Histoire. Car au-delà de la causalité, l'Histoire n'est plus l'espace de détermination du futur comme ce qui succède une ligne ininterrompue où s'unissent passé et présent, mais un espace d'élaboration, aussi pratique qu'idéologique, c'est-à-dire qui résulte aussi bien des idées que des pratiques, un espace où les pratiques s'insurgent contre certaines idées et où d'autres idées luttent contre certaines formes de vie. Le hasard rompt avec la pensée causale en transformant la vie commune en un espace qui agrège de multiples différences, et la différence la plus fondamentale qui régit la vie politique est celle qui distingue idées et pratiques. Si la vie sociale de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle est résultat d'une normativité causale, fondée essentiellement sur la religion, le hasard surgit pour reconfigurer ces formes de vie à partir d'une logique non plus causale. Ainsi, l'Histoire ne peut pas être le résultat direct des luttes politiques qui ne cessent de sortir de leur propre espace, ni le résultat des idées qui dépassent la vie sociale et ses normes bornées. Le hasard est le nom de ces excès de la pratique et des idées, le nom

d'une négativité qui modifie continuellement la politique, qui pousse les diverses sphères sociales à s'insurger contre des formes de vide limitées par des règles arbitraires ou fictives.

La littérature assume sa négativité quand elle transforme le hasard en force motrice de la création. Le hasard est le non de ce qui n'a pas encore eu lieu à l'intérieur de la vie sociale. Il est le nouveau et l'unique que la pensée causale veut bloquer et annuler en cherchant des causes connues pour des faits différents et inouïs. La poétique mallarméenne se configure donc comme espace de manifestation d'un Temps qui est le mode d'un principe négatif. Ce Temps est le Temps de ce qui n'a pas pu avoir lieu, des désirs non encore réalisés, des rêves non encore accomplis.

Si la politique est la rationalisation de la vie commune, le hasard s'érige contre la causalité qui constitue les formes de vie actuelles, il est le nom d'un désir de créer une autre forme d'organisation de la vie. Pour cette raison, le hasard a une immense importance dans la reconfiguration de la critique, dans le sens plus large du terme, mais aussi, évidemment, dans la reconfiguration de la critique littéraire. Dans sa critique du marxisme, « scientifique », la « génération », à laquelle appartient Rancière, ainsi que Badiou, élargit le domaine de la politique, au-delà des limites imposées par l'orthodoxie marxiste, c'est-à-dire au-delà de l'économie, la politique concerne maintenant la libération des corps et esprits des limites imposées par la normativité sociale et scientifique, elle concerne l'ensemble de la vie commune. Devant ce cadre élargi de la politique, nous pouvons affirmer que la critique a pour fonction non seulement l'opposition à une configuration économique déterminée, mais l'élargissement de l'espace du politique en démontrant la multiplicité des formes de domination sociale non incluses ou déterminées directement par la sphère économique. La première tâche de la critique, qui se définit en dehors de la causalité, est d'élargir le concept même de normativité et de rationalité, comme processus multiples et divers qui agissent dans plusieurs sphères de la vie sociale. La critique est donc non seulement l'opposition à un ensemble de règles et normes sociales, mais l'activité qui cherche à découvrir d'autres formes de rationalité et de normativité, capable de rompre avec les pratiques de domination et d'exclusion.

Le prochain chapitre sera consacré à la notion du hasard d'un *Igitur*. Nous pourrions à partir de la notion aristotélicienne de contingence et *tiqué* (hasard) déterminer une autre dimension de la notion mallarméenne du hasard comme critique de la représentation, mais désormais d'une représentation qui se limite non par la pensée,



mais par la réalité. Avec Hegel, nous pourrions distinguer la réalité du réel et ainsi fonder l'espace de la fiction et la nature de l'action du hasard dans la détermination du réel, au-delà de la réalité. Le réel ou la fiction sera défini à partir de la notion hégélienne d'absolu. La critique de la réalité comme principe à partir duquel s'établit la vérité de toute proposition ou énoncé nous aidera à distinguer réalité et réel et ainsi commencer à tracer l'espace propre de la fiction, l'espace où le possible ne se laisse plus restreindre ni par la pensée ni par la réalité. La fiction pourrait ainsi être l'espace où l'infini peut être.

## Le hasard : *Igitur*

L'infini sort du hazard que vous avez nié  
Mallarmé

Wo aber Kontrolle ist  
Wächst das Risiko auch  
Hölderlin

Le hasard ou la contingence sont récemment devenus des thèmes très présents, dans la science, la sociologie, la philosophie ou l'esthétique et théories de l'art. Et peut-être parce que le thème n'est devenu que très récemment un sujet d'intérêt que les études sont encore rares, surtout en ce qui concerne l'art.<sup>359</sup> La plupart des études consacrées au hasard dans l'art se concentrent sur le XX<sup>e</sup> siècle, surtout en musique, en raison du débat autour du thème promis par Cage et Pierre Boulez. La plupart des spécialistes sur la question sont d'accord sur le fait que ce n'est qu'au XX<sup>e</sup> siècle que le hasard est devenu une question majeure, non seulement thématique, mais formelle, dans l'art.<sup>360</sup> Mais peut-être qu'avant d'être un concept scientifique ou une réalité philosophique,<sup>361</sup> le hasard a été une réalité politique. Il n'a pas fallu attendre le

---

<sup>359</sup> Une seule étude générale publiée en français, originalement écrite en allemand, est consacrée au thème : Köhler, E. *Le Hasard en littérature : le possible et la nécessité*. Paris : Klincksieck, 1986, p. 57. Mais plusieurs études traitent de la présence du hasard, surtout dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle, surtout les surréalistes ou l'Oulipo, comme par exemple, la thèse de doctorat de Masao Suzuki, « Le Hasard objectif dans l'œuvre d'André Breton: phénomènes et théorie » (Université Paris VII, 1997) ou l'étude d'Alison James, *Constraining chance: Georges Perec and the Oulipo*. Evanston : Northwestern University Press, 2009.

D'autres études examinent la présence du hasard à différentes époques, pour citer quelques exemples : David Belle dans *Circumstances: chance in the literary text* (Lincoln : University of Nebraska Press, 1993) se penche sur la question du hasard dans l'œuvre de Balzac et Stendhal. John Lyons se consacre à l'étude du hasard dans la littérature française du XVII<sup>e</sup> siècle dans *Chance, literature and culture in early modern France* (Farnham, Surrey, UK ; Burlington, Vt. : Ashgate, 2009) et *The Phantom of chance: from fortune to randomness in seventeenth-century French literature* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012).

<sup>360</sup> Lejeune, Denis. *The Radical use of chance in the 20<sup>th</sup> century art*. Amsterdam-New York : Ed. Rodopé B.V., 2012, p. 83.

<sup>361</sup> L'auteur fait référence aux études sur le hasard présent dans plusieurs domaines scientifiques, comme la physique quantique, le déterminisme, le darwinisme et les probabilités. Citons quelques exemples parmi ses études dans l'ordre chronologique. Le premier essai sur la question, quoique très technique, est celui d'Antonin Auguste Cournot, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités* (1843), Paris : Vrin, 1984. Dans la physique : Werner Heisenberg, *Physical principles of the quantum theory* (Dover :

XX<sup>e</sup> siècle pour que le hasard devienne plus qu'un thème, un élément fondamental dans la constitution formelle des œuvres d'art. Et nous ne faisons pas référence à la poésie mallarméenne : au XVIII<sup>e</sup> siècle, un auteur a utilisé le hasard comme un élément formel de critique à la fois de la forme du roman et de la normativité sociale de l'Ancien Régime, il s'agit de *Jacques le Fataliste* de Denis Diderot. Ce roman est peut-être le texte qui inaugure une tradition sans héritiers jusqu'à Mallarmé. Pour mieux cerner la critique sociale en œuvre dans le roman de Diderot, nous devons nous demander si le hasard, avant d'être une réalité dévoilée par la science, ou un sujet d'intérêt philosophique, n'est pas avant tout un problème concernant la vie sociale et son organisation, c'est-à-dire un problème politique, dans le sens le plus large du terme. Dans ce sens, la sociologie du risque peut nous aider à comprendre pour quelle raison nos sociétés actuelles sont des sociétés qui sentent très fortement la menace de l'imprévisible et indécidable hasard et si c'est seulement récemment que le hasard est devenu un sujet de préoccupation sociale.

## **Le hasard dans l'art et la politique**

La contingence est devenue un concept fondamental pour la définition de la loi positive, du gouvernement, du pouvoir, du capital, du fonctionnement du capitalisme financier, et même des lois de la nature. Du plan de la culture à celui de l'histoire, quoi qu'il arrive, l'engagement se définit en termes de contingence. La référence à la contingence est tellement instinctive qu'elle fait partie de toute quête de nécessité, d'une validité a priori, des valeurs inviolables. A l'intérieur de ce mouvement, de ce comportement, les résultats sont à leurs tours transformés en contingence, la touche de Midas de la modernité, selon Luhmann.<sup>362</sup>

---

Dover publications, 1930). Marcel Boll. *L'Exploitation du hasard* (Paris : PUF, 1941). En biologie : *Le Hasard et la nécessité* de Jacques Monod, Paris : Seuil, 1970. Dans les années 1980, le sujet semble acquérir une plus grande importance et les études sont de plus en plus présentes. La philosophie a eu quelques rares études, comme *Le Hasard*, d'Émile Borel (Paris : Félix Alcan, 1938), *Logique du pire* (Paris : PUF, 1971) et *L'Antinature* (Paris : PUF, 1973) de Clément Rosset, et *l'Aléatoire* (Paris : PUF, 1999) de Marcel Conche et plus récemment *Après la finitude* de Quentin Meillassoux. Avant la publication de ce dernier ouvrage, la philosophie, comme les sciences et la sociologie, semble de plus en plus attirés par le hasard ou la contingence. Des études sont publiées contemplant la contingence ou le hasard chez Hegel, Saint Thomas, Aristote, la philosophie du XVIII<sup>e</sup> siècle, la philosophie grecque, entre autres.

<sup>362</sup>Luhmann, Niklas. *Observations on modernity*. Traduction : William Whobrey. Stanford : Stanford university press, 1998, p. 44.

Que signifie parler en contingence dans la société moderne ? La contingence se définit à partir de l'apparat de la logique modale. La contingence est ce qui n'est pas impossible ni nécessaire. Le concept est donc défini par la négation de l'impossibilité et de la nécessité. Le problème réside dans le fait que ces deux négations ne peuvent pas être réduites à une seule négation. Ce qui ne serait pas un problème si la négation pouvait être considérée comme un opérateur d'identité applicable à différentes situations et sentences. Mais ici le concept est défini à partir des deux négations. Au Moyen Âge, cette constatation a mené à la conclusion que la contingence ne pourrait pas être comprise à partir de la logique binaire de l'être et du non-être, mais avait besoin d'avoir recours à une troisième valeur, l'indéterminabilité. Dans le contexte théologique, l'indéterminabilité est attribuée au mystère de la création, aux caractéristiques inexplicables du créateur, ce qui laisse les questions sur la création du monde et sur son créateur sans réponse. L'homme se soumet à l'indéchiffrable volonté divine en assumant son impuissance et son ignorance devant les desseins divins. La religion a donc une double fonction, soulager la peur ou la crainte devant l'inconnu avec ses promesses de rédemption et gérer le cours du monde ou expliquer et donner sens aux événements. C'est cette deuxième fonction de la religion qui fournit la base sur laquelle s'appuiera la rationalité des sociétés modernes.<sup>363</sup> La religion fournit la base de cette rationalité qui vise à mesurer et calculer les actions humaines visant la réduction du risque, la sécurité proportionnée par l'abolition ou le contrôle du hasard. Car la religion est basée justement sur un principe de calcul qui, comme Nietzsche le démontre, vise à maîtriser le monde en fournissant une explication ou un sens aux faits et souffrances de l'existence.

Dans les sociétés pré modernes, le monde est expérimenté à travers la religion ; l'action sociale, quand elle n'est pas religieusement justifiée, est déterminée par des idées religieuses, tout comme les autres sphères sociales, comme la famille, la politique, l'économie, etc. La fonction de la religion se réfère à un problème que la société doit résoudre. À partir du problème de référence, nous pouvons caractériser même historiquement la spécificité de la religion. Pour atteindre cet objectif, Luhmann part de la distinction entre indétermination et détermination. Le dernier niveau fonctionnel des

---

<sup>363</sup> Nous pouvons observer que Luhmann part d'un diagnostic wébérien qui a aussi influencé notre lecture du romantisme. Ce processus de rationalisation du monde qui commence avec son désenchantement, culminera selon Luhmann dans les sociétés modernes, les sociétés qui se définissent à partir de la notion de risque, c'est-à-dire sur le désir de maîtriser, calculer, ordonner voire éliminer ce qui est de l'ordre de la contingence.

systèmes sociaux doit être celui où la complexité indéterminée est transformée en complexité déterminée ou déterminable. Les systèmes culturels qui ont cette fonction sont justement les religions. « La fonction de la religion concerne la déterminabilité du monde. »<sup>364</sup> La religion reformule les conditions d'insécurité. Elle interprète les événements et les possibilités de manière à leur attribuer un sens et ainsi fournir les bases de la conduite humaine. La religion atteint sa forme définitive dans sa fonction d'interprétation, elle développe une fonction de sacralisation, où les formes sacrées sont formulées éthiquement, allégoriquement, symboliquement. La fonction de la religion consiste donc, *grosso modo*, dans l'administration de la contingence, qui est réduite à une cause précise et ainsi peut être prévue calculée, voire éliminée. Néanmoins, dans les sociétés plus complexes plus de possibilités deviennent visibles. La réalité apparaît comme ce qui est de plus en plus contingente, comme « possible autrement ». Pour contrôler l'accès à ces autres possibilités, la société requiert certains dispositifs comme par exemple, la légitimité politique en vue du bien commun, la limitation des biens de consommations, la structure normative des lois, et le principe de limitation dans la science. Celui-ci présuppose la dichotomie binaire oui/non de la logique et est utilisé pour résoudre des problèmes liés aux possibilités. Ainsi sur la forme des dichotomies possible/impossible, nécessaire/contingent, ce schéma a fait abstraction d'une discussion théologique de telle manière que cette problématique ne pouvait plus se restreindre à la religion<sup>365</sup>.

Dans les sociétés modernes, le contrôle du risque relève donc de la responsabilité de la bureaucratie étatique. Les bureaucraties sont particulièrement sensibles à toute sorte de déviance de la norme, comme les sociétés tribales manifestent un effort considérable dans leur tentative de satisfaire les dieux et ainsi éviter tout problème. Cette véhémence des sociétés antiques, mais aussi modernes, l'extravagance si fréquente d'éviter toute sorte de mauvaise fortune révèle, selon Luhmann « ce qui est fait pour protéger une normalité toujours précaire, comme ce qui est censé être irrationnel, trahit la manière à travers laquelle un concept inapproprié de raison est défendu »<sup>366</sup> Si les efforts sont nombreux pour empêcher tout hasard ou contingence, cela indique non seulement l'omniprésence dans la contingence, mais la précarité de la

---

<sup>364</sup> Luhmann, Niklas. *Religious dogmatics and the evolution of societies*. Traduit par : Peter Bayer. New York et Toronto : The Edwin Mellen Press, 1984, p. 8.

<sup>365</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>366</sup> Luhmann, N. *Risk. A sociological theory*. Traduit par : Rhodes Barret. New Jersey : New Brunswick, 2008, p. XXVII.

normalité ou de la normativité sociale face à la contingence. C'est seulement à l'intérieur des sociétés modernes, hautement normatives, que le hasard prend un sens. C'est dans un monde entièrement calculé et maîtrisé par la raison, dans un monde construit à l'image de l'ordre, d'une raison qui est synonyme d'ordre que le hasard peut apparaître comme déviance, une déviance qui doit être aussi maîtrisée, calculée et réduite à la condition de moment, fugace et passager. Le langage employé par la science qui vincule des termes comme « catastrophe », « chaos », absence d'harmonie ou malheur, ne devrait pas passer l'image d'une compréhension du « malheur » mais aussi l'espoir d'une normalisation à travers le développement des techniques plus complexes et performatives.<sup>367</sup>

Luhmann s'interroge sur les conséquences de l'adoption du terme « risque », c'est-à-dire qu'il s'interroge sur les conséquences d'une compréhension du hasard et de la contingence comme étant de l'ordre du risque. Ainsi, il cherche à savoir quelle conception de rationalité, de décision, de technologie, de futur et de temps est présupposée quand nous utilisons le terme risque ? Comment comprendre notre société, en transformant le risque dans un concept, dans un problème universel qui ne peut être contourné, laissé derrière ou abandonné ?

Dans une histoire du risque que Luhmann propose de constituer, il souligne que les demandes de rationalité sont devenues de plus importantes que la dimension et que la perception du temps est devenue plus problématique dans les sociétés modernes. Comme si face à l'incertitude, sur notre futur, une base sûre qui nous permettrait d'agir et de prendre des décisions devrait être créée. Depuis Bacon, Locke et Vico la confiance dans la capacité humaine de faire et créer des circonstances et événements a considérablement grandit, et dans un sens plus large il a été admis que la connaissance et la capacité d'action sont corrélates.<sup>368</sup> Les calculs devraient garantir que même devant les infortunes, nous pourrions prendre des décisions sûres. Les concepts, en français de sûreté et de sécurité prennent une dimension objective, et distincte du concept, aussi de tradition latine, de salvation (*acedia*). Cela a représenté une vaste expansion sur le terrain et les prétentions de la rationalité. Les anciennes limitations cosmologiques ainsi que les secrets de la nature ont été remplacés par des distinctions qui tombent dans le domaine du calcul rationnel. Cette transformation et ce renouvellement rationnel déterminent la compréhension du risque jusqu'à nos jours.

---

<sup>367</sup> *Ibid.*, p. XXVIII.

<sup>368</sup> *Ibid.*, p. 13.

Il y a risque quand le futur est compris comme conséquence des décisions prises dans le présent. C'est-à-dire quand le présent est cause d'un futur qui apparaît comme l'effet de décisions présentes. Mais il n'est possible de prendre des décisions vis-à-vis du futur que quand le futur nous semble incertain. Le futur semble être le produit d'un calcul, le calcul des probabilités. Il peut être distingué à partir de critères comme ce qui est plus probable ou ce qui est moins probable. Les décisions sont prises en tenant compte du probable et de l'improbable, tout en sachant que ce qui aura lieu aura lieu d'une certaine manière et pas autrement. Pour le traduire en termes sociaux : ce qui peut être assumé, dans toute tentative de compréhension, est l'incertitude en ce qui concerne l'autre partie. Les négociations peuvent être comprises comme un mouvement qui augmente l'incertitude à tel point que la seule option qui reste est la compréhension mutuelle. Cette situation correspond à celle de l'expert qui, devant certaines questions, peut se trouver dans une situation d'incertitude. Elle correspond aussi à la figure moderne de la catastrophe, l'occurrence d'un événement qui n'est pas désiré et devant lequel ni le calcul de probabilités, ni le calcul visant la diminution du risque ni l'opinion des experts est acceptable. De cette manière la catastrophe est définie en termes sociaux, et la catastrophe d'un n'est pas celle d'un autre groupe.<sup>369</sup>

Ainsi, les sociétés modernes expérimentent leur futur dans la forme d'une décision concernant le risque. Le risque est une manière de décrire le futur à partir du présent sur le prisme de la décision, car en ce qui concerne le risque, il est possible de choisir entre plusieurs alternatives. Les distinctions temporelles sont donc fondamentales pour la constitution de la société moderne. Luhmann cite les paires telles que, avant/après, mouvant/stationné, changement/non-changement, temps/éternité. Ces paires d'opposés sont donc propres à la rationalité moderne, basées sur la causalité, une rationalité qui divise l'espace et le temps, qui distingue le mouvement et le stable, car elle est fondée sur la prétention de contrôler le changement, de contrôler le futur à partir de calculs.

Le temps se définit et se distingue à partir d'une distinction fondamentale entre le passé et le futur. Facteur contribuant à distinguer et éloigner le passé et le futur, le passé porte sur des événements spécifiques, tandis que le futur ne peut pas être limité. Chaque tentative de spécifier les causalités engendre encore plus de difficultés. Ce qui va avoir lieu ne dépend pas d'un seul événement. C'est une concaténation des circonstances,

---

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 70.

ainsi l'incertitude se multiplie proportionnellement à la rigueur de l'analyse. Le concept de risque indique une manière de confronter la question représentée par le futur, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une manière de gérer le temps qui permet d'exploiter d'indéfinition ou l'indéterminabilité du futur.

La technologie vise la simplification fonctionnelle dans un médium de causalité. La clôture causale d'une zone opérationnelle. Le succès de la technologie se mesure donc au succès des relations causales pour conséquences le fait que les processus deviennent contrôlables, que les ressources peuvent être planifiées, et que les erreurs peuvent être localisées et leurs auteurs identifiés. Le risque est défini à partir de l'attribution des décisions, avec la transition vers la société moderne et son plein développement, la différence entre le passé et le futur s'accroît et augmente la dépendance du futur vis-à-vis des décisions. Quelle position permet que le risque soit attribué aux décisions ? La réponse de Luhmann est très claire. L'attribution des décisions dépend de l'attribution causale. Toute décision est prise selon un schéma cause/effet, la rationalité qui cherche à mesurer le risque est la rationalité causale.

Ainsi le comportement est réduit à la décision et la liberté se résume dans le libre arbitre, c'est-à-dire à prendre des décisions à partir du calcul des risques. Le lecteur peut s'apercevoir que cette équation est en fait une restriction de l'horizon de l'action humaine. Nos actions se réduisent à une circonscription limitée par les calculs de risques, elles se déterminent essentiellement à partir d'une idée d'expectative qui est gouvernée par un affect spécial, la peur, la peur du danger, l'insécurité face aux risques. Cette équation, comportement = décision, liberté = libre arbitre, résume la paranoïa du capitalisme moderne.

Le risqué concerne les pertes qui peuvent être provoquées par une décision, le possible donc, mais non encore déterminé ou improbable. Ces pertes ne peuvent être que le résultat des décisions et ne peuvent avoir aucune autre cause. On parle de risque quand nous assumons qu'une décision entraîne des conséquences mesurables et calculables. Cette idée mène à l'hypothèse selon laquelle le risqué peut être calculé et évité, que nous pouvons réduire notre insécurité et agir de façon sûre. Le comportement face au risque ainsi que son acceptation restent controversés, spécialement parce que tous les efforts pour fonder le risque sur un calcul rationnel se montrent insatisfaisants et sans succès, minant surtout les demandes de méthode et de procédure rationnelles. C'est-à-dire en mettant en question la rationalité moderne même. Le risque serait ainsi une figure moderne du ressentiment nietzschéen face à l'impuissance de la raison.



L'impossibilité de calculer et de contrôler le risque transforme la contingence en catastrophe ou en désastre, créant un cycle où les risques ne font que croître le désir le contrôle. Et là où il y a contrôle, il y a risque.

Cette adaptation du danger dans le risqué présuppose la capacité d'éviter le risque à travers le calcul et l'assurance. C'est en fait ce présupposé de rationalisation du danger qui transforme notre société en société paranoïaque incapable de gérer les transformations et l'indéterminabilité du futur, une société incapable d'accepter la contingence et de savoir se plier à son omniprésence dans nos vies, en soutirant ce qu'elle peut apporter de meilleur. Les sociétés modernes sont incapables de voir l'horizon des possibilités de leurs modes de vie s'élargir sans angoisse. Incapables de vivre le hasard comme l'inconnu qui apporte du nouveau, il est transformé en danger qui doit être évité à partir de décisions fondées sur des calculs toujours incomplets qui ne servent qu'à soulager momentanément le désir de contrôle et de maîtrise qui nous pousse à vouloir abolir le hasard à tout prix.

Luhmann attire notre attention sur le fait que dans la langue anglaise, « risk » « hazard », « danger » sont employés comme des synonymes, ce qui nous empêche d'identifier dans quelle mesure le risque est considéré dans nos actions et ce qu'il signifie, c'est pourquoi il suggère que le risque soit défini à partir des distinctions qu'il opère, à partir de termes auxquels il s'oppose. Par exemple, le danger ou la sécurité se définissent à partir ou en opposition au risque, si la sécurité est désirée, c'est aussi parce que le danger pourrait être évité.

Le concept de sécurité indique une « fiction sociale », et nous pourrions nous demander comment ce qui est traité comme certain dans la communication sociale et stable, ces fictions sociales, se comportent faces aux imprévus et expériences contraires. Le risque est un aspect normal de la vie sociale. La sécurité ainsi que le danger pointent le caractère contingent des états déterminés par la notion de risque. Ce sont des concepts réflexifs qui ont la fonction d'élucider la nature contingence es états concerné par la notion de risque. Ces notions élucident la question de mesure, dans le cas de la sécurité et l'importance des décisions dans le cas du danger. En ce qui concerne le risque et la capacité de décision qu'il entraîne, une condition doit être remplie, celle qui détermine que les alternatives doivent être connues dans la perspective d'une perte possible. Le risque est le grand danger, car si le calcul ne peut, dans aucune circonstance, abolir le hasard, abolir le risqué, donc le risqué, le hasard devient dangereux, car incalculable et inévitable. Ainsi le risque est le danger, ou le

hasard, le grand danger des sociétés modernes est donc l'immaîtrisable hasard. Mais en réalité, le risque n'est dangereux que pensé à partir d'une rationalité qui se croit capable de rationaliser le risque, de le calculer. Ainsi il est danger, crainte, ou peur dans une société constituée par une rationalité qui nourrit l'illusion du calcul capable d'éliminer les risques. Le hasard mallarméen s'oppose non seulement à ce modèle de société et de rationalité comme il vise la constitution d'une autre logique où le hasard n'est plus perçu comme menace à la sécurité ou risque qui peut être évité. Car si c'est la rationalité instrumentale qui transforme le hasard en menace ou en catastrophe de caractère éphémère — car le hasard est ce qui momentanément perturbe l'ordre —, Mallarmé cherche dans le hasard, dans ce qui échappe à la normativité sociale, l'élément qui peut construire d'autres formes de vie, une autre organisation sociale, une poésie nouvelle pour une société nouvelle.

Le hasard n'est pas une question anodine à l'intérieur de la pensée politique. Ce ne sont pas seulement nos sociétés du risque, hanté par les menaces terroristes ou les abus du marché financier, qui perçoivent le hasard ou la contingence comme une menace à l'ordre social établi. Ce qui distingue depuis la Révolution française les adversaires politiques, dans ce cas les conservateurs et les jacobins, c'est justement la perception sociale du hasard : les conservateurs considèrent la liberté et l'émancipation comme une violence déréglée et une menace à l'ordre et à la stabilité. Ce qui définit ce mouvement politique comme un mouvement culturel et esthétique, c'est justement la réponse des romantiques conservateurs et libéraux face à ce qui est perçu comme imprévisible et pourtant, irrémédiable, la contingence de la vie politique.

Selon Louis Hartz, le romantisme se caractérise pour faire face à la contingence. Le romantisme caractérise une disposition, distincte de la foi dans un univers rationnellement calculé, qui s'adapte à une situation où les éléments présents ne sont pas tous rationnels. Le romantisme fait face à la contingence, à l'intérieur de la littérature il oppose l'unique et irréductible à un système normative qui uniformise le monde.<sup>370</sup>

Le sublime romantique est justement l'une des premières manières de figurer la puissance de l'imagination face à la rigidité de la raison, ou le caractère immaîtrisable de la nature face à l'ordonnement social statique et rigide de la France de l'Ancien Régime ou de l'Allemagne des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle. Mais il nous faut souligner une

---

<sup>370</sup> Hartz, Louis. *The Necessity of choice. Nineteenth-century political thought*. New Brunswick, New Jersey : Transaction Publishers, 1990, p. 85.

différence qui marque la littérature française du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout à partir de la deuxième génération romantique, vis-à-vis du romantisme allemand.

Si le sublime, de Burke, Kant ou Schiller est le propre d'un monde ordonné, la figuration de l'immaîtrisable nature qui apparaît incontrôlable et belle quand le sujet, observateur est à l'abri, la fantaisie qui se développe en France, surtout à partir de la parution des contes d'Hoffmann, unit le rêve à la puissance du rire et de l'ironie, elle est ainsi capable de mettre en scène l'autre visage du sublime, le grotesque.

Le fantastique, selon Todorov, « c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. »<sup>371</sup> Cette définition signale l'importance de l'hésitation dans la définition du fantastique, genre dans lequel il est possible de choisir entre une explication naturelle ou surnaturelle pour le phénomène en question. Elle met en évidence la différence entre le fantastique, le merveilleux et l'étrange. Le fantastique figure l'intervention du mystère, de l'inexplicable dans le monde réel.

Il convient de se demander : qu'apportent à une œuvre ses éléments fantastiques ? Une fois placé à ce point de vue fonctionnel, on peut aboutir à trois réponses. Premièrement, le fantastique produit un effet particulier sur le lecteur – peur, ou horreur, ou simplement curiosité –, que les autres genres ou formes littéraires ne peuvent provoquer. Deuxièmement, le fantastique sert la narration, entretient le suspense : la présence d'éléments fantastiques permet une organisation particulièrement serrée de l'intrigue. Enfin, le fantastique a une fonction à première vue tautologique : il permet de décrire un univers fantastique, et cet univers n'a pas pour autant une réalité en dehors du langage ; la description et le décrit ne sont pas de nature différente.<sup>372</sup>

Nous pourrions nous demander si Todorov extrait du fantastique un élément formel qui influencera la littérature à venir. Apparemment, il traite le fantastique comme un thème et s'interroge sur les conséquences et les effets que ce thème provoque chez le lecteur et dans la structuration du récit. Ce qui démontre également cette hypothèse est le fait que Todorov s'attarde plus sur l'examen de l'aspect *sémantique* du fantastique, en argumentant justement que celui-ci « se définit comme une *perception* particulière d'événements étranges ». <sup>373</sup>

Le fantastique est présent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle sur la plume de Nodier, Balzac, Maupassant, Gautier, Mérimée, Barbey d'Aurevilly et Villiers de L'Isle-Adam, entre autres. Puisqu'il a ouvert l'espace du livre à ce qui échappait à la raison, nous pouvons affirmer qu'il caractérise un premier pas de la littérature dans la direction du hasard. Le fantastique a non seulement été fortement influencé par le couple

---

<sup>371</sup> Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil 1970, p. 29.

<sup>372</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>373</sup> *Ibid.*, p. 97.

sublime/grotesque, mais il a développé et transformé cette tradition démontrant que la littérature, l'espace de la fiction, est l'espace propre de ce qui échappe à la normativité sociale, au quotidien et habituel, faisant de la fiction un espace d'exception.

Le hasard ou l'imprévisible contingence de la vie a aussi influencé la pensée politique depuis les lendemains de la Révolution. Burke est une figure exemplaire dans ce contexte, théoricien du sublime, mais aussi théoricien politique, il illustre parfaitement le but du recours conservateur à la tradition : faire face aux forces imprévisibles et à l'instabilité de la vie politique. Comme le souligne Hartz, c'est Burke qui exprime la conviction que, dans un monde irréductible au système, la tradition doit servir de guide conduite et base de la normativité sociale.<sup>374</sup> Ainsi sont jetées les premières pierres qui font naître le libéralisme politique comme nécessité de choix, de lois fortes, de normes et d'une tradition solide pour faire face à l'imprévisibilité de la vie politique ou à l'anomie.

Les mémoires de Chateaubriand, témoin de la Révolution, constituent un corpus privilégié qui permet d'éclairer la nature de ce point de vue conservateur qui diabolise l'émancipation comme force anarchique et déréglée venant menacer la stabilité et l'ordre, c'est-à-dire le pouvoir établi.

Vingt fois, depuis cette époque, j'ai fait la même observation ; vingt fois des sociétés se sont formées et dissoutes autour de moi. Cette impossibilité de durée et de longueur dans les liaisons humaines, cet oubli profond qui nous suit, cet invincible silence qui s'empare de notre tombe et s'étend de là sur notre maison, me ramenèrent sans cesse à la nécessité de l'isolement.<sup>375</sup>

Comment ne pas supposer que l'instabilité politique du XIX<sup>e</sup> siècle n'a pas fait croître la crainte, voire la peur, devant la violence des hasards qui font tomber des gouvernements comme des feuilles mortes ? C'est contre le hasard, ou l'« anarchie » révolutionnaire que les conservateurs sont allés chercher dans la tradition, dans les mœurs et habitudes anciennes, la force pour faire face à l'instabilité et maintenir l'ordre social.

Tout événement, si misérable ou si odieux qu'il soit en lui-même, lorsque les circonstances en sont sérieuses et qu'il fait époque, ne doit pas être traité avec légèreté : ce qu'il fallait voir dans la prise de la Bastille (et ce que l'on ne vit pas alors), c'était, non l'acte violent de l'émancipation d'un peuple, mais l'émancipation même, résultat de cet acte.<sup>376</sup>

Pour Chateaubriand, la violence ne réside pas dans la prise de la Bastille, mais elle commence quand le peuple s'émancipe (« On admira ce qu'il fallait condamner »), plus loin il explique les raisons de son objection à l'émancipation comme origine de la

---

<sup>374</sup> Hartz, Louis. *The Necessity of choice. Nineteenth-century political thought. Op. cit.*, p. 87.

<sup>375</sup> Chateaubriand. *Mémoires d'outre-tombe*. Anthologie. Paris : LGF, 2000, p. 57.

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 111.

violence qui viendra bientôt : « En rasant une forteresse d'État, le peuple crut briser le joug militaire, et prit l'engagement tacite de remplacer l'armée qu'il licenciait : on sait quels prodiges enfanta le peuple devenu soldat ». <sup>377</sup>

Une association marque la pensée politique conservatrice, la violence du peuple est dérégulée, ainsi elle ne menace pas seulement l'État, ou l'ordre social, mais les « valeurs » de la société que la violence détruit. Et la valeur suprême de cette société est l'ordre. L'ordre d'une rationalité qui transforme le monde dans un objet mesurable et maîtrisable, qui hiérarchise les objets ainsi que les hommes. L'ordre qui sauvegarde la stabilité sociale, qui maintient les prêtes de la raison, l'État monarchique, en sécurité dans leurs palais, loin de l'incontrôlable foule.

Chateaubriand craint le peuple, image même de l'irrationalité, car il s'érige contre l'ordre social et la rationalité qui l'assure et pour cette raison il est violent, car la violence n'est pas l'acte d'émancipation, mais l'émancipation même. Le peuple est l'acteur et la violence le moyen d'une même idée, le désordre, l'émancipation ou la liberté.

Les licences sociales manifestées au rajeunissement de la France, les libertés de 1789, ces libertés fantasques et dérégulées d'un ordre des choses qui se détruit et qui n'est pas encore l'anarchie, se nivelèrent déjà sous le sceptre populaire : on sentait l'approche d'une jeune tyrannie plébéienne, féconde, il est vrai, et remplie d'espérance, mais aussi bien formidable que le despotisme caduc de l'ancienne royauté : car le peuple souverain étant partout, quand il devient tyran, le tyran est partout ; c'est la présence universelle d'un universel Tibère. <sup>378</sup>

L'émancipation dérégulée ne pourrait aux yeux de Chateaubriand que devenir une tyrannie qui remplacera celle de l'aristocratie, tout aussi arbitraire. La rupture d'un système de domination ne pourrait être que l'inversion des rapports de force, ou un passage au pouvoir tyrannique. Et, pourtant, si la tyrannie est le gouvernement d'un seul, comment le gouvernement du peuple peut-il exister, lui qui est partout comparé à la tyrannie et au despotisme des rois ?

Il est évident que le rapport entre l'ordre social ancien et un ordre social nouveau n'est pas une simple inversion et ne peut pas être enfermé par l'opposition entre l'ordre et le hasard, ou la liberté dérégulée. Et, pourtant, dans ses comptes rendus des séances de l'Assemblée, Chateaubriand montre que c'est justement en ces termes que le débat politique s'énonce.

Bientôt ce fracas [*quelques jeunes nobles veulent envahir la tribune*] était étouffé par un autre : des pétitionnaires, armés de piques, paraissaient à la barre : « Le peuple meurt de faim, disaient-ils ; il est temps de prendre des mesures contre les aristocrates et de l'élever à la hauteur des

---

<sup>377</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>378</sup> *Ibid.*, p. 154.

*circonstances.* » Le président assurait ces citoyens de son respect : « On a l'œil sur les traîtres, répondait-il, et l'Assemblée fera justice. » Là-dessus, nouveau vacarme : les députés de droite s'écriaient qu'on allait à l'anarchie ; les députés de gauche répliquaient que le peuple était libre d'exprimer sa volonté, qu'il avait le droit de se plaindre des fauteurs du despotisme, assis jusque dans le sein de la représentation nationale : ils désignaient ainsi leurs collègues à ce peuple souverain, qui les attendait au réverbère.<sup>379</sup>

Quelques années avant la Révolution, *Jacques le Fataliste* illustre les limites et apories de cette liberté négative qui, selon Hegel, marquerait la terreur révolutionnaire. Elle est directement liée à la notion de hasard qui fait irruption dans le roman pour mettre en question et le destin (déterminé par Dieu) et l'ordre social, humain. Diderot comme Voltaire se tourne contre la « métaphysique », la cible du premier est Spinoza, celle du second, Leibniz. Voltaire n'ironise pas seulement sur l'idée leibnizienne selon laquelle Dieu a créé le meilleur des mondes, il met en question la causalité ou le principe qui fonde la métaphysique leibnizienne, le principe de raison suffisante, selon lequel tout a une cause, principe qui, comme Voltaire cherche à le démontrer à travers les aventures de *Candide*, laisse le hasard en dehors du monde, un monde guidé vers un but précis, une fin, Dieu.

Rien n'était si beau, si leste, si brillant, si bien ordonné que les deux armées. Les deux hautbois, les tambours, les canons formaient une harmonie telle qu'il n'y en eut jamais en enfer. Les canons renversèrent d'abord à peu près six mille hommes de chaque côté ; ensuite la mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface. La baïonnette fut aussi la raison suffisante de la mort de quelques milliers d'hommes. Le tout pouvait bien se monter à une trentaine de mille âmes. *Candide*, qui tremblait comme un philosophe, se cacha du mieux qu'il put pendant cette boucherie héroïque. Enfin, tandis que les deux rois faisaient chanter des *Te Deum* chacun dans son camp, il prit le parti d'aller raisonner ailleurs des effets et des causes.<sup>380</sup>

Voltaire ironise sur les éléments fondamentaux de la métaphysique leibnizienne surtout à partir des éléments religieux. Le meilleur des mondes créé par Dieu offre l'image même de l'enfer. Les baïonnettes et canons produits par la raison humaine sont l'instrument de la mort des autres hommes. Voltaire ironise la métaphysique en renversant son contenu religieux, mais ainsi, comme Baudelaire un siècle plus tard, il renforce l'ordre qu'il cherche à critiquer, car il reste attaché à un système moral avec lequel il ne peut pas rompre. Son héros, comme celui de Diderot, sera guidé par le hasard et la nécessité imposés par les circonstances les plus pittoresques. Mais l'idée de fatalité de Diderot permettra une certaine libération, très rusée certes, de l'ordre divin du monde chrétien. Ainsi Diderot pourra unir l'expérimentation formelle et la critique

---

<sup>379</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>380</sup> Voltaire. *Candide ou l'optimisme*. Paris : Tallandier, 1900, p. 9-10.

sociale et de la métaphysique, en faisant du hasard un élément qui met en question la forme même du roman.

### **Diderot, un précurseur : *Jacques Le Fataliste***

*Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, et *Jacques le Fataliste*, de Denis Diderot, m'apparaissent aujourd'hui comme les deux plus grandes œuvres romanesques du 18<sup>e</sup> siècle, deux romans conçus comme un jeu grandiose. Ce sont deux sommets de la légèreté jamais atteints ni avant ni après. Le roman ultérieur se fit ligoter par l'impératif de la vraisemblance, par le décor réaliste, par la rigueur de la chronologie. Il abandonna les possibilités contenues dans ces deux chefs-d'œuvre, qui étaient en mesure de fonder une autre évolution du roman que celle que l'on connaît (oui, on peut imaginer aussi une autre histoire du roman européen...).<sup>381</sup>

Cette affirmation de Milan Kundera dans *L'Art du roman* reste d'actualité, et elle nous pousse à affirmer que l'actualité de l'œuvre de Diderot consiste justement dans le fait que sa littérature n'a malheureusement pas fondé une tradition. Ainsi, le retour à Diderot nous met devant des possibilités inexplorées par l'histoire littéraire, mais aussi devant certaines possibilités ouvertes par la pensée du XVIII<sup>e</sup> siècle que l'Histoire n'a pas pu réaliser. C'est-à-dire que la lecture de Diderot aujourd'hui nous rappelle les promesses de la Révolution française et de leur stupéfiante actualité.

Tout commence et évolue de manière négative. D'abord, nous avons le titre qui nous présente les personnages, ensuite nous avons une petite introduction au récit, qui commence ainsi :

Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où venaient-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où on va ? Que disaient-ils ? Le maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.<sup>382</sup>

Le narrateur joue avec le lecteur et présente les questions possibles qu'un lecteur se poserait devant un récit. D'abord il s'agit de savoir qui sont les personnages et comment ils se sont rencontrés. La réponse du narrateur donne le ton et présente la question qui sera celle de toute l'œuvre. En posant les questions et en y répondant, le narrateur démontre qu'il est le maître du récit, qu'il l'organise, mais en même temps il démontre qu'il ne sait pas beaucoup de choses sur les personnages qu'il a lui-même créés. Les éléments fondamentaux de la construction d'un roman, le temps, l'espace, les personnages (« Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? ») sont omis. Et

---

<sup>381</sup> Kundera, M. *L'Art du roman*, Folio, 1986, p. 26-27.

<sup>382</sup> Diderot, D. *Jacques le Fataliste*. Paris : Pocket, 1989, p. 19.

pourtant, il annonce que Jacques croit que tout ce qui nous arrive est écrit là-haut. Le narrateur ne sait pas d'où viennent les personnages et pourtant, il sait ce qu'ils pensent.

Il semble ainsi nous indiquer que les personnages marchent vers leur propre destin. Mais si cette affirmation est vraie, pourquoi le narrateur se comporte-t-il comme s'il était lui aussi guidé par le hasard ?

Le narrateur pourrait nous décrire la situation, et nous dire d'où les personnages viennent, et où ils vont, mais même en étant maître de son récit, le narrateur est soumis au hasard, comme tout le monde. Nous ne savons pas où nous allons, et le narrateur ne sait pas non plus où son récit nous guidera. Cette contradiction entre la position du narrateur, maître du récit et les idées de son personnage, suggère déjà que le destin et le hasard ne sont pas des termes opposés. Le récit nous fournit pourtant quelques éléments qui nous permettent de connaître plus les personnages. Jacques est un paysan, car les paysans au XVIII<sup>e</sup> siècle étaient désignés par le mot « jacquerie », un paysan qui croit aux mots de son maître, ou de son capitaine, qui croit à l'idée que « tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut ». En mettant Jacques dans la position de serviteur, un serviteur qui en plus croit aux idées de son maître, le narrateur nous suggère que la condition de Jacques est fortement déterminée par sa condition sociale qui détermine en plus ses croyances, ses idées. Jacques obéit à son maître et pense comme lui, ainsi le narrateur commence à suggérer que si Jacques se laisse guider par les idées d'autrui, il sera toujours un paysan, il sera toujours dépendant d'un maître. Le destin apparaît ainsi comme la négation de la liberté et une condition nécessaire pour la domination sociale. À partir du moment où le hasard se fait présent pour complexifier et mettre en question le déterminisme de Jacques, Diderot ouvre une brèche et une distinction entre les idées et la réalité, entre la croyance et le mode d'être de la vie et des événements.

Dans *l'Encyclopédie*, la fatalité désigne la cause cachée des événements imprévus concernant le bien et le mal des êtres sensibles. Elle présuppose donc que les événements ont toujours des causes même si elles ne peuvent pas être connues, même si elles ne peuvent pas être prévues.

« Fatalité » vient du latin *fatum*, dérivé de *fari*, il indique le décret par lequel la cause première détermine l'existence des événements relatifs au bien et au mal des êtres sensibles. À ce décret on a substitué le mot *fatum* désignant la cause cachée des événements, et puisque ces causes sont liées et enchaînées, *fatum* désigne la liaison et l'enchaînement des causes. Le mot a subi quelques modifications pour former le mot



« fatalité » qui peut désigner non seulement les événements malheureux, mais les événements heureux. Puisque « destin » et « destinée » viennent de *destinatum*, ce qui est arrêté ou déterminé, ils peuvent être considérés comme synonymes de « fatalité ».

La différence entre le hasard et la fatalité est que le mot « hasard » indique un événement sans cause déterminée, tandis que la fatalité indique que l'on a les causes de l'événement en vue. Le hasard implique une action sans dessein formé tandis que la fatalité a un but auquel elle conduit les êtres qui sont sous son empire. Mais dans la mesure où les causes des événements sont cachées et ne peuvent pas être déterminées, le hasard et la fatalité se confondent :

En un mot, quoique tout l'avenir soit déterminé ; comme nous ignorons de quelle manière il est déterminé, & que nous savons certainement que cette détermination est conséquente à nos actions ; il est clair que dans la pratique, nous devons nous conduire comme s'il n'étoit pas déterminé.<sup>383</sup>

C'est exactement ainsi que Jacques se comporte, il est « inconséquent, comme vous et moi, et sujet à oublier ces principes. ».

Qu'est-ce autre chose, disait-il, s'il n'y a point de liberté, et que notre destinée soit écrite là-haut ? (...) quelle que soit la somme des éléments dont je suis composé, je suis un ; or, une cause ne n'a qu'un effet ; j'ai toujours été une cause ; je n'ai jamais eu qu'un effet à produire ; ma durée n'est donc qu'une suite d'effets nécessaires. C'est ainsi que Jacques raisonnait d'après son capitaine. La distinction d'un monde physique et d'un monde moral lui semblait vide de sens. Son capitaine lui avait fourré dans la tête toutes ces opinions qu'il avait puisées, lui, dans son Spinoza qu'il savait par cœur. D'après ce système, on pourrait s'imaginer que Jacques ne se réjouissait, ne s'affligeait de rien ; cela n'était pourtant pas vrai. Il se conduisait à peu près comme vous et moi.<sup>384</sup>

La question de Diderot est la question qui a été celle de son siècle. L'homme est-il libre ? Et dans quelle mesure nous pouvons parler de quelque chose comme la liberté de l'homme ? La vie humaine est-elle déterminée par autre chose que la volonté humaine elle-même ? Ou la vie est-elle le résultat d'un destin ? D'une cause unique qui ne peut qu'avoir un effet unique ? Notre vie est-elle écrite là-haut ? Sommes-nous tous des personnages de romans conduits par un narrateur très capricieux, ou sommes-nous maîtres et auteurs de notre propre histoire ?

Et ainsi le thème de ce récit rejoint sa forme, la question de la liberté nous guide donc vers les choix formels de l'auteur, et nous montre le lien intime entre roman, écriture romanesque et liberté subjective. Non seulement le thème du récit est la fatalité et son rapport au hasard qui interroge les conséquences du déterminisme dans notre

---

<sup>383</sup> Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Métiers et des Arts de Denis Diderot, Jean le Rond D'Alembert et al. 1.

<http://artflsrv02.uchicago.edu/cgi-bin/philologic/getobject.pl?c.5:593.encyclopedie0513.4019678> consulté le 13 octobre 2013.

<sup>384</sup> Diderot, D. *Jacques le Fataliste*. *Op. cit.*, p. 237.

conduite, comme Diderot transforme le hasard dans le moteur de sa narration. Cette introduction le démontre en mettant l'accent sur le fait que le narrateur contrôle le récit, mais en même temps laisse le hasard conduire ses personnages et donner le rythme de l'histoire. Après cette introduction, un dialogue commence entre Jacques et son maître.

Le maître ajoute que Jacques en dit des « grands mots », Jacques cite les paroles de son capitaine selon qui « chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet. » Le maître se dit d'accord, ensuite Jacques s'écrit : « Que le diable emporte le cabaretier et son cabaret ! » Curieux, le maître veut savoir pourquoi Jacques est aussi enragé, et il répond, dans les termes suivants :

C'est que, tandis que je m'enivre de son mauvais vin, j'oublie de mener son cheval à l'abreuvoir. Mon père s'en aperçoit ; il se fâche. Je hoche de la tête ; il prend un bâton et m'en frotte un peu durement les épaules. Un régiment passait pour aller au camp devant Fontenoy ; de dépit je m'enrôle. Nous arrivons ; la bataille se donne...

Maître

Et tu reçois la balle à ton adresse.

Jacques

Vous l'avez deviné ; un coup de feu au genou ; et Dieu sait les bonnes et mauvaises aventures amenées par ce coup de feu. Elles se tiennent ni plus ni moins que les chaînons d'une gourmette. Sans ce coup de feu, par exemple, je crois que je n'aurais été amoureux de ma vie, ni boiteux.<sup>385</sup>

Le maître demande si Jacques a été amoureux, il répond que oui, et le maître veut alors que Jacques raconte l'histoire de ses amours. Le rapport de cause à conséquence est relativisé et ironisé par cette narration où tout s'enchaîne par hasard. Jacques attribue la cause de ses malheurs au vin, le coup de feu qu'il a pris semble le fruit d'une série d'événements hasardeux. Chaque fois que Jacques essayera de raconter l'histoire de ses amours, lui et son maître seront interrompus par des événements, tout aussi hasardeux que son voyage.

Le narrateur, de son côté, joue avec le lecteur en affirmant soit son contrôle absolu sur le récit, soit le manque de sens des événements qui pointent et indiquent l'impossibilité de connaître la cause cachée des événements. Il déclare :

Vous voyez, que je suis en beau chemin, et qu'il ne tiendrait qu'à moi de vous faire attendre un an, deux ans, trois ans, le récit des amours de Jacques, en le séparant de son maître et en leur faisant courir à chacun tous les hasards qu'il me plairait.<sup>386</sup>

La volonté du narrateur n'est pas décrite comme identique aux desseins du destin, en revanche, sa volonté et son contrôle sont identifiés au hasard. Le narrateur, comme un maître capricieux, pourrait faire ce qu'il lui plairait, il pourrait faire en sorte que son

---

<sup>385</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 22.

personnage coure des hasards infinis. Le contrôle est ici rabaissé à la condition d'un caprice, comme toute autorité, le narrateur n'obéit qu'à une volonté extravagante et infondée, aussi hasardeuse que les événements de la vie de son personnage.

Vous allez croire, lecteur, que ce cheval est celui qu'on a volé au maître de Jacques : et vous trompez. C'est ainsi que cela arriverait dans un roman, un peu plus tôt ou un peu plus tard, de cette manière ou autrement ; mais ceci n'est pas un roman, je vous ai déjà dit, je crois, et je vous le répète encore.<sup>387</sup>

Cette affirmation pourrait nous faire imaginer que le récit n'est pas un roman, car comme dans notre vie les événements ne peuvent pas être expliqués, nous ne pouvons pas retrouver leur cause. Diderot refuse les principes de la vraisemblance, comme il refuse d'organiser son récit selon les principes de cause et d'effets. Certains événements n'ont pas d'explication, ni des causes ni des buts précis.

Mais le lecteur sait très bien qu'il s'agit d'une œuvre de fiction, et cela signifie que le narrateur est ici notre maître. Un maître qui, pour exercer son pouvoir, doit confondre. Ainsi il joue avec le hasard et la nécessité, il s'affirme comme maître du récit en contrôlant l'histoire de Jacques comme nous ne pourrions jamais contrôler notre propre vie, il refuse la fiction, fait appel à la vérité, pour ensuite l'ironiser, la relativiser :

La vérité, la vérité ! La vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate ; par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant ? Rien. – D'accord. – S'il faut être vrai, c'est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine ; la vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie. – Oui, quand on a du génie ;<sup>388</sup>

Si le récit est écrit et ordonné par l'intelligence de l'auteur, on pourrait dire la même chose notre propre vie, elle est le résultat d'une série de causes et événements que nous ne pouvons néanmoins pas connaître, comme Jacques est le jouet de son narrateur (personnage d'une histoire qu'il ne connaît pas). Cela implique que malgré le déterminisme, les hommes sont entièrement libres dans leurs actions. Car, tout en croyant que l'homme n'est pas libre, Jacques ne se résigne pas aux événements, il agit, et il agit comme s'il était un homme libre, il répond aux nécessités, réagit contre les injustices. Il ne se résigne pas devant les circonstances, sa condition sociale le pousse à chercher les moyens de survivre, enfin il se débrouille pour contourner les événements qui ne sont pas en sa faveur. Le titre même du texte *Jacques le Fataliste et son maître* renverse le rapport de force et démontre que les actions du personnage peuvent contourner le pouvoir de son maître, comme le narrateur paraît, en suivant le rythme des

---

<sup>387</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 61.

actions du personnage, un simple spectateur sans aucune prise ou contrôle sur la situation.

*Jacques le Fataliste*, publié en feuilleton entre 1778 et 1780, est contemporain de la célèbre pièce de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, où le valet de comédie débrouillard occupe le rôle principal et conquiert la scène théâtrale. Ici le personnage principal, Jacques, est aussi d'un rang inférieur, c'est un simple paysan. Mais la grande innovation de Diderot est justement d'avoir exploité les ressources propres au roman pour mettre en question les rapports de domination en voie de disparition dans une société qui fait la transition entre le système féodal et le capitalisme. En critiquant la vraisemblance et les règles poétiques qui structurent la littérature, Diderot met en question les raisons et principes qui hiérarchisent la société, car la poétique aristotélicienne transforme la littérature en l'image même d'une société hiérarchisée, elle divise le temps, l'espace et répartit les personnages en classes sociales. En fait, les genres sont divisés selon la classe sociale de personnages, et la forme doit être adéquate aux paroles, mœurs et habitudes de chaque classe. Ainsi, seule la classe du pouvoir a droit aux tragédies, car les hommes supérieurs sont ceux qui vivent des histoires à la fois particulières et universelles, leur destin est celui de la *polis*. Quand le narrateur de *Jacques le Fataliste* déclare « ceci n'est pas un roman », il refuse d'obéir à la rationalité qui divise et la littérature et la société. Le hasard apparaît pour mettre en question les raisons et principes qui structurent cette hiérarchie, il peut même démontrer le manque de sens ou le caractère arbitraire de cette hiérarchisation, car il ouvre un abîme entre les idées de Jacques et son comportement réel, ainsi il questionne la raison, les idées ou la métaphysique et son rapport au réel en insinuant que les idées métaphysiques sont aussi imaginaires qu'un roman, mais peuvent servir à organiser les événements, diviser les hommes en classes, en les subordonnant à un destin de soumission.

En jouant avec le hasard et le destin, Diderot entreprend une critique du système causal de Spinoza. C'est à travers le hasard que Diderot relativise le déterminisme de la doctrine spinoziste. Il démontre que toute métaphysique retrouve ses limites dans la vie pratique, dans l'empirie. Le déterminisme de Spinoza présuppose que les choses arrivent nécessairement, c'est-à-dire que leur existence et leur fonctionnement sont déterminés par Dieu, puisqu'elles découlent de Dieu comme ces modes. En relativisant la position du narrateur, maître du récit, rabaissé à la condition de spectateur dans l'histoire, Diderot démontre que la métaphysique spinoziste est le propre d'un rapport

de domination qui régit la société féodale. Rappelons que le spinozisme est une idée que le maître de Jacques a « fourrée » dans sa tête.

À travers *Jacques le Fataliste*, Diderot démontre que la liberté s'exécute comme une pièce de théâtre. Indépendamment de la croyance ou des idées que nous pouvons avoir sur la liberté, la fatalité démontre que nous ne sommes pas en mesure de connaître les causes des événements ni de déterminer notre destin, cette ignorance est la condition de possibilité de la liberté qui s'exerce en dépit des idées. Elle est concrète et fonctionne quand nous réagissons aux événements, dans la mesure où nous agissons. La liberté n'est pas de l'ordre des idées, elle est quelque chose que l'on pratique. Ainsi l'homme libre ne laisse pas son destin se déterminer comme il ne laisse pas ses actions se guider et se restreindre par les lois, car : « La nature n'a fait ni serviteur, ni maître./Je ne veux ni donner ni recevoir des lois. »<sup>389</sup>

L'idée abstraite s'oppose au rythme de la vie, comme le narrateur ne peut qu'écrire son récit suivant les hasards qui définissent le chemin de Jacques. À travers cette double structure contradictoire, Diderot fait appel à la littérature, l'art d'écrire la vie pour nier et démontrer le caractère abstrait d'une certaine philosophie. En tant qu'œuvre des sens, à partir de l'expérience vécue et suivant les lois naturelles, la littérature, surtout celle que *Jacques le Fataliste* fonde, est un véritable éloge de la liberté.

## ***Igitur***

*Igitur* est contemporain de la crise de 1866-1869, il a été conçu pour guérir Mallarmé de l'impuissance imposée par cette crise. Dans une lettre à Cazalis du 14 novembre 1869, Mallarmé déclare : « C'est un conte, par lequel je veux terrasser le vieux monstre de l'Impuissance. »<sup>390</sup> L'impuissance, selon Abastado,<sup>391</sup> est inséparable du désir de maîtriser intellectuellement le système poétique. Pour cette raison, *Igitur* problématise ce qui, dans « Le Démon de l'analogie », est cause d'effroi, le hasard comme entrave à la volonté de maîtriser le système poétique. Mallarmé

---

<sup>389</sup> Ce poème composé pour la fête des rois et diffusé en quelques exemplaires dans *Correspondance littéraire* illustre comment Diderot comprend l'homme naturel. Apud : Delon, Michel. « Écrire : des belles lettres à la littérature ». In : Tadié, Jean-Yves (org). *La Littérature française. Dynamique et histoire II*. Paris : Gallimard, 2007, p. 79. Ce genre de déclaration a contribué aux accusations faites contre Diderot, tenu pour l'un des responsables de la dérive violente de la Révolution, pendant la Terreur.

<sup>390</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 748.

<sup>391</sup> Abastado, C. *Mythes et rituels de l'écriture*. Bruxelles: Editions Complexe, 1979, p. 270, 274.

prétend combattre cette force négative par la mise en scène du combat d'un mot, *Igitur*, une conjonction qui devrait mettre fin à son impuissance, réconcilier le poète avec sa faculté poétique en évinçant le hasard. Cependant, à l'intérieur de ce conflit, le hasard se dévoile non comme l'irrationnel, mais comme une porte ouverte vers un autre mode d'opération de la pensée. Il se déploie et se transforme pour le poète et devant le lecteur pour faire apparaître la question du hasard et son rapport avec la poésie dans une autre dimension.

*Igitur* est le résultat, la conséquence quasi naturelle d'une idée de littérature qui devient chaque fois plus rationnelle contre l'expression sentimentale à la première personne qui marque le romantisme. En tant qu'œuvre d'art non inspirée, la poésie se définit en tant que forme construite consciemment par un poète qui, libre, choisit le sujet de son texte pour ensuite l'adapter et le justifier formellement. Cette notion de littérature, où la forme doit être manifestation d'un contenu que le poète doit construire, devait se dissoudre quand le fantasme du hasard croise l'idée de création poétique comme rationalisation complète du langage et entre en conflit avec la matérialité du langage poétique, et se voit ainsi impuissante devant la force des choses, devant l'aveuglement têtue de la matière, devant la nature du langage et sa configuration matérielle. Le matérialisme renverse la dynamique « formaliste » de la poésie. Une dynamique binaire, mécaniciste, qui fait de la création artistique un combat, qui essaye d'éliminer la matérialité du langage, c'est-à-dire son caractère arbitraire, et la remplace par un mythe, un mythe de la raison. La notion que l'œuvre d'art est toujours le produit d'un calcul, mathématique, exact et précis commence à se dissoudre en présence du hasard. Mais au lieu de représenter l'impuissance du poète face à un langage qui a le dessus, Mallarmé préfère chercher dans le hasard lui-même, dans la nature arbitraire du langage, une notion de forme capable de mettre en scène la nature de l'expérience moderne, et de transfigurer l'expression poétique. Cette tentative est théorisée pour la première fois dans *Igitur*.

Le conte explique la naissance du mythe de l'art autonome, développe son idée et montre ses limites. Il fait le récit du conflit d'un poète incapable de vaincre le hasard et d'ainsi réaliser l'œuvre pure. Il décrit les problèmes qui assaillent le poète au moment où il cherche à créer en ignorant les lois et l'état de son matériel, le langage. Il affirme le besoin de la littérature de se fonder sur une autre idée de raison et de création qui ne soit pas entendue comme la totale domination du matériel linguistique en vue de l'obtention

d'un effet, sentiment ou sensation préétablis, comme voulait Poe. La critique du mythe de l'art pur est aussi la critique de la raison qui le rend possible.

En lisant ce texte, nous pouvons comprendre comment le poète a problématisé le rapport entre hasard et création poétique, pour cette raison, le texte peut être pris comme une ébauche, et seulement une ébauche, du *Coup de dés*. Ce qui nous permet de proposer l'hypothèse qu'*Igitur* est resté inachevé parce que la question du hasard ne pouvait être travaillée par un texte en prose. Il faudra la forme du *Coup de dés* pour pouvoir formaliser le hasard, en le faisant émerger d'une nécessité intrinsèque au développement du langage poétique du XIX<sup>e</sup> siècle, d'un état historique de la prosodie et de la poésie lyrique.

## La critique

En mettant en scène des notions comme le Néant, l'Absolu et le hasard, *Igitur* est l'un de ces textes qui réveillent et illustrent les plus célèbres clichés autour de la poésie mallarméenne. Un commentaire qui influence beaucoup la réception d'*Igitur* est celui de Claudel, qui reprend déjà certaines idées de Thibaudet. Dans ce commentaire, Claudel met en scène les dichotomies qui ont toujours marqué la réception de Mallarmé. D'une part, le poète en quête de l'absolu, enfermé dans sa tour d'ivoire, d'autre part le poète qui se rend au hasard, aux circonstances fulgurantes et éphémères de l'existence quotidienne.

Selon la première conception, l'absolu au lieu d'être compris comme une tentative d'explication du monde, une tentative folle, extravagante et belle, est une profession de foi idéaliste des plus caricaturales :

Dans cet équilibre de conscience se termine, aux heures lucides, toute spéculation sur l'absolu. Pour l'idéaliste, l'existence n'est point nécessaire à la vérité qu'il conçoit. Comme Antée reprenait ses forces en touchant la terre, le poète rajeunit les siennes en contemplant un ciel, un absolu, le ciel qui n'est tel, qui n'est bleu, que parce qu'il ne peut être touché.<sup>392</sup>

Selon la deuxième, le hasard figure l'abandon du poète au monde matériel et insignifiant :

Et il est remarquable que la carrière de ce prince de la moderne Elsenour ne se soit achevée que quand il eut repris et développé le geste suprême d'*Igitur*, ce coup de dés jeté dans la nuit, et en somme un peu pareil au pari de Pascal, cette magnificence de grand seigneur qui jette sa bourse, cette abdication du mage qui n'attend plus rien de la science et de l'art (en un mot du chiffre), cette

---

<sup>392</sup> Thibaudet. *La Poésie de Mallarmé*. Paris : Gallimard, 2006, p. 151.

connaissance que le contingent n'arrivera jamais à faire de l'absolu et à réaliser autre chose qu'une combinaison précaire et dès lors frivole.<sup>393</sup>

Et pourtant, c'est Claudel lui-même, qui dans son témoignage annonce les propos de Mallarmé, et son désir de transformer le poème dans une explication de l'univers :

Mallarmé a toujours tenu que « l'explication » du monde, soit par le Vers, soit, autant que j'ai pu le comprendre au cours de nos rares conversations, par une sorte d'énonciation scénique ou de programme auquel la musique et la danse auraient servi de commentaire, soit par le livre et cette espèce d'équation typographique qu'il a réalisée dans le *Coup de dés*, était une chose possible.<sup>394</sup>

Mallarmé ne s'étonnerait pas, lui qui vivait déjà sous l'empire de la presse et du journal, que son Idée soit ironisée ou dénigrée de telle manière. Il est peut-être temps de prendre au sérieux ses désirs de poète. Il est peut-être temps que nous puissions considérer le hasard autrement que comme le frivole, l'insignifiant ou ce qui manque de sens, pour que nous puissions évaluer sérieusement l'hypothèse d'une machine du monde mue par le hasard, une machine du monde qui ne produit pas cette réalité où nous sommes définitivement installés, mais qui produit un réel sans bornes ou limites vers lequel nous pourrions nous fuir et où nous pourrions sans cesse naviguer. Une machine du monde bâtie avec le hasard ne serait ainsi que pur mouvement, une machine musicale qui produit un ballet des lettres, interminable.

Erich Köhler, auteur du *Hasard en littérature*, situe Mallarmé à l'intérieur de la tradition romantique « de l'ange révolté contre Dieu et le destin. Cette tradition veut l'impossible : élucider l'absolu en détruisant la contingence et pourtant sauver celle-ci sans tomber – comme Igitur – dans le Néant, le silence. »<sup>395</sup> Igitur est donc une figure de l'échec : « Obéissant aux ordres de ses ancêtres, Igitur mise tout sur le chiffre "unique", il gagne et il meurt. L'autodestruction du hasard, la rencontre de l'absolu, tombent dans le néant. »<sup>396</sup> La mort d'Igitur n'est pas la preuve de l'impossibilité de vaincre le hasard, mais la condition de possibilité d'une poésie construite par le hasard où le sujet n'est plus celui qui écrit sa propre volonté, qui transforme le monde en l'image de ses propres idées. La mort du sujet comme particularité individuelle ne doit pas être confondue avec l'impossibilité de détruire la contingence, car l'objectif du conte est de réaliser l'absolu à partir de l'infini que seul le hasard peut instaurer.

Meillassoux se place aussi dans cette tradition qui considère *Igitur* comme une catastrophe ou un échec, il a néanmoins mis en relief l'importance de l'infini dans la constitution de la notion mallarméenne de hasard. Selon l'auteur, les éléments du

---

<sup>393</sup> Claudel, « La Catastrophe d'Igitur », NRF, novembre 1926, p. 510.

<sup>394</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>395</sup> Köhler, E. *Le Hasard en littérature : le possible et la nécessité*. Paris : Klincksieck, 1986, p. 57.

<sup>396</sup> *Ibid.*, p. 59.



« problème d'*Igitur* » sont présents dans le *Coup de dés* : le Minuit, le non-sens du Néant, l'hésitation, le lancer de dés éventuel. Néanmoins, si le *Coup de dés* avait un nombre unique comme le 12, il aurait apporté la solution d'*Igitur* à son propre problème. Mais cette « solution » est, en réalité, un échec. Un échec qui dérive de la notion mallarméenne d'infinité du hasard, une notion qui aurait été conçue sous l'influence de Hegel.

Le « hasard » est ici pourvu d'une puissance de contradiction (il « contient l'Absurde ») qui lui permet d'être ce qu'il est aussi bien que ce qu'il n'est pas – donc d'être « infini » en un sens dialectique (plutôt que mathématique) : de contenir toujours-déjà ce qui est en dehors de sa limite, et d'absorber ce qui tendrait à s'opposer à lui. Le propos semble d'abord obscur, mais l'idée sous-jacente est simple : lorsque je lance des dés, le résultat est généralement erratique – « inférieur clapotis quelconque », dira le *Coup de dés*. En ce cas, le hasard comme non-sens est visible dans l'insignifiance même de son résultat. Mais il peut arriver à l'inverse, lorsqu'une coïncidence improbable et favorable se produit – telle l'émergence d'un 12 me faisant gagner une partie décisive –, que le cours des choses paraisse orienté par une fin intentionnelle et supérieure.<sup>397</sup>

Des alexandrins peuvent être sans saveur ou grâce, mais aussi contenir une beauté stupéfiante et indiquer une « finalité supérieure ». « Contingence ou coïncidence, le hasard est donc bien infini en ce sens précis qu'il contient au même titre ce qui le montre en sa triste évidence et ce qui le dénie par l'apparence lumineuse d'un Sens. » Mallarmé aurait inversé l'infini hégélien, qui n'est plus le procès de l'Esprit contenant en lui-même ce qui le nie, mais « procès du Néant (entendu comme absence de Sens) qui détermine y compris ce qui paraît s'excepter ». <sup>398</sup>.

Meillassoux identifie clairement l'infini à l'absence de sens, ou au néant. D'abord, le « Sens » n'est pas un élément du hasard mallarméen. Il revient à Meillassoux d'emprunter au Néant et à l'infini cette notion qui serait plutôt pour Mallarmé la nécessité. L'idée nécessaire qui accomplit l'abolition du hasard ou l'absolu à travers le lancer des dés. Cela pourrait expliquer, dans un premier temps, le problème d'*Igitur* en concernant le hasard, mais jamais l'infini. Le hasard « qui accomplit toujours sa propre idée » peut d'abord être enfermé dans l'alternative entre le sens et le non-sens, mais cela implique que le hasard est compris comme pouvant avoir une « finalité supérieure » ou un Sens. Et comme nous allons le voir, le rapport entre le hasard et l'infini vise justement à rompre avec ce présupposé : c'est seulement quand le hasard est détaché de toute causalité première ou de tout but que nous pouvons comprendre sa dimension infinie. Car le hasard rompt avec toute forme *a priori* de détermination des possibilités ou des nécessités.

---

<sup>397</sup> Meillassoux, Q. *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris : Fayard, 2011, p. 35.

<sup>398</sup> *Ibid.*, p. 36.

En ce qui concerne l'alternative entre le sens et le non-sens, nous ne pourrions pas affirmer qu'elle est infinie, mais finie, déterminée à partir d'une simple opposition ou dans un cas extrême, elle correspondrait au mauvais infini hégélien, passage incessant d'un terme à l'autre, où il n'y a pas de synthèse, où il n'y a pas de dépassement, une opposition non dialectique pourtant, sans *Afklerung*.

La question d'Igitur serait, selon l'auteur : « Comment lutter contre un hasard infini par un lancer de dés si tous les résultats reviennent au même – c'est-à-dire à son infinité, à son égale absence de sens dans le vers parfait et le vers médiocre ? »<sup>399</sup>

Si le hasard est infini, pouvons-nous l'identifier au même ? Si le hasard est infini, il produit une diversité illimitée et non toujours le même résultat. Quand un poème accomplit le nombre qui ne peut pas être un autre, il instaure une nécessité à partir du hasard, à partir d'une détermination arbitraire, le nombre 12. Apparemment, il se laisserait restreindre par les possibilités formelles du vers, mais en réalité, il transforme un nombre fini en nombre nécessaire, capable de donner forme à l'infini, capable de se transformer et d'ouvrir des horizons illimités.

Nous avons déjà démontré dans quelle mesure la découverte du Néant fonctionne comme une prise de conscience du manque de sens de notre existence et moteur de la fiction ainsi que des autres illusions humaines, comme Dieu et la science. Nous ne pouvons pas être d'accord avec cette interprétation qui enferme le hasard mallarméen dans une alternative entre le manque de Sens ou le Sens entendu comme « finalité supérieure » qui en fait, répète une longue tradition herméneutique. Le hasard, comme l'a souligné Kristeva, a une dimension logique, comme le *Coup de dés*, il traite d'un « sujet intellectuel ».

*Igitur* de Mallarmé pointe vers l'espace particulier de cette pratique – acte hasardeux, mettant en jeu les éclipses du symbolique, que Mallarmé appelle un « hasard », l'incorporant pour s'effectuer, mais se dépensant en l'effectuant : une pratique qui n'est ni la science, ni la folie, ni la lignée familiale-nationale- raciale historique ni le « moi » anachronique, ni le temps ni sa perte. En effet, le personnage de cette scène est la logique même : *Igitur*, devenue son envers solidaire : la folie, pour indiquer ce qui manque à l'une aussi bien qu'à l'autre : le hasard actif.<sup>400</sup>

Le hasard qui n'est pas la mort donc, mais un hasard qui fonctionne comme source de la poésie et la guide vers une autre rationalité. L'opposition que Kristeva met en scène entre raison et folie contribue à démontrer que l'opération mallarméenne qui transforme le hasard en le centre de la poésie est une critique de la raison, de la raison qui s'oppose au hasard, mais aussi à son abolition. Que signifie une raison qui s'oppose

---

<sup>399</sup> *Ibid.*

<sup>400</sup> Kristeva, J. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1974, p. 197.

au hasard ? Il s'agit de la raison qui se définit comme l'autre du hasard. Le hasard est ainsi ce qui échappe à la normativité rationnelle, à son mode d'être, à son développement, à sa logique. Et c'est justement cette rationalité, fondée sur la pensée causale, cette raison représentative qui transforme l'abolition du hasard en folie. Car le hasard, pour la raison qui cherche à maîtriser le monde, est l'insignifiante matière, indéniable, mais encore insignifiante, car le hasard est simplement ce qui échappe à la maîtrise, et pourtant ce qui n'est pas capable de créer une régularité ou une normativité. Ainsi, abolir le hasard en instaurant une autre nécessité qui échappe à la normativité rationnelle ne peut être qu'une folie. Cette folie est la littérature. *Igitur ou la folie d'Elbehnon*, comme le souligne Pascal Durand « dans l'adverbe latin qui sert de titre à l'œuvre comme de nom à son héros, l'allusion paraît limpide, par ailleurs, à celui qui sert de pivot logique au *cogito* cartésien. *Ergo/Igitur* : c'est bien la même consécution, à rebours et en vis sans fin, de la pensée à l'être pensant et de l'acte au sujet qui l'accomplit. »<sup>401</sup>» Comme dans les « Notes sur le langage », Mallarmé fait encore mention de la philosophie quand il s'agit de définir la question que son œuvre développe. La philosophie inspire l'idée que la poésie est une méthode qui vise la démonstration, c'est-à-dire que le poème ne narre pas, ne décrit pas, il démontre ses idées et leur mouvement dans la page d'un livre. Ici l'adverbe, responsable des modes de la langue, est pensé à travers les modalités, le hasard et la contingence. La question d'*Igitur* est donc le rapport entre la pensée et l'existence, elle est aussi la question de savoir quel est le sujet de ce savoir qui passe à être, à l'acte, qui existe. C'est à travers les notions d'Absolu, d'infini, de hasard et de nécessité que dans, *Igitur*, Mallarmé cherchera à penser ces rapports. Le *Coup de dés* serait la démonstration finale du rôle du hasard dans le passage de la pensée à l'acte.

### **Le hasard aboli : folie**

Dans l'un des folios du manuscrit, nous avons une sorte de plan indiquant que le conte sera découpé en quatre moments : « Le Minuit », « L'escalier », « Le coup de dés », « Le sommeil sur les cendres, après la bougie soufflée ». Une indication temporelle, une indication spatiale, le temps et le lieu du poème sont donnés. Le temps est défini par le chiffre douze, le numéro de syllabes d'un alexandrin, qui rattache le

---

<sup>401</sup> Durand, P. *Du Sens des formes au sens des formalités*. Paris : Seuil, 2008, p. 44.

poète à une tradition (Igitur et sa race). L'espace qui indique la profondeur, et la dimension de l'action, est l'escalier, il n'est pas seulement le moyen de descendre « au fond des choses » il peut aussi nous mener plus proche du ciel, des astres. La définition spatiale correspond à un geste de la pensée, qui se dirige vers le fond, en rappelant ainsi le geste de « creuser » le vers qui dévoile au poète le Néant. Les deux autres moments indiquent l'acte d'Igitur, lancer de dés, souffler la bougie, trouver le nombre en supprimant le hasard, un nombre capable d'apporter les ténèbres, d'écrire noir sur blanc et donner au Livre un équivalent du mystère.

L'acte d'Igitur est directement en rapport avec cette bougie qui devrait être soufflée. Cet acte signifie qu'Igitur peut « causer l'ombre en soufflant sur la lumière ». Un acte très proche de l'écriture poétique, qui se fait « noir sur blanc », l'écrit obscurcit la page blanche, comme l'acte de souffler la bougie, apporte les ténèbres. Par cet acte, quelque chose de « grand » aura lieu « pas d'astres ? Le hasard annulé ? » Un acte qui accomplira l'absolu : « Puis — comme il aura parlé selon l'absolu — qui nie l'immortalité, l'absolu existera en dehors — lune, au-dessus du temps : et il soulèvera les rideaux, en face. »<sup>402</sup> C'est une description de la méthode d'écriture mallarméenne, le « démontage impie de la fiction » que nous avons ici. Le lever de rideau est l'acte par lequel le théâtre commence. L'écriture est la scène et le lecteur sera face à son mode de fonctionnement. Il se verra face à la fiction qui éclatera dans toute sa vérité. Détail important, nous ne pouvons pas savoir si cet acte signifie l'abolition du hasard. Le point d'interrogation laisse le doute. Car il s'agit encore de savoir si la fiction a un contenu de vérité et quel rapport elle établit vis-à-vis du réel.

Cet acte permet à Igitur de traverser les ténèbres (dans l'« absence d'astres ») ; plongé dans l'inconnu, il « descend au fond de l'esprit humain » pour retrouver l'histoire qui constitue sa race, la tradition dont il est l'héritier. L'acte poétique dépend ainsi de ce « coup de dés » qui comme minuit, aura pour conséquence l'accomplissement de la poésie, le vers, l'alexandrin, vers s'il en est, synonyme d'abolition du hasard, de la réalisation de l'absolu. L'acte poétique doit mettre fin au hasard et ainsi régler le problème, le mal subi par Igitur, défini par le poète comme le mal « d'être deux », « divisé qu'il est entre son moi et la filiation à sa race ».

Il se sait un esprit et pour cette raison, son mal est une « absence de moi » qui selon le poète a pour conséquence que toutes les choses ambiantes semblent à Igitur

---

<sup>402</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 473.

« provenir de lui-même ». La « folie d'Elbenon » est le résultat de cette scission entre Igitur et sa race, qui le transforme en esprit. Comme un poète qui rêve d'idéal, Igitur ne voit autour de lui que ses propres rêves et idées, aveugle à la réalité, il est éloigné et coupé, solitaire dans la multitude. Il est coupé également par rapport à sa race, il ne se sent pas un héritier ou continuateur de ses ancêtres. Coupé du monde extérieur et de son propre passé, Igitur semble être le cliché du poète moderne. Il souhaite rompre avec sa race, rompre avec la tradition, tâche difficile, étant donné que l'abolition du hasard semble être la condition à partir de laquelle cette tradition s'érige et se détermine. À partir du moment où le personnage comprend la folie de sa coupure avec le monde et le passé de sa race, « il va mettre fin, afin que le néant soit acte comme idée ». Ainsi, la folie peut être identifiée à l'abolition du hasard, c'est cette « croyance » ou possibilité qui institue la scission d'Igitur et son écart vis-à-vis de sa race. Le mal d'Igitur est l'illusion selon laquelle le hasard peut être aboli. *La folie en question est le désir d'abolir le hasard.*

## **L'Absolu**

*Igitur* naît du conflit entre le poète et le hasard, il est le résultat de la découverte du Néant, la conséquence et le développement de la découverte du caractère mensonger de nos explications du monde, de la prise de conscience de la faillite de la raison, ou de la nature rationnelle de tout ce qui concerne l'existence humaine. *Igitur*, comme la crise du Néant, met la création poétique en question, met en question la possibilité d'une maîtrise du langage de la part du poète. *Igitur* apparaît comme affirmation suprême de la force destructrice du rien face au désir créateur. Le hasard s'accomplit même quand il est nié, le poète n'y peut rien, la raison est impuissante, « la contrepartie de son mal étant que les choses ambiantes lui semblent provenir de lui-même, de ses facultés », elle est la cause de l'impuissance. « Ce scandement n'était-il pas le bruit du progrès de mon personnage qui maintenant le continue dans la spirale, et ce frôlement, le frôlement incertain de sa dualité ? ». Cette scission qui hante les personnages de Mallarmé, comme l'azur hante le poète, assume dans la tradition poétique ainsi que dans son œuvre plusieurs figures : l'idéal et l'ennui, la pureté et le désir, la chasteté et le sexe, la tête et le corps, la raison et le hasard. La poésie froide et pure du Parnasse, qui abolit l'expression personnelle et sentimentale, serait ainsi un reflet de la dichotomie instauré par le romantisme même, entre spleen et idéal, entre la vie concrète et l'idéal. La

littérature comprise comme rationnelle, capable de réaliser une œuvre pure, de créer un monde propre et unique à côté du réel et à son écart, a pour conséquence de créer l'ennui. La vie est insuffisante face à l'idéal, tout plaisir est éphémère et fugace, face à une promesse ironique qui est d'autant plus sublime qu'elle est distante. Ainsi la poésie d'un Leconte de Lisle semble héritière de la poésie romantique, une inversion qui se construit à partir des séparations établies entre raison et sentiment par le romantisme lui-même. Mallarmé est ainsi face à des scissions, l'idéal est responsable de l'émergence de cette névrose, ce « mal d'être deux » qu'*Igitur*, cette conjonction, est destiné à résoudre. D'*Hérodiade* au *Coup de dés*, sa poésie est hantée par ces séparations, elle est toujours tentée de remédier à ce mal d'être deux.

Igitur aimerait raconter sa vie avant d'accomplir sa mission et sauver sa race. C'est la vie d'un poète « hystérique » que Mallarmé évoque dans ce petit extrait : « Écoutez, ma race, avant de souffler ma bougie — le compte que j'ai à vous rendre de ma vie — Ici : névrose, ennui, (ou Absolu ?). »<sup>403</sup> Le poète est celui qui, comme Igitur vit entre l'ennui et l'absolu, il vit de la « névrose ». Il souffre du mal d'être deux, scindé entre le réel et ses rêves, le poète est plongé dans l'ennui, résultat de l'impossibilité de réaliser l'idéal.

L'Absolu pourrait rompre avec cette scission. Pour remédier à ce mal « d'être deux », Igitur doit accomplir un acte. L'acte qui inaugure la création poétique moderne, anti-représentative et post-baudelairienne, une poétique qui essaye de résoudre la crise de la poésie lyrique ouverte par la fin du romantisme. Igitur descend « l'escalier de l'esprit humain » après avoir « quitt[é] sa chambre », cet acte plus que symbolique représentant l'abandon de l'expression à la première personne et de tout énoncé individuel ou particulier. Le poète prêt à réaliser l'acte poétique, à rendre présent l'absolu, doit oublier le hasard de la particularité individuelle : « Avant de sortir de sa chambre — Oui, c'est là qu'en sont les choses — ma personne gêne — et le Néant est là. Je ne chercherai pas à le changer. Je viens de voir (grâce à un don d'Illusoire, où en était le Rêve — »<sup>404</sup>. Le Néant est aussi la symbolisation de l'inutilité de toute expression personnelle qui « gêne » l'acte de création en perturbant, comme le hasard, la noble faculté poétique. Dans un autre folio, dont le titre est justement « Il quitte la chambre », l'acte n'est pas seulement le jeté de dés, car le personnage doit réaliser un

---

<sup>403</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 475.

deuxième acte. Lequel ? L'acte d'Igitur est sa propre mort : « il faut que je meure ». <sup>405</sup> Figure de la négation suprême, le néant est ici idée et acte. À partir du moment où la poésie nie toute expression personnelle, elle a tout un monde, voire plusieurs à remporter. Elle cesse d'être espace d'expression ou plainte personnelle pour devenir une cosmogonie, une quête pour le dévoilement de la machine du monde, l'espace d'invention de vies et de mondes nouveaux.

Le Néant devrait résoudre l'opposition hasard/absolu. L'absolu définit la poésie comme acte extérieur, éloigné, détaché du monde et capable de constituer un monde à part, autonome, indépendant de la réalité. L'absolu est ici le nom du désir de réaliser l'œuvre pure et totale. Cette idée de littérature entre en choc avec son opposé, le hasard. Il s'agit d'une métamorphose de la nature du conflit autour de l'absolu, qui d'abord se dédouble en idéal/ennui et ensuite en raison/hasard, changement qui le distingue de la poésie romantique du Parnasse, la poésie sentimentale (première génération), et la poésie autonome (Leconte de Lisle). Une poésie « subjective » et une poésie « objective ». Ces deux poétiques, basées sur le sentiment et l'expression personnelle ou sur la rationalisation formelle, produisent des ruptures, des scissions et des conséquences que cela soit sur le plan sentimental, l'ennui ou sur le plan intellectuel, le hasard. La subjectivité totale ou l'objectivité absolue s'égalent dans l'oubli de la nature du langage. L'Absolu est l'idéal du premier romantisme chanté par le « sacre de l'écrivain », mais il se trouve vide face à l'« implacable vie ». Source d'impuissance et d'ennui, il est source de pessimisme ou de nihilisme, la triste fin du chant lyrique du premier romantisme (en juin 1848). Il est également l'expression du désir d'une autre esthétique, conséquence de l'échec du premier romantisme, et qui maintenant ne veut pas être contaminée par des expressions subjectives. L'absolu, par là, peut devenir le nom de la nouvelle voix poétique. Il pourra signaler le chemin de la rupture ou de la réconciliation vers la séparation qui marque Igitur, le rapport à sa race et à lui-même. Il s'agit de comprendre de quelle manière le hasard peut guider la poésie vers un absolu où il n'y aura plus de séparations, un absolu qui soit la source de configuration d'un nouveau monde qui ne soit plus marqué par les dualismes propres au romantisme ou au Parnasse.

Dans *Igitur*, la dualité du personnage, qui semble être la forme par laquelle la poésie réfléchit sur son temps et sa condition, est le produit du hasard : « Dois-je

---

<sup>405</sup> *Ibid*, p. 481.

encore craindre le hasard, cet antique ennemi qui me divisa en ténèbres et en temps créés, pacifiés là tous deux en une même somme ? » Igitur souffre du même mal que les poètes de la fin de siècle, le mal d'être deux, scindé entre le réel et l'Idéal, le désir de l'absolu et la réalité. Mallarmé définit son personnage comme celui qui, « croyant à l'existence du seul Absolu, s'imagine être partout dans un rêve ». <sup>406</sup> Le hasard est l'élément responsable de cette scission, de cette folie qui touche les poètes, et la race d'Igitur :

Race immémoriale, dont le temps qui pesait est tombé, excessif, dans le passé, et qui pleine de hasard, n'a vécu, alors, que de son futur — Ce hasard nié à l'aide d'un anachronisme, un personnage, suprême incarnation de cette race, — qui sent en lui, grâce à l'absurde, l'existence de l'*Absolu*, a, solitaire, oublié la parole humaine en le grimoire, et la pensée en un luminaire, l'annonçant cette négation du hasard, l'autre éclairant le rêve où il en est. <sup>407</sup>

Cette race qui, « pleine de hasard », vit seulement de son futur, est la race des poètes modernes. Mallarmé évoque le poids du passé qui tombe et condamne la race « immémoriale » d'Igitur à ne vivre que de son futur. Si la modernité est le temps où la vie s'oriente vers le futur et son imprévisibilité, le temps du hasard, du nouveau ; ici le futur est le seul espace où peut vivre la race immémoriale, car le passé n'est qu'un poids, excessif, tradition difficile à dépasser, qui laisse les hommes seuls face au hasard du futur. Seul un « anachronisme » peut changer cette situation. Le hasard est donc à la fois nié et rêvé, seul le rêve d'un hasard peut transformer la marche du temps. Ce hasard assume ainsi un caractère important. Il n'est pas un autre quelconque de la raison, insignifiant. Un hasard qui périt et se défait dans l'air pour ne pas être capable de transformer la situation du personnage. Il s'agit d'un hasard rêvé, d'un hasard qui accomplit le rêve d'un passé et d'un futur différents. « Anachronisme » est le nom que Mallarmé attribue à ce hasard capable de transfigurer le passé et le futur. Le « luminaire » et le « grimoire » sont deux symboles du combat entre hasard et rêve, le désir d'élimination du hasard, sa négation et le rêve. Il y a donc deux hasards : L'un identifié à la parole, l'autre identifié à la pensée.

Qu'une parole jetée sur les dés, car ce ne peut être avec certitude qu'une parole, ne s'accomplisse pas, — comme il y avait selon la pensée, Il chances qu'elle ne s'accomplît pas contre une, le hasard s'affirme quant à la parole, en se niant quant à la pensée —, Car le hasard eût été que la parole s'accomplît. Toutefois si elle s'accomplît le hasard se nie quant à la parole, en s'affirmant quant à la pensée, car celle-ci doit. <sup>408</sup>

Le hasard ne peut pas être en harmonie avec la pensée et la parole en même temps. Ainsi, le hasard interdit l'union entre la pensée et la poésie, il entrave la

---

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>407</sup> *Ibid.*

<sup>408</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 476.



réalisation poétique, il empêche le poète d'écrire. Si d'une part, l'acte poétique semble seulement être possible par l'absence du hasard, d'autre part, l'abolition du hasard semble être un rêve impossible : « Les deux hasards — (dans les deux cas, l'absurde — Intention de nier le hasard, dans la famille ». <sup>409</sup> Mais cet extrait présente « deux hasards », le hasard par rapport à la parole, et le hasard par rapport à la pensée. La pensée détermine qu'il y a deux chances contre une que la parole n'ait pas lieu. Dans ces conditions, le hasard est nié et la pensée affirmée. Mais l'extrait nous indique que le hasard s'affirme quant à la parole, parce que la parole s'est accomplie. Si la parole s'accomplit, il n'y pas de hasard, par conséquent la pensée est niée. Mais si nous suivons ce raisonnement, nous pourrions conclure que quand il n'y a pas de hasard, quand le hasard est aboli, la pensée ne s'accomplit pas. La question entre parole, idée et hasard à partir de maintenant gagne en complexité. La nécessité d'abolition du hasard commence à être mise en question, notamment parce que l'abolition du hasard est identifiée à l'abolition de la pensée, et ainsi, le poète semble commencer à imaginer un rapport entre le hasard et les idées qui ne soit plus un rapport d'opposition. Il ne s'agit plus de penser une situation où le hasard est aboli, en opposition à une situation où le hasard s'accomplit. Le hasard n'est plus l'autre de la raison ou de la pensée. Car l'opposition ici est entre parole et pensée, entre l'acte et l'idée. Pour abolir cette dichotomie, le poète doit être capable de penser un acte qui soit parole et pensée, l'acte poétique par excellence ou l'Idée.

Igitur est celui qui a oublié et la parole et la pensée, car il sent « l'existence de l'absolu ». L'Absolu se situe au-delà de la négation du hasard, il dépasse la question de savoir si le hasard peut ou ne peut pas être aboli, car au-delà de la pensée, il y a l'acte. D'autre part, le rêve est identifié à l'Idée, il s'agit d'une situation où le hasard n'est pas en jeu, car au-delà de la négation du hasard, il y a l'acte. Le rêve est une situation idéale où le hasard est aboli, c'est-à-dire où il n'est pas en jeu, c'est l'Idée. *De cette manière, l'Absolu est aussi bien acte qu'Idée. Il dépasse la question du il y a et il n'y a pas de hasard, car il inscrit le hasard au-delà de tout calcul. Il y a un moment, 12, minuit, où l'Idée se fait acte et où le hasard est aboli. L'absolu est ce moment poétique où l'acte et l'Idée font un chiffre qui ne peut pas être un autre. L'absolu est identifié à la folie ou à l'absurde, à l'abolition du hasard.*

---

<sup>409</sup> *Ibid.*

## Le hasard retrouvé

Tout devrait commencer à Minuit, le moment « où doivent être jetés les dés. » Igitur « descend les escaliers, de l'esprit humain, va au fond des choses : en "absolu" qu'il est ». Tout a lieu dans une ambiance d'indifférence et de neutralité : « pas sentiment, ni esprit ». Igitur récite une prédilection et provoque des sifflements dans l'escalier : « « Vous avez tort », « L'infini sort du hasard que vous avez nié. » Il est interrompu dans son acte, contesté par ses ancêtres au moment même où il jettera les dés. Autrefois, au moment où ses ancêtres allaient souffler la bougie, Igitur les interrompait, en disant « pas encore ». C'est comme si ces ancêtres ne croyaient pas à l'abolition du hasard. Et pourtant, le rêve identifié, comme nous l'avons vu, à l'Idée, évoque la réconciliation entre les « ténèbres » et le « temps créé », moyen à travers lequel la scission qui marque Igitur pourrait être « pacifiée ». Il ne s'agit plus de vouloir abolir le hasard, mais de rompre avec la scission qui marque Igitur, à travers le propre hasard. Ainsi *le hasard change de figure, il n'est plus la force qui entrave le don poétique, il devient une source possible de son renouvellement.*

Igitur poursuit son chemin, contre ces ancêtres, en déclarant :

Vous, mathématiciens expirâtes — moi projeté absolu. Devais finir en Infini. Simplement parole et geste. Quant à ce que je vous dis, pour expliquer ma vie. Rien ne restera de nous — L'infini enfin échappe à la famille, qui en a souffert, — vieil espace — pas de hasard. Elle a eu raison de la nier, — sa vie — pour qu'il ait été l'absolu. Ceci devait avoir lieu dans les combinaisons de l'Infini vis-à-vis de l'Absolu. Nécessaire — extrait l'Idée. Folie utile. Un des actes de l'univers vient d'être commis là. Plus rien, restait le souffle, fin de parole et geste unis — souffle la bougie de l'être, par quoi tout a été. Preuve.<sup>410</sup>

Si les mathématiciens sont « expirâtes » c'est parce que le hasard échappe à tout calcul. On ne peut l'inclure en un calcul de probabilités, face au hasard, les mathématiques semblent impuissantes. Car le hasard est l'acte qui abolit le calcul. Tandis que les probabilités ne peuvent pas déterminer le résultat d'une action, c'est le hasard qui les accomplit et détermine, à chaque coup de dés, le nombre. Aucun calcul ne peut l'abolir ou prévoir le résultat d'un lancer de dés. Le hasard expose notre impertinence (« rien ne restera de nous ») et impuissance vis-à-vis des événements.

L'Idée est le résultat de la négation « de la vie », comprise ici comme la finitude individuelle, qu'une fois abolie permet l'émergence de l'absolu, de l'infini. Ainsi « rien ne restera », Igitur expliquera sa vie en unissant parole et geste, œuvre poétique qui fait la « preuve » que le hasard accomplira toujours sa propre idée. Ainsi l'absolu ne semble

---

<sup>410</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 474.

plus en opposition au hasard. En fait c'est le hasard infini qui fait de la poésie un acte absolu de suppression de tout calcul.

Le souffle apparaît dans cet extrait comme un reste du processus de négation du hasard : « Plus rien, restait le souffle ». C'est comme si une fois le hasard annulé, une fois niée la particularité de la vie d'un individu, une fois « échappé à la famille » la poésie enfin peut commencer. Geste accompli en harmonie avec la parole, plus rien qu'un souffle, preuve et moyen d'être qui ne peuvent s'instaurer qu'une fois cet acte mystérieux accompli. Le hasard du coup de dés rétablit ainsi un ordre hiérarchique entre les actions cosmologiques et ses effets. Il détermine un autre ordre de valeurs, en déterminant que ce qui est, est l'œuvre du hasard, il abolit un monde régi par les lois causales. De cette manière, le hasard est l'acte de création du nouveau, qui efface et détruit les particularités individuelles qui pouvaient entraver le devenir autre du monde, l'invention et l'instauration de nouveaux mondes possibles.

Mais l'acte de souffler la bougie apporte les ténèbres. Ainsi le souffle est lui aussi identifié au hasard. D'abord parce que le poème qui se fait musique a la forme d'un souffle, il se dissout dans l'air, est léger et passager. Ensuite parce que le hasard est aussi un élément négatif, comme le temps il se dissout, comme la musique ou la parole, il est éphémère. Devant le hasard, Igitur est dans les ténèbres, car l'abolition de tout calcul est la figuration de l'abolition de la pensée causale. Dans ces conditions, *le hasard sera le moyen par où le poète peut fonder un Absolu. Celui-ci n'est plus identifié à l'abolition du hasard, à l'idée d'une poésie pure, mais au renouvellement de la poésie, à la création d'un monde nouveau, infini, une fois qu'il est le produit du hasard, ce monde est passible de se dissoudre dans l'air, et donc de se renouveler sans cesse.*

### **L'acte accompli**

Au nom de l'absolu qu'il est, Igitur jette les dés. Il accomplit l'acte. Minuit est l'heure « où doivent être jetés les dés ». Minuit est l'heure où le résultat absolu, 12, s'accomplit, le vers parfait, l'alexandrin, réservé aux occasions solennelles, il ne peut être que le résultat d'un calcul où le hasard est aboli. Igitur est l'homme qui jettera les dés, mais cet acte n'est pas anodin ou banal, il a une grande signification pour Igitur et toute sa race : « Un coup de dés qui accomplit une prédiction, d'où a dépendu la vie d'une race "Ne sifflez pas" aux vents, aux ombres — si je compte, comédien jouer le

tour — les 12 — pas de hasard dans aucun sens. »<sup>411</sup> Comme un comédien, Igitur profère la vaticination, dont « il se moque au fond », en sachant que c'est une folie de vouloir abolir le hasard. Mais il sait que sa race dépend de cet acte, c'est pour cela qu'il joue, si sort le 12, le seul, il n'y aura pas eu de hasard. Alors seule la négation du hasard peut aboutir à l'absolu. Mais cet absolu, ne peut-on s'en moquer, puisqu'en réalité, le 12 est aussi hasardeux que n'importe quel autre nombre ? N'est-il pas le résultat d'un jeu de dés ? Mallarmé critique le fondement du choix de l'alexandrin comme vers parfait. Comment justifier le calcul à travers lequel un poète écrit un vers de 12 syllabes ? Un vers de 12 syllabes est-il plus vrai, formellement parlant, que n'importe quel autre vers ? Dans ce sens, pourquoi la tradition choisit le 12 au lieu du 8 ou du 10 ?

L'abolition du hasard est donc un terme ambigu, il désigne le moment où Igitur jette les dés pour obtenir le nombre unique, qui est et n'est pas le hasard. Mais en d'autres moments, l'abolition du hasard peut-être interprété comme l'acte qui met fin à tout calcul, qui réalise une action où le hasard n'est plus en jeu, une action qui ne concerne plus l'acte de jeter les dés donc, car elle ne se définit plus à partir des possibilités préétablies. Tout le problème de Mallarmé à ce moment est donc de savoir s'il y a une forme poétique capable d'être l'abolition du hasard sans être la réalisation d'une possibilité prédéterminée par la tradition. Dans les termes du conte, il s'agit de savoir si Igitur, en abolissant le hasard, sera capable de contredire la prédilection de sa race (la tradition poétique pour laquelle l'abolition du hasard est une folie) tout en la sauvant. (C'est-à-dire y a-t-il une possibilité de rompre avec la tradition et de renouveler la poésie ?) C'est pour cette raison que nous avons insisté sur le fait que le problème du hasard ne peut pas être résolu par *Igitur*, car seule la poésie sera capable de créer une forme nouvelle qui soit à la fois l'abolition du hasard et sa réalisation, c'est-à-dire que la forme poétique doit être inscrite en dehors de règles définies par la tradition, dans le sens où elle est l'accomplissement du hasard, tout en ayant une logique propre nouvelle, et elle sera aussi abolition du hasard. Pour cette raison, nous devrions examiner le hasard comme une critique de la pensée causale, mais aussi comme une porte ouverte vers un renouvellement de la raison.

L'absolu est nécessaire, un extrait de l'idée, car le 12 n'est pas un nombre quelconque, mais le nombre, l'absolu, résultat de l'idée du hasard. La preuve que le hasard nie tout calcul et accomplit toujours sa propre idée. Le souffle de la bougie, « par

---

<sup>411</sup> *Ibid.*, p. 477.

quoi tout a été » est une métaphore de l'acte poétique, qui, à travers la négation de la lumière, remplit la feuille blanche de ténèbres, l'acte absolu de création, la négation du hasard, l'accomplissement de l'acte, de l'idée est aussi la réalisation du hasard. Ainsi les ténèbres semblent être instaurées par le coup de dés, par l'acte de souffler la bougie. Dans la présence du hasard, la clarté n'est plus, nous ne pouvons plus avoir de certitude. Le calcul est impuissant.

L'Idée, nécessaire, a lieu « dans les combinaisons de l'infini vis-à-vis de l'Absolu », cette « folie utile », n'est-elle pas la formule qui définit la création poétique ? Le Livre, n'est-il pas composé à partir des infinies combinaisons des vingt-quatre lettres ? La poésie est un acte imprévisible de création de la nouveauté, acte absolu, car irrévocable, omniprésent et indestructible. Une folie, impensable, car toujours changeante, infiniment changeante, mais une folie utile, car il s'agit ici de l'un des « actes de l'univers », le coup de dés transforme le hasard en loi unique, une loi absurde, car chaotique et folle qui régit toute création. Même si l'abolition du hasard est absurde, un désir ancestral, « l'Acte s'accomplit », un acte qui est défini comme une folie, la folie de la race d'Igitur, et c'est à travers cet acte que « son moi se manifeste ». Igitur « admet l'acte, et, volontairement, reprend l'Idée, en tant qu'Idée : et l'Acte (quelle que soit la puissance qui l'ait guidé) ayant nié le hasard, il en conclut que l'Idée a été nécessaire. »<sup>412</sup> Cette folie est « nécessaire », elle permet l'abolition du hasard, abolition qui ne peut être accomplie que par le lancer de dés. L'abolition du hasard est l'accomplissement de l'acte, devant le nombre unique, la nécessité s'instaure. Le 12 est le nombre capable de transformer le hasard en nécessité. C'est-à-dire que le hasard détermine le résultat du jeu, mais une fois l'acte accompli, le hasard est aboli, nous n'avons plus plusieurs possibilités, mais seulement le résultat, un nombre. Le nombre unique et nécessaire qui ne peut plus être un autre. L'acte est absurde, néanmoins il permet de fixer l'infini. Celui-ci retrouve sa formule dans le hasard. Il est fixé quand le jeu s'accomplit, mais demeure infini si le jeu continue, car d'autres résultats et combinaisons peuvent s'inscrire. La formule de l'infini est l'éternelle répétition du seul acte, le jeu, capable d'instaurer et de vaincre le hasard, le coup de dés.

C'est par cet acte que la race d'Igitur se purifie, « qu'elle a enlevé à l'Absolu sa pureté, pour l'être, et n'en laisser qu'une Idée elle-même aboutissant à la Nécessité ». <sup>413</sup> La poésie démontre ainsi son existence dans la mesure où elle est le

---

<sup>412</sup> *Ibid.*

<sup>413</sup> *Ibid.*

résultat unique d'un jeu infini. Elle est unique, car le nombre est ce qu'il est, il est nécessaire. Le hasard dans la poésie est ce qui ne peut pas être autre, il assume un caractère nécessaire tout en étant sans cause ni raison. Les raisons de sa nécessité ne peuvent être que des effets provoqués par l'irruption imprévisible du hasard même. Le poème est nécessaire, car il est unique et c'est ainsi que la poésie ouvre un espace infini.

Igitur secoue simplement les dés — mouvement, avant d'aller rejoindre les cendres, atomes de ses ancêtres : le mouvement qui est en lui est absous. On comprend ce que signifie son ambiguïté.  
? Il ferme le livre — souffle la bougie, — de son souffle qui contenait le hasard :  
Et, croisant les bras, se couche sur les cendres de ses ancêtres. <sup>414</sup>

Cet extrait nous pose la question de savoir si l'ambiguïté d'Igitur serait le signe de l'impossibilité d'abolition du hasard ou si l'acte poétique, comme le souffle de la bougie, contient le hasard. Le hasard est ainsi mis sous une autre lumière. Il n'est plus l'autre de la raison, irruption qui paralyse la faculté poétique, car Igitur secoue les dés, comme il souffle la bougie qui « contient le hasard », ce qui nous indique que l'acte de création poétique est toujours un acte qui joue avec le hasard. La question de savoir comment abolir le hasard est remplacée par la question de savoir si la poésie peut avoir lieu avec et dans la présence incontournable du hasard. Igitur hésite devant les dés, hésite avant de souffler la bougie, mais l'acte s'accomplit :

Je profère la parole, pour la replonger dans son inanité. Il jette les dés, le coup s'accomplit, douze, (le temps (Minuit) — qui créa se retrouve la matière, les blocs, les dés —  
Alors (de l'Absolu son esprit se formant par le hasard absolu de ce fait) il dit à tout ce vacarme : certainement, il y a là un acte — c'est mon devoir de le proclamer : cette folie existe. Vous avez eu raison (bruit de folie) de la manifester ; ne croyez pas que je vais vous replonger dans le néant. <sup>415</sup>

Temps et espace se rejoignent dans le poème. Le poème, espace d'accomplissement de l'absolu, a lieu en un moment précis, minuit, l'heure limite entre la nuit et le jour, 12 heures. Douze est aussi le nombre unique, le nombre de syllabes de l'alexandrin, « le nombre qui ne peut pas être un autre », le résultat de l'acte, le lancer de dés, le chiffre de la création, le chiffre de la réconciliation entre la nuit et le jour, le nombre qui permet à Igitur d'échapper à son « mal d'être deux », qui réconcilie les extrêmes, les opposés. Cet acte où le temps et la matière se rejoignent et se concrétisent, acte qui est à la fois parole « je profère la parole » et geste « il jette les dés », est la réalisation du hasard : « de l'Absolu son esprit se formant par le hasard absolu de ce fait ». Le hasard n'est plus le contraire de l'Absolu, il est l'Absolu, non plus arbitraire, mais nécessaire, le moyen par lequel l'esprit se forme et se déploie.

Bref dans un acte où le hasard est un jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il

---

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>415</sup> *Ibid.*, p. 482.

contient l'Absurde – l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être.<sup>416</sup>

Le hasard devient le moyen de réaliser l'absolu, l'infini. Le conte pose le problème et semble trouver une solution à la question du hasard, mais il reste un conte. Le hasard est thématiqué, mais il n'est pas encore mis en forme dans un poème, c'est-à-dire utilisé comme moyen formel structurant du texte, comme le sera le *Coup de dés*. Reste au poète la tâche de trouver une forme capable de mettre en scène, au travers de paroles et de gestes, cette nouvelle conception du hasard.

Et comment se définit le hasard dans *Igitur* ? Comme une contradiction : Une fois que partout il s'imagine dans un rêve, il « trouve l'acte inutile, car il y a et il n'y pas de hasard — il réduit le hasard à *l'Infini* — qui dit-il, doit exister quelque part. »<sup>417</sup> C'est à partir de cette constatation, « il y a et il n'y a pas de hasard » qu'*Igitur* ouvre la voie à la nouvelle poétique mallarméenne après la Crise de Tournon. Il ne s'agira plus de combattre le hasard au nom de l'absolu, des rêves poétiques, de l'idée ou de l'idéal. Il s'agit de jouer avec cette ambiguïté du hasard, avec son omniprésence, créer tout en sachant que le hasard confère à la faculté poétique une fragilité et une instabilité d'où peut s'extraire la source du sens du poème, c'est-à-dire la source qui changera les directions de la littérature. Créer maintenant signifie pour Mallarmé être attentif au hasard, créer les conditions pour qu'il puisse se faire sentir, se faire voir, se faire présent pour transformer son entourage. Comme dans un jeu de dés où le hasard est aboli à chaque nombre et réapparaît à chaque lancer, le poème se fera par un éternel mouvement de constitution et construction du sens, une spirale, comme les escaliers qui mènent *Igitur* « au fond des choses », où à chaque lancer de dés, à chaque coup, le poème se renouvelle et se réécrit.

Mallarmé joue avec la notion d'absurde, d'impossible pour comprendre la dialectique de la raison et de la contingence. Tout ce qui est nouveau, inconnu, est *a priori* jugé par la raison ou le sens commun comme étant absurde, impossible, voire irrationnel. Ce que Mallarmé souhaite, c'est par un geste minimal, un coup de dés, abolir cette logique binaire entre rationnel/irrationnel, connu/inconnu, raison/hasard. L'absurde est ici synonyme de l'impossible. Absurde est ce que notre raison refuse en tant qu'irrationnel, ce qui ne peut être connu, le contraire du hasard, qui est le possible. L'absurde est ce qui ne devrait pas être ou devrait être autrement. C'est l'autre de la

---

<sup>416</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 476.

<sup>417</sup> *Ibid.*

raison, la folie. Absurde est la possibilité que le hasard puisse « entamer un vers ». Néanmoins, Mallarmé est, comme le personnage de son conte *Igitur*, prêt à aller au fond des choses et à réfléchir sur la possibilité que le hasard puisse être autre, non plus une figure de l'irrationnel, non plus l'absurde que la raison poétique cherche à abolir en vain, mais la force imprévisible et immesurable capable de renouveler la poétique, capable de dépasser la figure de la raison souveraine, capable de redéfinir la poésie en faisant l'éloge de l'imprécis, de l'indéterminé, du vague, de ce qui est de l'ordre du possible, dont le mode et le régime d'existence et d'être sont la vérité du fait littéraire, de la fiction. Si le hasard est la manifestation de l'infini, l'acte poétique peut donner une forme à l'infini, le formaliser poétiquement et le réaliser. Cette contradiction peut paraître absurde, mais le *Coup de dés* démontrera que cette folie a eu lieu, qu'elle existe. L'infini peut être fixé, peut se réaliser. Cette fixation de l'infini est possible uniquement quand le poème a la forme du hasard, quand il *est* la formalisation du hasard.

Pour que nous puissions comprendre la portée de la pensée mallarméenne sur le hasard, nous avons besoin de la situer vis-à-vis de l'histoire philosophique, car ainsi nous pourrions comprendre quel est l'espace d'actuation du hasard, le hasard est-il un jugement que l'on porte sur la réalité ou appartient-il au réel même ? Il ne s'agit pas seulement de trancher entre l'idéalisme et l'empirisme, d'abord la question est de savoir comment le hasard permet l'établissement des relations entre réel, réalité et raison. Pour pouvoir éclaircir ce point, nous devons revenir à Aristote. Car Aristote est le responsable de la création d'une esthétique représentative qui va de pair avec une pensée causale. L'auteur de la *Poétique* a largement influencé la littérature, son livre a largement déterminé la forme des tragédies, comédies et du roman au moins jusqu'au XIXe siècle,<sup>418</sup> ainsi nous ne pouvons pas penser une esthétique anti-représentative sans contester aussi la base philosophique de l'esthétique représentative.

---

<sup>418</sup> Voir Rancière. *La Parole muette*. Paris : Hachette, 1998. Et *Le Fil perdu*. Paris : La Fabrique, 2014.



## **Le hasard comme critique de la représentation. Vers une esthétique anti-représentative**

Ne comptons pas sur la pensée pour asseoir la nécessité relative de ce qu'elle pense, mais au contraire sur la contingence d'une rencontre avec ce qui force à penser, pour lever et dresser la nécessité absolue d'un acte de penser, d'une passion de penser.

Deleuze, *Différence et répétition*

### **Aristote : métaphysique et représentation**

Pour que nous puissions comprendre la portée de la pensée mallarméenne sur le hasard, nous avons besoin de la situer vis-à-vis de l'histoire philosophique, car cela nous permettra de comprendre quel est l'espace d'actuation du hasard, ou dans quelle mesure il peut être pensé à partir de l'infini ou de l'absolu. Dans un premier temps, nous devons saisir l'espace d'actuation du hasard. Le hasard est-il un jugement que l'on porte sur la réalité ou appartient-il au réel même ? Il ne s'agit pas seulement de trancher entre l'idéalisme et l'empirisme, mais de savoir comment le hasard permet l'établissement des rapports entre réel, réalité et jugement ou raison.

Pour pouvoir éclaircir ce point, nous revenons d'abord à Aristote. Examinons d'abord la contingence dans le traité *De l'Interprétation*. Il est question ici des énoncés ou propositions. La contingence apparaît quand il s'agit de juger les propositions concernant le présent ou le futur, des propositions qui peuvent être positives ou négatives, vraies et nécessaires ou fausses.<sup>419</sup> Ces propositions concernent des sujets qui sont des termes singuliers et ses prédicats. Elles se réfèrent au futur. Dans ce cas, pour qu'une proposition soit vraie ou fausse, chaque prédicat doit appartenir ou pas au sujet. Si une personne déclare qu'un événement aura lieu et qu'une autre déclare que cet

---

<sup>419</sup> Aristote. *The Categories. On interpretation. Prior Analytics*. Édité et traduit par Harold P. Cook. London, Cambridge: Harvard University Press, 2002, 18a, 18b.

événement n'aura pas lieu, seule une personne dit la vérité, car les deux prédicats ne peuvent pas appartenir à un même sujet eu même temps. En outre, Aristote affirme que s'il est vrai qu'une chose est blanche, elle doit être nécessairement blanche.

Nous pouvons constater que le vrai est aussi nécessaire. La vérité correspond à la réalité, et le nécessaire est aussi un synonyme de réalité. Réalité = nécessité = vérité. Aristote continue son argumentation pour établir une première distinction entre nécessité et contingence. Si une chose est blanche ou non blanche, une affirmation peut être vraie ou fausse. Si une chose n'est pas blanche, il serait faux d'affirmer qu'elle est blanche ; dire que cette affirmation est fausse signifie et implique que la chose n'est pas blanche. Si cela est vrai, rien n'arrive par hasard, il n'y a pas de contingence, tous les faits ont lieu de manière nécessaire.

Cela implique que chaque proposition fait la réalité, qu'une proposition a le pouvoir de conformer la réalité à sa propre représentation. Ainsi non seulement Aristote établit la véracité d'une affirmation selon son adéquation au réel, mais il détermine qu'une affirmation vraie est nécessaire donc réelle. La représentation, l'affirmation ou la proposition transforme et fait le réel, elle crée un monde à son image, qui lui ressemble. Si tous les faits ont lieu de manière nécessaire, cela indique que la réalité est le résultat des propositions qui se montrent vraies à partir du moment où la réalité est l'espace où se reflètent mes propres connaissances.

Une chose est nécessaire, car elle peut être ou ne pas être. Une chose peut être blanche ou pas. Un événement peut ou pas avoir lieu. Être ou ne pas être concerne le prédicat d'un sujet qui se détermine à partir d'une paire de termes opposés. Le sujet, ou ce qu'il est ou n'est pas se détermine donc à partir du principe de contradiction, à partir du présupposé qu'une chose ne peut pas être ou ne pas être en même temps, ainsi un sujet ne peut pas avoir deux prédicats opposés. En ce qui concerne les possibilités, elles sont aussi définies à partir du même principe de contradiction. Par exemple, un homme qui dit qu'un événement peut avoir lieu et un autre qui affirme que cet événement n'aura pas lieu, disent la vérité. Comme les deux possibilités sont vraies, les deux possibilités peuvent avoir lieu, le fait que l'événement ait lieu ou pas est contingent. Néanmoins, il est nécessaire qu'une des deux options se réalise.

La nécessité, dans ce cas, est le principe même de contradiction qui détermine qu'un sujet peut avoir une paire de prédicats, mais jamais les deux en même temps. La nécessité détermine que le prédicat se définisse à partir d'une opposition, et la contingence détermine lequel des deux prédicats sera vrai, c'est-à-dire deviendra une

réalité. La nécessité restreint et limite les possibilités à une paire de termes opposés (blanche, non-blanche) et la contingence « choisit » l'un des termes de l'opposition. Rien ne se crée, tout se conserve, surtout la réalité même. Dans ce sens, il est possible d'affirmer que, selon Aristote, la contingence détermine la réalité, mais seulement dans la mesure où elle obéit au principe représentatif d'opposition dans le prédicat. La contingence fonctionne donc chez Aristote pour conformer la réalité au principe de représentation.

Mallarmé, dans *Igitur*, associe à plusieurs reprises le hasard et l'infini. Dans ce cas, par exemple, il affirme : « L'infini sort du hasard que vous avez nié », <sup>420</sup> dans cet autre passage, le hasard permet à l'infini d'être :

Bref dans un acte où le hasard est un jeu, c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée en s'affirmant ou se niant. Devant son existence la négation et l'affirmation viennent échouer. Il contient l'Absurde – l'implique, mais à l'état latent et l'empêche d'exister : ce qui permet à l'Infini d'être. <sup>421</sup>

Si le hasard crée l'infini ou permet que l'infini soit, il ne peut pas être compris comme chez Aristote, car la contingence aristotélicienne agit sur les possibilités déterminées, des possibilités qui sont toujours limitées à une paire de termes opposés. Le hasard mallarméen n'agit donc pas sur des possibilités qui peuvent être déterminées, il agit sur l'ensemble du possible. Il est donc la négation de la nécessité qui détermine que les possibilités sont toujours deux, *être ou ne pas être* ou *être ou ne pas être ceci ou cela*, car la contingence concerne un prédicat, mais aussi un fait ou événement. La contingence chez Aristote ne peut agir que sur des possibilités prédéterminées, une bataille navale qui aura ou n'aura pas lieu, un objet qui est ou n'est pas blanc, des possibilités qui se déterminent à partir de la nécessité imposée par le principe de contradiction. Le hasard chez Mallarmé agit sur le champ du possible qui ne se détermine plus sur la nécessité. Si la nécessité aristotélicienne limite les possibilités de la réalité, le hasard mallarméen les élargit. Le champ du possible est infini.

Chez Aristote, la nécessité détermine les possibilités, cette nécessité implique qu'une chose puisse être ou ne pas être. Mais comme cet être ou ne pas être agit sur le prédicat, il détermine en fait la nature d'un sujet, lui attribue simplement une qualité : celle d'avoir lieu ou non, ou d'être ou non une réalité. De la même manière que les possibilités sont toujours deux, qu'une chose soit ou ne soit pas blanche, par exemple, l'existence peut ou pas être une réalité. En définissant le nécessaire, l'impossible, le

---

<sup>420</sup> Mallarmé, *OC I*, p. 474.

<sup>421</sup> Mallarmé, *OC I*, p. 476.

possible et le contingent, Aristote détermine que ce qui ne peut pas ne pas être, n'est pas contingent, donc il est nécessaire que cela soit, ou impossible que cela ne soit pas. L'impossible est donc le contraire du nécessaire. Si le contingent se confond avec le possible — car ce qui peut ne pas avoir lieu est aussi contingent, je peux dire qu'il est contingent que cela n'ait pas lieu — l'impossible est l'opposé du nécessaire.

Le possible est contingent, car il peut être ou ne pas être, néanmoins le nécessaire ou l'impossible sont précis et déterminent non pas deux possibilités, mais une seule. La nécessité a donc une double fonction, d'abord elle détermine le nombre de possibilités (dans ce sens il n'y a pas de hasard), ensuite elle détermine aussi ce qui a ou n'a pas eu lieu, elle tranche parmi deux possibilités (nous avons ici une deuxième abolition du hasard), elle fait la réalité, détermine la véracité des propositions. La nécessité agit sur deux points : la détermination des possibilités (nécessairement traduites par une paire de termes opposés), et dans la détermination de la possibilité qui deviendra réelle, c'est-à-dire dans la détermination de la possibilité qui correspond avec la réalité et pour cette raison, est vraie. La nécessité détermine ainsi les limites du réel, et dans cette action elle détermine aussi le réel, et le condamne à être toujours le même. Car une possibilité se détermine à partir de ce que le réel peut être, à partir de ce qu'il est déjà. Et seul peut être vrai ce qui est aussi réel. De cette manière, là où il y a un rapport de nécessité entre possibilités et réalité, il n'y a pas d'espace pour la création, le nouveau ou le hasard.

Pour cette raison, le hasard mallarméen qui crée l'infini s'oppose au concept aristotélicien de nécessité, nécessité qui détermine que les possibilités sont toujours doubles, nécessité qui détermine la réalité. Comment comprendre que le hasard mallarméen puisse être négation de la nécessité, définie par Aristote ? Pour comprendre cette dimension du hasard, nous devrions penser au concept de Néant. Or, nous savons que le contingent agit sur le possible, il est ce qui transforme le possible en réalité, il est ce qui détermine par nécessité ce qui peut ou ne peut pas être. Le possible est être et non-être. Il n'y a pas d'espace pour le néant dans la métaphysique d'Aristote, tandis que chez Mallarmé, si création il y a, elle commence à partir du néant. Ici, nous pouvons comprendre le pas dialectique qui permet l'établissement du hasard comme infini ou non nécessaire au sens aristotélicien. Le néant est la négation de l'être et du non-être, la négation de la nécessité aristotélicienne, car le néant n'est ni l'être ni le non-être. Il est donc capable de tracer un espace, de créer un espace entre les deux termes opposés d'Aristote qui démontre qu'il y a plus que l'être et le non-être, ou il y a moins, il y a le néant qui est une négation distincte du non-être. Le non-être est le contraire de l'être,

négation déterminée, le néant est négation absolue de l'être et du non-être. Dans *Igitur*, le néant est identifié à l'idée : « Que le néant en soit acte comme idée ». <sup>422</sup> Ainsi il est la condition de possibilité qui permet à Mallarmé de penser un hasard comme machine à produire l'infini. Car le néant comme le hasard abolissent la nécessité qui prédétermine les possibilités de la réalité à partir de la propre réalité. Dans l'analyse de la crise du Néant, nous avons identifié celui-ci au manque de fondement, à l'absence de raison ou à la faillite de la pensée causale. Nous pouvons maintenant définir positivement le hasard, car la condition pour que le hasard puisse être infini est la négativité du néant, une négativité qui n'est pas de l'ordre du non-être.

La contingence chez Aristote est d'abord déterminée par la nécessité ou par le principe de contradiction qui distingue un possible comme être ou ne pas être : il n'y a aucune raison pour que ceci ou cela ait lieu, ou il n'y a aucune raison pour que ceci ou cela puisse être ou ne pas être. Néanmoins, il est nécessaire que l'une des deux possibilités s'accomplisse. Le hasard, chez Mallarmé, n'agit pas sur une paire de termes opposés définis à partir de la distinction entre être et non-être. Le possible n'est pas non plus défini comme être ou ne pas être. La question est d'abord de savoir comment rendre le hasard infini et ensuite quelles sont les conséquences du hasard mallarméen dans la configuration du rapport entre réalité, vérité et possibilité.

D'abord il est important de souligner qu'apparemment, il y a deux hasards dans *Igitur* : « Les deux hasards — (dans les deux cas, l'absurde — Intention de nier le hasard, dans la famille. » <sup>423</sup> Dans certains extraits le hasard est nié, dans d'autres il est aboli. Par exemple dans cet extrait, le hasard est nié :

Race immémoriale, dont le temps qui pesait est tombé, excessif, dans le passé, et qui pleine de hazard, n'a vécu, alors, que de son futur — Ce hazard nié à l'aide d'un anachronisme, un personnage, suprême incarnation de cette race, — qui sent en lui, grâce à l'absurde, l'existence de l'*Absolu*, a, solitaire, oublié la parole humaine en le grimoire, et la pensée en un luminaire, l'un annonçant cette négation du hazard, l'autre éclairant le rêve où il en est. <sup>424</sup>

Si d'une part, le hasard est nié, la pensée oubliée « en un luminaire », éclaire le rêve où il y a hasard. Ainsi, il y a et il n'y a pas de hasard. Quand l'acte s'accomplit, et que les dés sont jetés, le hasard est aboli : « Un coup de dés qui accomplit une prédiction, d'où a dépendu la vie d'une race "Ne sifflez pas" aux vents, aux ombres — si je compte, comédien jouer le tour — les 12 — pas de hazard dans aucun sens. » <sup>425</sup>

---

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 476.

<sup>424</sup> *Ibid.*

<sup>425</sup> *Ibid.*, p. 477.

Dans un autre extrait, il ne s'agit pas d'affirmer qu'il n'y a pas de hasard, mais d'affirmer sa négation : Igitur « admet l'acte, et, volontairement, reprend l'Idée, en tant qu'Idée : et l'Acte (quel que soit la puissance qui l'ait guidé) ayant nié le hasard, il en conclut que l'Idée a été nécessaire. »<sup>426</sup>

Le hasard est nié ou aboli quand l'acte s'accomplit, car à partir du moment où il y a un résultat, il n'y a plus de hasard. Dans ce sens, Mallarmé ne critique pas Aristote, car, dans le cas des dés, le résultat du coup dépend du hasard, mais à partir du moment où l'acte a lieu, les possibilités sont abolies comme le hasard. Le résultat est vrai, donc nécessaire. Dans ce sens, l'acte nie le hasard, mais il permet aussi que le hasard se réalise. En ce qui concerne une action donc, il y a et il n'y a pas de hasard : « Il jette les dés, le coup s'accomplit, douze, (le temps (Minuit) — qui créa se retrouve la matière, les blocs, les dés — »<sup>427</sup>

Ainsi, Mallarmé rompt avec l'idée aristotélicienne de nécessité, mais il en construit une autre. Quelle serait cette idée de nécessité ? Le 12 n'est pas l'accomplissement d'une possibilité quelconque, il est le chiffre même de la poésie. L'accomplissement de l'Absolu. La folie ou l'absurde, la possibilité d'accomplir l'infini. Cette Idée est nécessaire, car c'est elle qui pousse le poète à écrire. Sans cette nécessité, Mallarmé n'aurait pas pu guérir l'impuissance provoquée par la découverte du Néant. Ainsi, dans le cas d'un coup de dés, en supposant que nous avons deux dés, le résultat est du même coup contingent, mais il est nécessaire que le résultat soit un chiffre compris entre deux et douze. Mais la poésie est un cas spécial ou exceptionnel de nécessité. À l'intérieur de la poésie, et pour qu'elle puisse exister, le résultat du coup doit nécessairement être 12, donc il y a un nombre unique, un unique nombre absolument nécessaire. L'heure fatidique, minuit, entre la nuit et le jour, ou midi, l'heure où le soleil atteint son zénith, c'est à ce moment que pour l'homme s'accomplit l'acte exceptionnel, la création. *Ainsi la poésie abolit le hasard quand elle s'accomplit. Elle abolit les autres possibilités, car un chiffre est nécessaire, un seul et unique chiffre.* La contingence concerne les possibilités préétablies dans une situation connue, qui a un nombre déterminé de possibilités. La poésie, ou l'absolu mallarméen, rompt avec la nécessité qui égale les possibilités, car la nécessité aristotélicienne détermine que, dans le cas d'un coup de dés, par exemple, il est nécessaire que le résultat du coup soit un

---

<sup>426</sup> *Ibid.*

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 482.

chiffre compris entre deux et douze. Mais pour Mallarmé, seul *un* résultat correspond à l'abolition du hasard, à l'accomplissement de la poésie, *acte qui rend l'infini possible*.

Dans le *Coup de dés*, tout aura lieu autrement. Puisqu'il peut y avoir poésie sans l'alexandrin, en dehors de la tradition, l'idée qu'il y a et il n'y a pas de hasard, se transformera. « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », car le hasard est la poésie même, celle qui ne se réduit pas à un coup de dés, celle qui dépasse le compte et tout calcul et ne se réduit plus au vers. Le hasard ne détermine pas quelle possibilité s'accomplit, il rompt avec les possibilités préétablies, et instaure un univers infini de possibilités.

Nous avons seulement tracé les premiers indices de l'importance du Néant dans la constitution d'un hasard comme producteur d'infini. Ce rapport entre Néant et hasard s'éclairera tout au long des prochains chapitres. Dans cette première comparaison entre la nécessité aristotélicienne et le hasard mallarméen, nous pouvons conclure que la nécessité, l'Idée qui structure la poésie rompt avec une notion de nécessité incapable de distinguer et de différencier les possibilités de la réalité. La nécessité mallarméenne est absolue et unique, elle concerne un nombre unique, tandis que celle d'Aristote ne permet aucune différenciation entre plusieurs possibilités. La nécessité mallarméenne, puisqu'elle ne se détermine pas à partir de la réalité, n'est pas non plus limitée par celle-ci, elle agit sur le chiffre unique qui seul est capable de transformer une possibilité en un infini. Au fil des prochains chapitres, nous tracerons avec plus de précision la nature de cette nécessité qui peut être identifiée à l'abolition du hasard.

Nietzsche comme Bergson démontrent que la raison limite la vie en jugeant le nouveau et le limitant à partir de ce qui est déjà connu. Avec Aristote, nous pouvons comprendre que cette opération a comme base une idée de vérité, représentative, selon laquelle une idée est jugée vraie dans la mesure où elle correspond à la réalité. Ainsi, la raison se résigne à la réalité et se laisse restreindre par elle. Dans ces conditions, quel serait l'espace du nouveau ? C'est la question qui meut Mallarmé et provoque, après la découverte du Néant, la rencontre avec le hasard. Le hasard vise à rompre avec la notion aristotélicienne selon laquelle une possibilité se détermine à partir de la réalité. Il rompt surtout avec la notion de nécessité qui détermine qu'à partir des possibilités données, il est nécessaire qu'une de ces possibilités s'accomplisse. Il trace ainsi un espace au-delà de la réalité, un espace du possible qui ne se détermine pas vis-à-vis de la réalité, mais qui peut être créé à partir d'un abîme, d'un vide, du Néant. Pour cette raison, nous avons insisté, lors de la lecture de *L'Après-midi d'un faune*, sur le fait que la fiction est du

domaine de l'impossible, car elle réalise le passage de l'impossible au possible, ainsi elle crée de nouvelles possibilités, des possibilités qui, nous pouvons maintenant l'affirmer, sont infinies. Comme Nietzsche ou Bergson, la poésie mallarméenne vise donc la libération de la puissance des forces restrictives de la métaphysique ou de la normativité sociale. Cet espace de possibilités infinies est instauré par un hasard qui est aussi nécessaire. Pour rompre avec la réalité toujours égale à elle-même, la poésie se constitue comme espace nécessaire où un chiffre unique, au principe hasardeux, accomplit la multiplication infinie des possibilités de l'être. La littérature est ainsi nécessaire, sa nécessité permet à l'infini d'être et crée un espace en dehors de la réalité, un espace élargi et illimité.

### **Le Néant et l'Absolu**

Si la métaphysique aristotélicienne se fonde dans l'opposition entre l'être et le non-être, à partir de la lecture de Mallarmé, nous pouvons tracer une autre paire de concepts fondamentaux d'une ontologie établie à partir de la poésie, Le Néant et l'Absolu. Il ne s'agit pas de termes opposés ou contradictoires, mais de termes distincts qui ont une incidence sur l'opposition entre être et non-être.

Le Néant n'est pas le non-être, il n'est pas la négation de l'être, il n'est ni l'être ni le non-être. La même constatation vaut pour l'Absolu, il n'est pas l'être dans le sens aristotélicien du terme, il ne concerne pas l'être de la chaise où je suis assise ni l'appartenance d'un prédicat à un sujet. Comme le Néant, il ne désigne pas une existence, il désigne ce qui n'« existe » pas, en fait, et pour cette raison, néant et absolu nous ouvrent vers un autre mode d'« existence » distinct de la réalité représentative ou représentable sur laquelle se bâtit la vérité dans métaphysique aristotélicienne.

Baudelaire a une formule qui explique comment Mallarmé, lui aussi, conçoit Dieu, ou le Néant : « Dieu n'a même pas besoin d'exister pour régner ». Le fait que Dieu produise des effets sur les hommes, agence des formes de vie, provoque toute une structuration de la société, rend son existence même indifférente, l'existence n'est pas nécessaire, pour qu'elle produise des conséquences, meuvent des actions.

Le Néant, comme l'Absolu, précède l'existence, il n'a pas besoin d'exister pour rendre possible l'existence. Le caractère « sublime » de l'homme vient justement du fait qu'il est capable de créer l'Absolu à partir du Néant. Un Absolu qui se constitue à partir



du hasard, infini, une totalité donc non close, ouverte, en transformation. Ce qui rend l'homme « sublime » est qu'il peut être guidé par une Idée qui ne désigne pas une existence et qui pourtant est nécessaire, car elle est capable de produire des effets et de faire ce que nous appelons une Vie. Cette idée est nécessaire, justement parce qu'elle est au-delà de la réalité. Elle est la seule et unique idée qui permette que la réalité soit autre. Sans le hasard, la réalité serait l'éternelle répétition du même. La transformation de la réalité ou l'ouverture de la Vie vers d'autres modes d'être, la possibilité que quelque chose puisse être ni l'être ni le non-être, la possibilité que quelque chose d'autre puisse être véritablement, est ce que Mallarmé nomme la Beauté. On la retrouve après la découverte du Néant, elle désigne l'acte poétique par excellence, mû par Le Néant ou l'Absolu, il est capable de créer, de faire, tout en ayant comme condition de possibilité le vide même, le Néant. Nietzsche appelle cela puissance et Mallarmé hasard. Le hasard fonde un autre mode d'être, au-delà de la causalité, au-delà de la réalité, un mode d'être distinct de celui qui, jusqu'à ce moment, était présent à l'intérieur de la métaphysique. Le hasard est ce qui est tout en n'étant pas, en étant seulement un possible ou la pure puissance, permet que ce qui n'est pas encore, ce qui n'existe pas soit.

La découverte du Néant est la découverte du manque de fondement de l'existence humaine ou sociale. L'exemple que Mallarmé utilise pour démontrer ce manque de fondement est Dieu. Il n'existe pas et pourtant, la vie sociale est largement déterminée par sa prétendue existence, par la possibilité qui rend l'homme « sublime », sa capacité de créer des mensonges qui structurent la vie sociale. Si la réalité est fondée par une fiction, par le Néant, la pensée causale est totalement impuissante vis-à-vis de la réalité. La raison est incapable de maîtriser, ordonner ou déterminer la vie, car celle-ci est régie, dans l'absence de fondement, par le hasard.

Aristote nous a permis de préciser la notion mallarméenne de hasard, car le poète la définit comme une procédure capable d'instaurer l'infini. Dans ce sens, le hasard n'est pas comme la contingence aristotélicienne, un choix entre une paire de possibilités déterminé par la nécessité. Le possible n'est pas non plus déterminé vis-à-vis de la réalité, comme étant ce qui peut ou pas être ou ne pas être. Chez Aristote, une possibilité est déterminée à partir du réel, est possible ce qui peut devenir une réalité et est impossible ce qui ne peut pas devenir une réalité. Si la réalité aristotélicienne est ce qui est, le hasard mallarméen est fondé sur le Néant. Ainsi, la réalité ne fonctionne plus chez Mallarmé comme espace à partir duquel la vérité des propositions ou des représentations peut être établie. Sans la réalité pour déterminer les limites du possible

et de l'impossible, le possible devient un univers illimité. La poésie est non seulement un espace de création des possibilités infinies, mais l'espace où l'impossible devient une possibilité. Car le Néant ne permet pas la distinction entre le possible et l'impossible. Il est un fondement qui ne détermine pas, mais qui fonctionne simplement et uniquement comme espace de fondation, condition de possibilité de l'existence, de l'être. À partir du moment où la poésie fait de son fondement le Néant, elle n'est plus régie ni restreinte par la réalité. En fait, elle deviendra l'espace où toute la réalité se dissout.

Ainsi, le hasard s'établit à partir d'une critique de la pensée causale et de la critique de la représentation. Représentation aristotélicienne où la vérité est déterminée à partir de l'adéquation entre une proposition et la réalité. La vérité pour Mallarmé est présente dans la poésie, un espace qui crée sans cesse des fictions, de nouveaux possibles, qui ne cessent d'élargir les limites de l'existence et ses puissances. La vérité est la fiction même, ce qui n'est pas encore, ce qui pouvait être, la possibilité que la réalité soit autre. La vérité de la fiction est d'être un possible sans bornes.

Le hasard est aussi l'indice d'une faillite de la raison. Car il met en question la pensée causale. Si la réalité ainsi que ces possibilités infinies sont déterminées par le hasard, la raison est impuissante dans la détermination du futur. Elle n'est plus capable d'analyser une situation quelconque dans la quête de ses causes. Si elle n'est plus capable de déterminer les causes d'un événement passé, elle n'est pas non plus capable, à partir d'une série de faits et d'événements, de déterminer l'histoire future. Si la pensée causale restreint le nouveau à l'image connue de la pensée et du sens commun, le hasard est l'élément qui permettra la découverte d'un espace non encore connu, déterminé ou classé par la raison. Il est capable à la fois d'indiquer dans quels domaines de la vie sociale la raison est impuissante et quels sont les espaces non encore ordonnés par la raison causale. Il est capable de nous guider dans la constitution d'un autre concept de raison, vers un autre mode de penser, et ainsi vers d'autres modes de vie.

Finalement, le hasard est aussi un dispositif qui permettra la reconfiguration de la critique. Car si le monde de Baudelaire est un théâtre hypocrite, c'est dans la mesure où la société de son temps se construit à partir de la normativité morale ou religieuse. Elle est régie par l'impératif du choix entre le bien et le mal, elle est donc orientée par une paire de termes opposés qui fonctionnent en disséminant cette logique binaire dans toutes les sphères de l'existence. Elle ne cesse de diviser le monde. Pour lutter contre ces oppositions, Baudelaire choisit une voix risquée, l'ironie ou l'humour, qui risque d'être prise pour une simple reproduction de la norme. En choisissant le Mal pour

tourner en dérision la morale de son temps, il risque d'affirmer l'opposition qui l'instaure. Il lègue ainsi à ses successeurs l'une des plus difficiles tâches de l'histoire de la pensée et de l'art critique. Nous chercherons à montrer que le hasard permet la découverte des territoires encore vierges, non occupés ou réglés par la normativité sociale, des territoires où fonctionne une autre logique, qui n'est pas celle de la morale ni de ces scissions. C'est ainsi que Mallarmé a cherché à dépasser les problèmes et apories de la poésie baudelairienne.

## Mallarmé et Hegel

Aristote nous a permis de discerner les premières particularités innovatrices de la conception mallarméenne du hasard, mais c'est Hegel qui peut nous permettre de cerner la conception de l'absolu, le rapport entre le hasard et l'infini ainsi que la distinction entre le réel et la réalité qui permettra à Mallarmé de créer un espace propre de la fiction, libre des contraintes de la vraisemblance.

L'influence de Hegel sur Mallarmé a été thématifiée, entre autres, par P. Champion dans *Mallarmé, poésie et philosophie*, mais c'est Llyod James Austin<sup>428</sup> qui a comparé les lettres mallarméennes de la période de la Crise du Néant à un texte d'Edmond Scherer, « Hegel et l'hégélianisme », publié en 1860 dans la *Revue des deux mondes* pour démontrer l'influence du philosophe allemand sur la poétique mallarméenne.<sup>429</sup> La lecture qui compare et rapproche Scherer et Mallarmé permet d'identifier le vocabulaire ainsi que la ressemblance entre plusieurs concepts, comme le Néant ou l'Absolu. Mais il est possible que Mallarmé ait lu directement Hegel : son œuvre, *La Science de la logique* ainsi que *l'Esthétique*, entre autres, était déjà traduite en français.

À l'intérieur de cette tradition interprétative qui rapproche Hegel et Mallarmé, c'est Maurice Blanchot qui a poussé la négativité hégéliano-mallarméenne le plus loin : « C'est de toute évidence, de ce *néant* qu'il part, dont il a éprouvé la secrète vitalité, la force et le mystère dans la méditation et l'accomplissement de la tâche poétique. Son vocabulaire hégélien ne mériterait aucune attention s'il n'était animé par une expérience authentique, et cette expérience est celle de la puissance du négatif. »<sup>430</sup> Cette puissance

---

<sup>428</sup> Austin. *Essais sur Mallarmé*. Manchester : Manchester University Press, 1995.

<sup>429</sup> Edmond Scherer, « Hegel et le hégélianisme », *Revue des deux mondes*, février 1961, p. 812-857.

<sup>430</sup> Blanchot. M. « L'Expérience d'Igitur » In : *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955, p. 137.

du négatif qui anime la poésie mallarméenne transforme *Igitur* en un conte où le sujet principal est la mort.

Mais comment Igitur connaîtrait-il le hasard ? Le hasard est cette nuit qu'il a évité, où il n'a contemplé que sa propre évidence et sa constante certitude. Le hasard est la mort, et les dés par lesquels il meurt sont jetés au hasard, ne signifient que le mouvement tout hasardeux qui fait rentrer dans le hasard.<sup>431</sup>

Nous avons souligné l'importance de l'expérience de la puissance du négatif chez Mallarmé. Dans les *Notes sur le langage*, le rapport négatif qui unit le Temps, le hasard et le langage poétique est indéniable. Et dans *Igitur*, comme nous le verrons, la mort est aussi thématifiée, mais comme chez Hegel, elle a un sens très particulier : elle indique la mort du sujet, du moi, personnelle, individuelle, du sujet particulier qui s'annonce dans la poésie romantique en la transformant en l'expression d'un sujet réduit à condition d'espace de manifestations d'émotions et de sentiments toujours identiques. C'est aussi grâce à la puissance du négatif que Mallarmé découvre le Néant, comme négation de Dieu et des illusions métaphysiques. Ainsi, nous avons délimité et déterminé la portée du négatif chez Mallarmé pour qu'il ne devienne pas une force abstraite ou générique. Nous avons aussi cherché à démontrer la force de cette négativité dans la constitution d'une autre rationalité capable de dépasser les apories sur lesquelles se bâtit l'esthétique d'un Baudelaire.

Il s'agit maintenant de penser en détail le rapport entre Mallarmé et Hegel, car au-delà des rapprochements toujours partiels établis par la critique, Hegel, comme Mallarmé, est profondément marqué par l'expérience historique de son temps, comme nous le verrons. Ainsi, seul un examen direct de la propre pensée de Hegel en comparaison avec la poétique de Mallarmé nous permettra d'identifier les points en commun ainsi que la distance qui sépare le philosophe du poète. L'objectif de cette explication de Mallarmé à travers Hegel n'est pas d'attribuer au philosophe l'originalité du poète. Comme dans la lecture de Nietzsche, il s'agit ici de déterminer la contemporanéité et l'ensemble des problèmes communs au poète et au philosophe, dans le but de tracer le champ et le domaine d'actuation du hasard mallarméen à partir de ce qu'il a de commun, mais aussi de ce qui l'éloigne de Hegel. Car c'est seulement l'examen de la poésie de Mallarmé qui nous permettra de cerner son originalité dans le traitement du hasard.

---

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 147.

## Pensée et Histoire

Pour Hegel, le problème de son temps est posé par la Révolution française, qui inaugure la modernité, ouvre un temps nouveau. Ces promesses ou ce qu'elle pose comme horizon vers lequel le futur devrait se diriger, la liberté, l'égalité, la fraternité, sont toujours l'aspiration de nos temps. Tout au long de l'histoire de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, nous avons accompagné le développement de cet héritage révolutionnaire. Jusqu'à 1848, un seul désir anime la littérature, celui de « finir la révolution », c'est-à-dire réaliser ses promesses ou restaurer l'ordre qu'elle a aboli. Mais entre ces deux possibilités extrêmes surgit une autre voie. Le capitalisme s'instaure et prend le pouvoir, Lamartine devient en 1848 son porte-parole. Baudelaire chante l'hypocrisie d'un discours contre-révolutionnaire qui deviendra l'idéologie capitaliste. Mallarmé, en tant que poète retardataire, pour utiliser un terme de Baudelaire, pourrait choisir le retrait face à la détresse, l'isolement ou le silence, mais il a été capable de donner voix à la révolte en gardant allumée la flamme du désir de changement et de transformation politique et ainsi reprendre la poésie critique de Baudelaire. Gérer l'héritage révolutionnaire est ainsi la grande tâche de la littérature et de la politique du XIX<sup>e</sup> siècle, et parmi les questions les plus importantes de cet héritage se trouve la question de savoir comment réaliser les promesses révolutionnaires, comment instaurer et fonder la liberté et l'égalité, comment faire pour que ces mots, encore abstraits, qui ne désignent qu'un désir, ou des idées, deviennent réalité ?

Hegel, dans la préface de la *Phénoménologie de l'Esprit*, souligne que l'examen d'autres systèmes philosophiques ne signifie pas seulement une prise de position contre ou pour d'autres systèmes, parce que la diversité ne signifie pas uniquement contradiction. De la même manière, l'exposition d'une philosophie ne repose pas sur l'exposition de ces fins et résultats, comme un cadavre qui laisse derrière lui son histoire, mais dans l'exposition de son devenir, où l'on discerne un dialogue avec la tradition. Pour Hegel, il était grand temps que la philosophie cesse d'être un savoir de l'universel ou une pensée de la chose en général pour devenir un savoir effectif, et seule l'exposition des raisons et nécessités qui poussent la philosophie vers le statut de science peut réaliser ce but. Ainsi, l'Histoire de la philosophie se construit non seulement à partir des problèmes créés par la philosophie, mais à partir du contact entre la philosophie et l'Histoire ou du contact entre les idées universelles et générales et les

choses en soi, du contact entre les idées et la réalité sociale et politique. Hegel cherchera ainsi à démontrer que le grand problème de la philosophie moderne est le présent même, la possibilité de penser le présent et les enjeux de cette pensée visant à son dépassement. À partir d'un diagnostic du présent, la question serait donc de définir les stratégies adéquates pour le dépassement de l'état actuel.

C'est à partir d'un diagnostic de la philosophie de son temps que Hegel dégage la nécessité qui pousse la philosophie à devenir savoir effectif. Ce diagnostic commence par l'examen de la philosophie de Schelling. Chez Schelling le vrai, ou le savoir immédiat de l'absolu, qui se manifeste à travers la religion ou l'être, ne peut être qu'objet de l'intuition. L'absolu chez Schelling peut être senti, mais il ne peut être objet de savoir, il ne peut pas être connu. L'absolu rejette la forme du concept. Hegel voit ici l'indice majeur de la perte de substantialité que son temps expérimente et qui provoque l'avidité envers le beau, le sacré, la religion, l'amour, l'extase et l'enthousiasme. Tout se passe comme si les hommes se contentaient du misérable sentiment du divin en général.<sup>432</sup>

Dans le pôle opposé de la scission qui marque la philosophie de son temps, il y a le formalisme, où l'absolu est l'universalité abstraite, ou l'ineffectif qui exclut la différence et le déterminé. Contre ce formalisme, il est nécessaire que la connaissance de l'effectivité absolue devienne claire quant à sa nature. Ce formalisme philosophique stipule qu'avant de penser la chose en soi, le monde ou l'effectivité, il est important de se mettre d'accord sur le connaître (description qui peut nous mener à croire que le formalisme auquel Hegel se réfère s'applique à la philosophie kantienne). Dès lors, en craignant l'erreur, la philosophie préfère déterminer les conditions de possibilité du connaître, en démontrant que la crainte de l'erreur est une erreur en soi, le signe d'une crainte plus grande et importante, la crainte de la vérité.

Cela indique que pour la philosophie hégélienne, la vérité ne peut venir à jour qu'à partir du contact entre la pensée et le monde effectif, ce qui, dans le parcours de la *Phénoménologie*, est aussi l'histoire des erreurs de la pensée face au réel. De cette manière, connaître l'erreur ou les erreurs de la pensée est la seule manière possible de construire la philosophie. L'objectif de Hegel sera donc d'unir la pensée universelle et l'absolu comme plan de l'immanence, unir le formalisme et l'absolu en tant que

---

<sup>432</sup>Il est intéressant de noter que cette critique est très proche de celle que Nietzsche adresse aux romantiques français (présente dans le deuxième chapitre de ce travail) et qui le pousse à critiquer Wagner, comme l'exemple majeur de ce romantisme fait de nerfs et sans chair.

manifestation de l'effectif, et mettre fin à la scission qui marque la pensée moderne et démontre une impasse historique qui dépasse les limites des systèmes philosophiques.

Le problème de Hegel est que Kant a déplié la monade leibnizienne. En établissant le sujet transcendantal comme condition de possibilité de la raison, responsable des synthèses des règles *a priori*, il a rétabli une scission entre l'âme et le monde, entre le sujet et le monde que, selon Deleuze, Leibniz avait réconcilié par le pli. Nous sommes revenus au problème central de la métaphysique. Décider si les concepts sont des représentations ou des signes des choses du monde ou s'ils ont une substance propre. Mais ce choix, depuis Leibniz ou Spinoza, se montre comme opérateur d'une scission entre le concept et le monde en soi. Voir dans les choses du monde un être distinct de la pensée (donner à l'être et à la pensée des prédicats différents) signifie scinder le monde entre les concepts et les choses. Pour éliminer cette scission, l'être et la pensée doivent à nouveau avoir une même substance. Pour rompre avec un monde scindé, la philosophie doit instituer une autre manière de penser n'opérant pas à partir de dichotomies et d'oppositions.

Pour réaliser cette union, Hegel se voit obligé de réélaborer plusieurs concepts clés des systèmes de Kant et Schelling. Il amorce son entreprise en déclarant que l'exposition de son système devrait aboutir à la démonstration que seul l'absolu est vrai, ou seul le vrai est absolu. Cette proposition ne peut être rejetée que devant la distinction entre la raison incapable de conceptualiser l'absolu (ou l'impossibilité de connaître la chose-en-soi postulée par la philosophie kantienne) et la connaissance en général qui est incapable d'appréhender l'absolu (la pensée de Schelling où l'absolu est objet de l'intuition et seulement de l'intuition), mais qui peut formuler d'autres vérités. C'est-à-dire que cette proposition ne peut être niée que quand nous établissons a) des limites à la pensée ; b) des distinctions entre la connaissance et d'autres formes d'appréhension de l'absolu ; ou c) des distinctions entre la pensée et le mode d'être des choses en soi. Ici se manifeste la fonction que le concept d'absolu déploiera dans la philosophie hégélienne, celle de rétablir les rapports entre l'effectivité et l'universalité du concept, entre la raison et la chose en soi, entre le savoir et le réel. Le concept d'absolu vise à défaire la scission instaurée par la philosophie moderne à l'intérieur de notre expérience historique.

Mallarmé avait lui aussi un diagnostic vis-à-vis de la littérature de son temps. Elle semblait scindée par des principes semblables. Quelles sont les conséquences de cette scission philosophique, historique aussi dans la poésie ? La littérature est comprise au

milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, siècle du romantisme, comme dépendante d'une instance subjective dont elle est l'expression. Elle peut être soit l'expression de sentiments produits par l'inspiration, soit le résultat d'un calcul produit par la raison. L'objectif de Mallarmé est d'échapper à cette dichotomie. Il ne s'agit pas de réconcilier les deux domaines distincts qui définissent l'homme, la raison et la sensibilité, mais d'affirmer la nécessité de la littérature comme chose en soi, univers particulier qui a ses règles et son fonctionnement propre. La littérature n'est plus l'effet ou le produit de la sensibilité ou de la raison, mais le résultat d'un combat entre ce qui la détermine et la définit irrévocablement, entre son matériel : le langage, la raison et la sensibilité qui sans cesse essayent de le façonner. Dans ce débat, c'est toujours la matérialité de la littérature qui affirme son omniprésence et sa nécessité. La littérature est un monde en soi, un monde qui double et redouble le monde auquel elle appartient. Parce que la littérature est en soi un monde, elle peut non seulement redoubler le monde où nous vivons, mais le réinventer, le recréer. Ainsi, pour Mallarmé, l'absolu est la littérature elle-même, un espace de création des vérités singulières.

La philosophie fonctionne, à l'intérieur de la préface de *La Phénoménologie de l'Esprit*, comme figure des impasses instaurées par l'expérience historique de la modernité. La modernité pour Hegel apparaît à partir de la réforme protestante, mais surtout de la Révolution française. « Il n'est pas difficile de voir, au demeurant, que notre époque est une époque de naissance et de passage à une nouvelle période. »<sup>433</sup> Mais cette époque encore nouvelle, trop nouvelle n'est pas encore achevée. Selon Rebecca Comay,<sup>434</sup> la Révolution française n'est pas seulement un point inaugural de la modernité, elle définit la nature de notre expérience historique. L'idéalisme allemand cherche par la philosophie à éliminer la distance qui sépare la France révolutionnaire de l'Allemagne, qui vit la « *deutsche misère* », un retard non seulement économique, mais politique vis-à-vis de la France. C'est-à-dire que l'Allemagne cherche à travers les idées à dépasser son retard économique et social. Ce manque de synchronisme entre la France révolutionnaire et l'Allemagne demeurant toujours dans l'absolutisme féodal n'est, selon l'auteur, qu'un cas particulier de l'anachronisme qui définit toute expérience historique. La révolution a véritablement modifié l'expérience du présent, à tel point que Hegel identifie l'objet de sa philosophie avec l'expérience ou ce qu'il nomme aussi

---

<sup>433</sup> Hegel. *Phénoménologie de l'Esprit*. Trad.: Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Aubier, 1992, & XIII p. 34.

<sup>434</sup> Comay, Rebecca. *Mourning sickness: Hegel and the French revolution*. Stanford: Stanford University Press, 2010.



le présent. L'Histoire que la révolution inaugure propose un modèle de compréhension du présent, du réel, à partir de l'expérience révolutionnaire. Pour cette raison, nous pouvons affirmer que le concept hégélien d'absolu nous dote d'un modèle de pensée de l'événement. Le réel est pensé à partir de l'expérience révolutionnaire de dilatation et de compression du temps, il est pensé sous le signe de l'urgence. Dans le réel, dans le présent, sont contenus diverses possibilités, divers routes et détournements, régressions et progrès qu'un événement peut subir. L'événement, le présent, ou le réel ont une rationalité qu'il revient à la philosophie et, nous ajoutons, à l'art, de formaliser. Ainsi l'espace littéraire autonome mallarméen se confond avec l'absolu hégélien, espace de manifestation du réel qui fait périr toute détermination, qui invite la raison à se développer autrement qu'à travers des termes opposés.

C'est à l'intérieur des problèmes soulevés par l'examen du présent historique et philosophique de son temps que nous devons comprendre le concept hégélien d'absolu. Il sera responsable de la rupture avec la scission instaurée dans la modernité par la révolution et dans la philosophie par la différence des systèmes de Kant et Schelling. Il ne s'agit pas simplement d'une réconciliation entre deux pôles opposés, politiquement ou philosophiquement parlant, il ne s'agit pas de réconcilier deux visions antagoniques du monde, celle des contre-révolutionnaires et celle des libéraux, ou de réconcilier l'intuition et l'entendement, mais de proposer un autre monde, un monde nouveau qui obéirait à une autre logique, qui aurait un concept renouvelé de raison.

L'Absolu est une catégorie que précède et par cela fait la place et rend possible la configuration du réel (*Wirklichkeit*) à l'intérieur de la *Science de la logique*. Nous pouvons dire que l'absolu n'est pas seulement une condition de possibilité de compréhension ou d'instauration du réel, il est le réel même. Comme seul l'absolu est vrai, et l'absolu est totalité (non nécessairement close, car infinie), nous pouvons d'abord conclure que cela signifie que rien n'est extérieur au réel. Le réel fonctionne comme une monade leibnizienne, il est sans fenêtre, ce qui implique qu'il n'est pas déterminé par la raison, car l'absolu se déploie et avance sa propre exposition. De cette manière, Hegel se différencie de Kant et cherche à rompre avec la dichotomie métaphysique entre concepts et choses du monde, il se sépare de la pensée kantienne et de la scission qu'elle crée entre la faculté de juger et les objets du monde soumis aux règles qui déterminent le connaître ainsi que toute expérience possible. Si la pensée kantienne s'occupe de déterminer les conditions d'adéquation entre les règles *a priori*

de la connaissance et l'expérience possible, Hegel inverse cette construction philosophique en faisant de l'expérience le principe et la base de toute connaissance.

### La critique du fondement

L'absolu hégélien où le réel est compris à partir de ces modes, nécessité et contingence formelle, relative ou absolue, ne requiert ni nécessité ni causalité. Pour que le réel puisse être compris en dehors de la causalité, Hegel entreprend une critique du fondement et de la pensée qui opère à partir d'une différenciation entre le fondement et le fondé. Hegel critique Leibniz, l'un des premiers à postuler le principe de raison suffisante (selon lequel tout a une raison, une cause), en affirmant qu'il n'a pas su comprendre le rapport entre l'essence et l'existence et de l'existence à l'essence. Le fait que Dieu ait créé le monde instaure, selon Hegel, une coupure radicale entre l'essence et son fondement, une coupure qui est à la base de la pensée causale.

*La proposition du fondement* s'énonce : « Tout a son *fondement* suffisant », c'est-à-dire que ce n'est pas la détermination de quelque chose comme [un] identique à soi, ni comme [un] divers, ni comme simple positif ou comme simple négatif, qui est l'essentialité vraie de ce quelque chose, mais le fait qu'il a son être dans un Autre, qui, en tant qu'il est identique à soi, est l'essence. Cependant, celle-ci est tout autant non pas abstraite réflexion *en soi*, mais *en autre chose*. Le fondement est l'essence qui est *dans elle-même*, mais elle est essentiellement fondement, et fondement, elle n'est que pour autant qu'elle est fondement de quelque chose, d'un Autre.<sup>435</sup>

Le fondement ne peut pas être fondement de soi-même, il est toujours le fondement d'un autre, ainsi il n'est jamais suffisant. Il ne peut donc être un fondement que dans la mesure où il est insuffisant, car dépendant d'un autre. Le fondement ne peut remplir sa fonction fondatrice qu'à partir du moment où son insuffisance est mise à nue, c'est exactement à ce moment qu'il fait place aux conditions qui seules permettent à la chose de venir au jour. Chez Hegel, le fondement caractérise un moment crucial du développement de l'essence, car il se situe à mi-chemin entre le mouvement d'intériorisation de l'être à l'essence qui culmine dans la contradiction et le mouvement d'extériorisation de l'essence à l'existence. Ainsi, la question du rapport entre être, essence et existence avant de se résoudre à l'effectivité à travers les liens qui établissent les modalités, apparaît dans le mouvement accompli par le fondement de réunion de détermination-de-réflexion et passage à une immédiateté nouvelle transparente à la médiation.

---

<sup>435</sup> Hegel, G. W. F. *Encyclopédie des sciences philosophiques I. La Science de la logique*. (édition de 1817) Trad : Bernard Bourgeois. Paris : Vrin, 1986, § 73.

Si le principe de raison suffisante leibnizien garantit que toute contingence, tout événement a une raison ainsi que tout raisonnement, Kant de son côté affirme que la causalité est une proposition synthétique, donc logique, qui garantit que toute contingence a une cause, même si cette proposition reste valable pour notre rapport à la connaissance sans être capable d'assurer la causalité de la réalité.

Le principe de raison suffisante peut donc être compris dans son sens large, mais aussi dans son sens le plus vulgaire, le *principium reddendae rationis* s'annonce dans sa forme « vulgaire », comme Leibniz le nomme, *nihil fit sine causa*, rien n'est sans raison. Ainsi le principe de raison suffisante et la loi de la causalité ne font qu'un seul et même principe et toute pensée qui essaye de considérer la contingence en dehors de rapports causaux doit donc se confronter à la question de la rationalité de la contingence ou la limitation du principe de raison suffisante. Car si la contingence n'est pas l'effet d'une cause, est-elle rationnelle ? Peut-il y avoir une rationalité en dehors des relations causales ? Le fait de ne pas pouvoir rendre raison de la contingence, la transforme-t-il en quelque chose d'irrationnel ou en une dés-raison ?

La question de la rationalité de la contingence, qui réduit sa portée en l'enfermant à l'intérieur du rapport causal, doit avoir son origine dans un certain mouvement d'élévation du principe de raison comme principe philosophique suprême qui présuppose une certaine idée de Raison. Cette Raison ne se distinguerait pas de la raison, comprise comme cause, elle procéderait à partir des fondements, des principes fondateurs. Comme l'indique Heidegger, le mot *ratio* concerne la Raison et est arrivé à signifier *Grund*, le fond, la raison, ainsi *Satz von Grund* équivaut au *principium rationis*. Nous retrouvons aussi le mot *Grund* dans les composés *Grundmauern* (murs de fondation), *Grundregel* (règle fondamentale) et évidemment *Grundsatz* (principe). Comme le remarque Heidegger, si dans la pensée moderne, la *ratio* ne nous parlait pas dans le sens de *Vernunft* et *Grund*, il n'y aurait pas de critique de la raison pure kantienne comme détermination de conditions de possibilité de l'objet de l'expérience. Ce qui permet de constater que le fait que le mot *Grund* traduit en *ratio* n'aurait plus rien d'un lieu commun.

Contrairement au principe de raison suffisante, le fondement n'est pas un fond, une raison, une règle ou un principe, il est la totalité de l'essence. Comme le souligne Belaval, le mot *Grund* devrait être traduit chez Hegel par « raison » et « fondement », car c'est dans le fondement que les déterminations-de-réflexion se rejoignent, mais le fondement n'est pas pour autant le fond de l'essence, car si en lui les déterminations-de-

réflexion sont présentes dans leur totalité, c'est pour se montrer encore une fois insuffisantes et accomplir leur mouvement de dissolution. Le fondement hégélien réalise un mouvement d'« aller vers le fond », dans les mots de Hegel *in seinen Grundgehen*, ce qui veut dire que le fondement s'effondre. Comme le souligne Belaval, la grande originalité de Hegel a été de ne plus faire du fondement un substrat du fondé : « *zu Grunde gehen* – et ce fond est sans fond (*grundlose*), puisqu'il est l'infinité de l'Être. Pour qu'un être se forme, apparaisse, devienne, subsiste, il faut que, par ses contradictions mêmes, il s'informe, se donne une matière, un contenu, qu'il se détermine et qu'il se conditionne en se réunissant – en réunifiant — sans cesse. »<sup>436</sup>

Le principe de raison suffisante peut nous mener encore plus loin. Selon Heidegger, ce principe est un dire concernant l'être. Si nous lisons ce principe ainsi : « Rien *n'est* sans *raison* », l'accent est déplacé de « rien » vers « est » et de « sans » vers « raison ». « Le mot “est” désigne toujours, de quelque manière, l'être. L'accent, ainsi déplacé, nous fait percevoir une harmonie entre l'être et la raison. Dans cette nouvelle accentuation, le principe nous dit qu'à l'être appartient une chose telle qu'une raison. Le principe parle maintenant de l'être. »<sup>437</sup>

Il ne s'agit pas simplement d'affirmer par ce principe que l'être a une raison, ou que la raison appartient à l'être. Entendu de cette façon, le principe nous avise d'avoir à penser la raison comme être et l'être comme la raison. C'est-à-dire que « Être et raison : le Même. » Ce qui n'est pas étranger à la pensée hégélienne qui affirmait que la logique partait d'une constatation de la philosophie cartésienne sur l'inséparabilité de l'être et de la pensée.<sup>438</sup>

Hegel évoque la critique de Platon de la *sophistication*, le raisonnement à partir des fondements. À l'instar de Platon qui oppose ce mode de raisonnement à la considération de l'Idée, Hegel affirme avec Platon l'insuffisance de tout fondement. L'ancienne métaphysique critiquée par Hegel dans son Encyclopédie, qui devrait être substituée par la logique, procède également à travers le fondement. Selon Hegel, la métaphysique prend ces objets, l'âme, le monde, Dieu, pour des totalités qui appartiennent à la raison. Mais ces totalités sont le produit de la représentation que la métaphysique pose comme fondement, comme des sujets donnés achevés.

---

<sup>436</sup> Belaval, Yvon. *Études leibniziennes*. Paris : Gallimard, 1976, p. 314-315.

<sup>437</sup> Heidegger. *Le Principe de raison*. Paris : Gallimard, 1962, p. 130.

<sup>438</sup> Hegel, *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*. (1830) Paris : Gallimard, 1970, § 76 p. 137.

Cette science considérait ainsi les déterminations-de-pensée comme les *déterminations fondamentales des choses* ; par cette présupposition que ce qui *est*, du fait qu'il est *pensée*, est connu en *soi*, elle se tenait plus haut que la philosophie critique moderne ; mais 1° elle prenait ces déterminations en leur abstraction comme valant pour elles-mêmes et capables d'être des *prédicats du vrai*. Elle présupposait en général que l'on pouvait arriver à la connaissance de l'absolu en *lui attribuant des prédicats*, et n'examinait ni les déterminations d'entendement suivant leur contenu et leur valeur propres, ni non plus cette forme qui consiste à déterminer l'absolu par attribution de prédicats.<sup>439</sup>

À partir de ces représentations, elle ordonne des prédicats dont elle décide de la convenance et de la suffisance. Tout en respectant le principe de contradiction qui présuppose qu'entre deux déterminations opposées, l'une est nécessairement fausse et l'autre vraie. Il ne s'agit pas de déterminations de la pensée en soi, mais de juger de la vérité ou de la fausseté d'une proposition, de la convenance d'un prédicat à un sujet, de la vérité de cette attribution, de la non-contradiction entre sujet et prédicat. Enfin, cette représentation réduit le concept selon Hegel à une détermination simple. Pour cette raison, Hegel affirme que l'ancienne métaphysique est dogmatique et nominaliste.

Ainsi, le réel, ou *Wirklichkeit*, aura un mode de fonctionnement distinct de celui de la métaphysique dogmatique. Il s'agit ici de l'établissement d'un autre mode d'opération de la raison, qui ne fonctionne plus à partir du rapport déterminant entre fondement et fondé, qui n'opère plus à partir d'une scission entre raison et réel. Cette critique du fondement est aussi une occasion pour Hegel de définir une véritable médiation, et dans ce contexte, la contingence semble être essentielle.

C'est à partir de la preuve de l'existence de Dieu que Hegel commente le rapport de l'essence et de l'existence ou plutôt la médiation opérée par le fondement dans le passage de l'essence à l'existence. La preuve de l'existence de Dieu indique un fondement de cette existence. Un fondement qui n'est pas objectif, mais simplement un fondement pour la connaissance. Il ne s'agit pas encore pour Hegel de proposer une réflexion sur le syllogisme de la preuve de l'existence de Dieu, mais seulement d'indiquer la nature de la médiation en général. Hegel continue en affirmant que le fondement disparaît dans l'objet qui en même temps apparaît comme fondé par là.

Or, le fondement, qui est tiré de la contingence du monde, contient le retour de cette même [contingence] dans l'essence absolue ; car le contingent est le *dépourvu-de-fondement* en soi-même, et ce qui se sursume. L'essence absolue vient donc en fait au jour, de cette manière, à partir de ce qui est dépourvu-de-fondement ; le fondement se sursume lui-même, du même coup disparaît aussi l'apparence de la relation qui se trouva donnée à Dieu d'être quelque-chose de fondé dans un autre. Par là cette médiation est la médiation véritable.<sup>440</sup>

---

<sup>439</sup> Hegel. *Encyclopédie des sciences philosophiques I. La science de la logique. Op. cit.*, 1986, § 19 p. 191.

<sup>440</sup> Hegel, *Science de la logique*. Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence. Traduction : Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière. Paris : Aubier, 1976, p. 150-151.

Le fondement advient à partir de la contingence qui est paradoxalement, par essence, dépourvue de fondement. Cela nous montre qu'il y a quelque chose qui peut advenir à partir de ce qui est dépourvu de fondement comme la contingence. Et le devenir de la contingence, le mouvement où elle se pose, pose ainsi son fondement. Le mouvement accompli est tel que la médiation fait disparaître cette relation où Dieu est fondé sur quelque chose d'autre, qu'il a ou pourrait avoir son fondement hors de lui. Le chemin de la médiation est donc celui qui part d'un fondement (Dieu ayant comme fondement quelque chose qui lui est extérieur) vers ce qui est dépourvu de fondement (le fondement, dans un extérieur, se montre insuffisant, voir faux), mais qui peut faire venir au jour quelque chose qui est de l'ordre de l'essence. Comme nous allons le voir, dans l'effectivité, le mouvement accompli par la contingence est analogue, tout en étant dépourvu de fondement, la contingence est capable de poser un nouveau contenu, de devenir effective, ainsi elle apparaît comme ayant un fondement, car elle se montre nécessaire à la réalisation de l'effectivité. Si fondement il y a, la pensée doit l'extraire de la contingence du monde, du concret et dépourvu de fondement, dans ce mouvement le fondement s'effondre, disparaît ainsi comme la relation apparemment duelle entre le fondement et le fondé. Le fondement et le fondé sont ainsi un seul. C'est donc à partir du fondé, mais du fondé qui est dépourvu de fondement, que la pensée doit retrouver son fondement.

### **Le réel et la contingence**

Hegel définit clairement l'effectivité ou le réel comme étant l'absolu. D'abord, l'absolu est l'indéterminé, car dans l'identité de l'absolu toute détermination, que ce soit celle de l'essence, de l'être, de l'existence ou de la réflexion, est dissoute. L'absolu apparaît comme la « contradiction la plus formelle », d'une part, sa détermination se fait de façon négative, l'absolu est la négation de tous les prédicats ; d'autre part, il est l'énoncé de tous les prédicats. Pour cette raison, la détermination de l'absolu n'est ni une détermination ni une réflexion extérieure, mais une exposition, « exposition propre de l'absolu ou acte-de-montrer ce qu'il est. »<sup>441</sup> Composé par son exposition, l'absolu, attribut et mode, sa manière d'être enfin, l'absolu qui se manifeste par soi-même est

---

<sup>441</sup> Hegel, *Science de la logique*. Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence. Traduction : Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière. Paris : Aubier, 1976, p. 229.

l'effectivité ou la forme absolue. Ce qui indique que le réel est l'absolu ou l'absolu est réel.

Ce qui est réel contient ce caractère de l'absolu, il est sa propre manifestation. Le réel « ne se trouve pas tiré par son extériorité dans la sphère du *changement* et n'est pas davantage *paraître* de soi dans *un autre*, mais il se manifeste ». <sup>442</sup>C'est à partir de l'Absolu compris comme manifestation que la *Wirklichkeit*, que l'effectivité ou le réel peut avoir ses modes. Dans ce sens, l'Absolu est le réel qui se manifeste à travers ses modes disposés en trois moments : la contingence ou l'effectivité, la possibilité et la nécessité formelle ; la nécessité relative ou l'effectivité, la possibilité et la nécessité réelles ; et finalement la nécessité absolue. Commençons par le premier, le moment formel de l'effectivité. <sup>443</sup>

L'effectivité formelle est le premier moment de l'effectivité. Mais le mode d'être de l'effectivité n'est pas celui d'une simple immédiateté vide, ou simple moment de la forme. Il s'agit, certes, d'une existence immédiate, mais en tant qu'être ou existence en général, ce qui veut dire qu'elle est unité formelle de l'être en soi ou de l'intériorité et de l'extériorité. L'effectivité contient en soi les possibilités, c'est pourquoi Hegel affirme que tout effectif est un possible ou que le réel est un possible. Pour comprendre cette affirmation, nous pouvons comparer la détermination de la possibilité dans la logique hégélienne avec la détermination de la possibilité dans la *Critique de la raison pure*.

La possibilité pour Kant est comprise comme possibilité formelle, cela signifie qu'une possibilité doit être en accord avec les conditions formelles de l'expérience en général, nous pouvons donc déterminer une possibilité sans avoir recours à l'expérience, mais simplement en connaissant les conditions formelles, *a priori*, à partir desquelles un objet se détermine. Ainsi, un objet ne se détermine pas par rapport au réel, mais en relation aux conditions *a priori* de la détermination des objets. <sup>444</sup>

Selon Hegel, c'est la possibilité et seulement la possibilité que Kant détermine dans sa considération sur les modalités, ses déterminations n'exprimant qu'un rapport à la connaissance. Car la possibilité, dans la mesure où elle est « abstraction vide de la réflexion-en-soi », est l'intérieur posé comme extérieur, comme modalité, la possibilité

---

<sup>442</sup>*Ibid.*, p. 247.

<sup>443</sup> Il est important de souligner que dans son *Encyclopédie* Hegel utilise les termes « *Zufall* », hasard et ces dérivés (*Zufälligkeit*, *Zufällige*) pour désigner ce qui apparaît dans la traduction française de *La science de la logique* comme contingence. Voir : Hegel. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1970, p. 284-287.

<sup>444</sup> Kant. *Critique de la raison pure*. Trad. : Alain Renaut. Paris : GF-Flammarion, 2006, p. 281.

est ainsi une « abstraction insuffisante » et qui n'appartiendrait qu'au penser subjectif. Alors que ce qui intéresse Hegel, c'est la possibilité comme un mode d'être de l'effectivité qui est plus qu'un penser subjectif, mais une composante déterminante de l'existence. Puisque Hegel s'intéresse au réel et non aux simples déterminations de la connaissance, il confère à la possibilité le même statut que l'effectivité. La possibilité se définit non comme chez Kant par rapport aux conditions de l'expérience, mais en relation au réel même. À partir du moment où le réel est compris comme manifestation et déploiement de l'absolu, il n'y a rien qui puisse lui être extérieur, cela signifie que le réel et ses déterminations sont « définies » à partir de l'expérience, à partir du réel, dans la mesure où elles ont lieu.

Mais si le réel est possible, qu'est-ce qui nous permet de distinguer une simple possibilité du réel ? Pour répondre à cette question, nous examinerons le développement de la notion de possibilité dans la logique. Hegel part de la définition d'Aristote, selon qui est possible tout ce qui ne se contredit pas. Cette définition nous place dans le champ de la variété illimitée. Comprise ainsi, la possibilité est la détermination de son identité. La proposition qui déclare que « quelque chose est possible » est aussi vide de contenu que la proposition de l'identité, c'est-à-dire que dire que A est possible signifie dire que A est A. Pour que le possible puisse être déterminé, il doit avoir un côté négatif capable de le limiter et l'actualiser. Mais si le possible est A et non A, il devient contradictoire. S'il est contradictoire, il n'est plus un possible, mais l'impossible.

Hegel critique Aristote en montrant que le possible est une contradiction. Le possible est et peut ne pas être, il est A et non A. La détermination du possible est de ne pas être en soi-même, il a toujours besoin d'un autre pour se déterminer, il est son propre autre. Le possible est l'être en soi qui est en même temps un être autre. Cela signifie que la possibilité a deux moments, si un contenu est possible, son contraire est aussi possible. Par exemple, si j'affirme « il est possible qu'il pleuve » cette proposition ne peut être possible que si nous admettons « qu'il est possible qu'il ne pleuve pas ». En d'autres termes, la possibilité se définit d'abord par rapport au réel : le réel étant un moment du possible, le possible est ce qui peut ou ce qui peut ne pas devenir réel. Mais le possible est aussi défini par son contraire, A est possible parce que non-A est lui aussi possible.<sup>445</sup> À partir de ces considérations, nous pouvons observer que le possible ne

---

<sup>445</sup> La catégorie de la modalité Kantienne est divisée en trois paires : possibilité et impossibilité, existence et non-existence et nécessité et contingence. Hegel réduit les modalités à l'effectivité, la contingence et la nécessité dans trois moments distincts : formel, réel et absolu. Hegel n'inclut pas dans les modalités la



peut acquérir d'existence que dans son rapport au réel, un rapport qui est passage, transformation du possible en réalité. C'est au moment de ce passage de la *Science de la logique* qu'apparaît la contingence ou le hasard.

La contingence est l'unité de la possibilité et du réel. « Cette unité de la possibilité et de [l']effectivité est la *contingence*. – Le contingent est un effectif qui en même temps [est] déterminé seulement comme possible, dont l'autre ou le contraire est tout aussi bien.<sup>446</sup> Il est un réel, plus qu'une simple possibilité, néanmoins il est contradictoire comme le possible, son autre est seulement un possible. Le possible est ce qui peut être ou ne pas être. Mais la contingence est ce qui est, elle est réelle, mais elle peut aussi être autre, elle peut ne pas être, être une simple possibilité. La contingence a un statut précaire, d'une part elle est effective, réelle, néanmoins elle peut toujours passer dans son autre, être seulement un possible. La contingence est le réel qui ne se stabilise pas, qui ne se laisse pas fixer. Nous sommes dans le domaine de la simple existence, existence en général, posée comme simple possibilité. Le réel, dans ce moment de l'effectivité formelle a valeur de possibilité, pour cette raison le réel est un possible, le réel a une valeur contingente, cela veut dire que, à ce moment-là, le réel est contingent.

Le contingent a deux côtés : dans la mesure où il est un possible, il n'a pas de fondement ; mais dans la mesure où il est un effectif, il a son fondement dans un autre. Parce que le contingent a et n'a pas un fondement qui d'ailleurs ne peut être assuré que par son contraire, le réel, il est défini comme le devenir incessant ou comme le non-repos de ses déterminations, la possibilité et l'effectivité. Le contingent est ce qu'il y a de plus instable. Sa stabilité ne peut être assurée que par le passage du contingent à la nécessité.

Si le contingent est le devenir de ses déterminations, la nécessité est l'unité du possible et du réel. Si le possible est ce qui peut être ou ce qui peut ne pas être, et le

---

non-existence et l'impossibilité. Spéculer sur l'impossible et la non-existence ne fait aucun sens pour Hegel dans la mesure où les modalités sont des déterminations du réel.

La possibilité est contradictoire, car par rapport au réel, il n'y a rien qui puisse être déterminé comme impossible. Si une possibilité se définit par rapport au réel, comme ce qui peut ou ne peut pas devenir réel, si le possible est A et non-A, comment définir l'impossible ? La première supposition est que l'impossible serait ce qui n'est pas possible, mais ce qui n'est pas possible, selon Hegel, est réel. Deuxième tentative : l'impossible serait le contraire d'un possible. Si A est possible, non-A est impossible. Mais nous avons montré que pour déterminer A comme possible, nous avons besoin de déterminer non-A comme un possible. La seule conclusion possible serait d'admettre que l'impossible n'est pas une détermination logique. Nous avons ici une démonstration très efficace de ce que signifie la dialectique hégélienne en tant que pensée relationnelle et une de ses conséquences les plus intéressantes.

<sup>446</sup> Hegel. *Science de la logique. Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence, Op. cit.*, p. 253.

contingent est ce qui est ou ce qui peut ne pas être, le nécessaire est ce qui est. Le nécessaire se confond avec le réel. Un réel qui a perdu son caractère contingent et semble momentanément stable. Si le nécessaire est ce qui est, la différence entre la contingence et la nécessité est que le nécessaire est tandis que le contingent est, mais peut toujours être autre. Néanmoins, si la nécessité est une détermination qui peut être attribuée seulement au réel, le contingent est la condition de possibilité du réel. C'est-à-dire que le contingent est ce qui fait d'une possibilité la réalité. Pour cette raison, la contingence est nécessaire, car sans l'action de la contingence, un possible ne peut pas s'actualiser ni peut devenir réel, ainsi nous pouvons conclure que le réel, le nécessaire est le résultat de l'action de la contingence.

Dans l'effectivité réelle la possibilité, maintenant réelle, et l'effectivité ne font plus qu'un. Il n'y a plus de place pour les possibilités non effectives. Ainsi, dans la nécessité réelle, le nécessaire ne peut être autre chose que le possible, et le possible ne peut être autre chose que l'effectif. Ce qui est réellement possible ne peut pas être autrement, le réellement possible est l'effectif et nécessaire, nécessaire parce que de ses conditions et circonstances ne peut s'ensuivre rien d'autre que ce qu'il est. Cela pourrait signifier, dans une lecture rapide, que l'effectivité réelle est nécessaire et ne laisse aucune place à la contingence, d'autant plus que dans l'effectivité réelle, il n'y a pas de simples possibilités. Mais comme nous l'avons observé précédemment, le réel est toujours le produit de la contingence, c'est pourquoi toute nécessité est déterminée par la contingence, ce qui fait que la nécessité réelle n'est que relative. Car la possibilité réelle (celle qui ne peut pas être autre) est conditionnée et dépendante de la possibilité en général, ainsi la nécessité réelle est aussi dépendante de la contingence et pour cette raison relative.

Hegel ajoute que le fait que cette possibilité réelle devienne une nécessité n'exclut pas le fait qu'en vérité « celle-ci commence ainsi à partir de cette unité non encore réfléchie dans soi, du possible et [de l'effectif] », c'est-à-dire, de la contingence. Nécessité et contingence sont structurellement semblables, elles coïncident, mais cette simple coïncidence n'est pas encore satisfaisante, elle est simple et immédiate, car selon Hegel, « ce *présupposer* et le *mouvement retournant* dans soi sont encore séparés ; — ou la *nécessité* ne s'est pas encore *déterminée à partir de soi-même en contingence* ». <sup>447</sup>

---

<sup>447</sup> *Ibid.*

Le réellement nécessaire a une limitation, il est une effectivité bornée et dans cette perspective, quelque chose de contingent. La relativité de la nécessité réelle est présente, selon Hegel, à travers son contenu qui est déterminé en général. « En fait la *nécessité réelle* est *en soi* aussi *contingence*. »<sup>448</sup> Mais la contingence ne détermine pas seulement le contenu de la nécessité, elle la détermine formellement aussi « car, ainsi qu'il s'est montré, la possibilité réelle est seulement *en soi* le nécessaire, mais elle est posée comme l'*être autre* de l'effectivité et de [la] possibilité l'une en regard de l'autre. »<sup>449</sup>

C'est par l'action de la contingence que le réel devient nécessaire. La contingence détermine formellement la nécessité dans la mesure où elle lui fournit la différence entre possibilité et effectivité. Elle est l'autre du nécessaire sur lequel celui-ci est fondé. La nécessité ne peut être déterminée qu'à partir d'un double rapport, positif et négatif, avec la contingence. D'une part, le nécessaire est l'autre de la contingence tout en étant d'autre part, son résultat, le déploiement de sa propre forme. Le fait est que la nécessité se fonde sur une contradiction qui est à la base de l'idée même de possibilité et de contingence, des existences doubles qui sont à la fois positives et négatives, soit être et non-être en même temps. Tandis que la définition aristotélicienne détermine la paire d'opposés pour exclure l'un des termes de l'opposition, la dialectique hégélienne conserve les déterminations, où le nécessaire, puisqu'il est contingent, est aussi composé de possibilités qui peuvent devenir réelles et ainsi transformer la nécessité.

À partir du moment où la nécessité se détermine en elle-même comme contingence, nous sommes face à la nécessité absolue, l'unité de la nécessité et de la contingence. Tout le développement ultérieur et postérieur de cette partie mène à cette conclusion : le passage de la possibilité réelle à la nécessité réelle ne caractérise pas l'apparition d'une détermination nouvelle ; au contraire, il ne s'agit que du déploiement des contradictions internes à la possibilité et de son rapport à l'effectivité, rapport présumé dans la structure même de la possibilité. La nécessité absolue est déterminée par sa négation, sa « détermination consiste dans le fait qu'elle a sa négation, la contingence, en elle ». Dans la mesure où l'effectivité est posée de manière à être absolue, à être l'unité de soi et de la possibilité, elle est seulement contingente, un vide de détermination ou une simple possibilité, parce qu'elle peut tout aussi bien être autre, être un possible uniquement. Mais cette possibilité est la possibilité absolue, elle est la

---

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>449</sup> *Ibid.*

possibilité de se trouver déterminée aussi bien comme possibilité que comme effectivité. Elle est indifférente à soi-même, une détermination *contingente*. Une possibilité absolue est donc celle qui ne détermine pas, comme dans Aristote à partir de la propre réalité, mais à partir de la contingence. La possibilité a en elle-même sa détermination, dépourvue de fondement donc contingente. Hegel démontre ainsi que ce qui est contingent, donc dépourvu de fondement, est ce qui est absolu ; sans avoir un fondement dans ce qui est extérieur, le réel est la transformation contingente et constante d'un ensemble indéterminable de possibilités.

Dans la nécessité absolue, les termes qui la constituent sont comme des « autostants », ils sont la « pluralité qui-est », effectivité différenciée. « *D'un autre côté*, comme son rapport est l'identité absolue, elle est « *l'acte-de-se convertir absolu* de son effectivité dans sa possibilité, et de sa possibilité dans [son] effectivité. — La nécessité absolue est par conséquent *aveugle*. »<sup>450</sup> Les termes différenciés, effectivité et possibilité « ont la figure de la réflexion-en-soi comme de l'être » et sont des effectivités libres, aucun ne paraît dans l'autre, ne suppose de rapport à l'autre, ils sont fondés-en-soi, ils sont le nécessaire en soi. Ainsi, chacune de ces extériorités apparaît à l'autre comme vide, contingente. Mais selon Hegel, « cette contingence est bien la nécessité absolue ; elle est l'essence de ces effectivités libres, en soi nécessaires. » La contingence est l'essence des effectivités libres, parce qu'elles sont seulement être, il n'y a ni paraître, ni reflet. Les effectivités libres en tant qu'essence et être sont fondées en soi-même, formées pour soi et se manifestent à soi-même. Dans la mesure où le contingent est le fondé-en-soi, il ne requiert aucune cause qui lui soit extérieure, et cela vaut pour le réel même, qui est le développement de la contingence. Hegel continue en affirmant « mais leur *essence* fera irruption en elles et révélera ce qu'elle est et ce qu'elles sont ». La simplicité de l'être de ces effectivités libres est la négativité absolue, « la liberté de leur immédiateté dépourvue d'apparence ». Le négatif fait irruption en elles, comme la négation de ces effectivités, comme leur néant, un être-autre aussi libre que l'est leur être.

Or, l'« instabilité absolue » de l'effectif qui se transforme en possible et du possible qui devient effectif, cette « perte aveugle » de l'un dans l'autre est beaucoup plus que la marque de l'instabilité de l'être, elle est ouverture vers une autre effectivité, elle est son pouvoir être autre, pouvoir de transformation, de création, de changement.

---

<sup>450</sup>*Ibid.*, p. 265.

La contingence, dans son essence négative, possède une positivité, la positivité qui lui fait rejoindre la nécessité absolue après un parcours où son immédiateté est restaurée, re-signifiée. L'immédiat, dans un premier moment, est simplement « passage dans l'autre », comme la contingence peut être une « perte aveugle », mais sa positivité réside dans le fait que ce mouvement pose maintenant un contenu, et ce contenu s'inscrit dans le réel, il est l'effectivité. Effectivité qui n'est pas seulement l'immédiat évanescence, mais unité de l'être et de l'essence, effectivité réfléchie, posée, qui se manifeste, qui est. Car quand la contingence coïncide avec la nécessité absolue, il n'y a plus de distance ou de différence entre l'intérieur et l'extérieur, l'être et le non-être, entre l'être et l'apparence ou entre le possible et le réel. La contingence n'est pas seulement le devenir autre, mais l'être lui-même, elle s'inscrit sur le réel et le réel est la preuve de sa nécessité, la trace et la matérialité qui atteste sa nécessité.

L'identité entre la nécessité absolue et la contingence implique que le réel soit inscrit sous le signe du devenir, en tant que contingent, il est tout, en pouvant être autre. Puisqu'il est l'absolu, et que celui-ci ne peut pas être déterminé, mais se développe, le réel a des déterminations changeantes, toujours en processus de modification. Le possible est d'abord réel pour ensuite devenir possible, un autre possible devient ainsi réel et ainsi de suite. Le réel est un possible nécessaire, car le nécessaire est un possible qui, par l'action de la contingence, est devenu réel, et pour cette raison peut toujours être autre. De cette manière, le réel est un incessant devenir, un passage de déterminations toujours incapables de le fixer. La nécessité de la contingence est justement ce qui rend possible ce mouvement du devenir, ce mouvement qui est création du nouveau. Le réel, puisqu'il ne peut que se manifester, a des déterminations insuffisantes, c'est-à-dire qu'il est contingent et peut toujours être autre. La contingence est l'inscription structurale du changement ou du devenir (nous pourrions dire du temps), dans ce qui est, dans le réel.

Quentin Meillassoux, dans *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, a justement analysé la contingence sur le prisme du réel ou de ce qu'il nomme la facticité, contrairement à une longue tradition qui remonte à Aristote et culmine dans *La Critique de la raison pure*. L'auteur vise à critiquer justement cette tradition marquée par ce qu'il nomme « corrélationisme ». La corrélation indique l'idée que « nous n'avons accès qu'à la corrélation de la pensée et de l'être, et jamais à l'un de

ces termes pris isolément. »<sup>451</sup> Ainsi, le corrélacionisme peut être un autre nom du pli leibnizien qui permet de penser l'unité entre l'homme et le monde comme une « correspondance ».

Le corrélacionisme discrédite le réalisme naïf en soutenant qu'il serait naïf de croire que nous pouvons penser un objet en soi, en faisant abstraction du fait que c'est nous qui le pensons. Pour échapper au corrélacionisme, Meillassoux propose le retour aux qualités premières des choses en soi. Il prend appui sur les évidences scientifiques capables de déterminer l'âge de la Terre pour démontrer qu'effectivement le monde et son existence sont indépendants de son rapport à l'homme.<sup>452</sup> Il pose la question de savoir « à quelle condition peut-on légitimer les énoncés ancestraux de la science moderne ? » C'est une question de type transcendantal, mais dont la particularité est qu'elle a pour condition première l'abandon du transcendantal. Elle exige « que nous nous tenions à égale distance du réalisme naïf et de la subtilité corrélacionnelle – qui sont les deux façons de ne pas voir l'ancestralité comme problème. »<sup>453</sup>

Penser l'ancestralité, c'est renouer avec une pensée de l'absolu. Prendre l'absolu comme simplement l'en-soi implique de penser un être qui ne soit pas un corrélat, c'est-à-dire qu'il s'agit de penser un absolu, « un être si bien *délié* (sens premier *d'absolutus*), si bien séparé de la pensée, qu'il s'offre à nous comme non relatif à nous – capable d'exister que nous existions ou non. »<sup>454</sup> Pour l'auteur, une métaphysique dogmatique mène à la thèse de la nécessité réelle, qui postule qu'au moins un étant est absolument nécessaire, une thèse qui aboutit, grâce au principe de raison, à l'affirmation que *tout* étant est absolument nécessaire. En revanche, le refus de la métaphysique dogmatique implique le rejet de toute nécessité réelle et le refus du principe de raison suffisante. « Ce refus impose de soutenir qu'il n'existe aucune façon légitime de démontrer qu'un étant déterminé devrait inconditionnellement exister. »<sup>455</sup> Cette thèse, en réfutant la dogmatique et en fondant la métaphysique sur une critique, démontre la contingence de toute nécessité et de toute existence. Elle serait la démonstration de l'omniprésente et irrévocable contingence déterminant le réel. Mais Meillassoux ne s'arrête pas à la démonstration que toute nécessité est en fait contingente, à l'inverse il prétend

---

<sup>451</sup> Meillassoux, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris : Seuil, 2006, p. 18.

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 59.

démontrer la nécessité de la contingence : « nous devons découvrir une nécessité absolue qui ne reconduise à aucun étant absolument nécessaire ». <sup>456</sup>

Le recours à la notion de facticité comme « la propriété réelle de toute chose comme tout monde *d'être* sans raison, et à ce titre *de pouvoir sans raison devenir effectivement autre* » <sup>457</sup> a pour objectif de démontrer le « dévoilement de l'en-soi », la propriété de ce qui est. Mais la contingence ne doit pas être uniquement le « savoir positif du pouvoir-être-autre/pouvoir ne pas être de toute chose ». Il est nécessaire d'établir une différence entre la contingence absolue et la contingence empirique. Celle-ci peut également être nommée précarité, elle désigne un anéantissement irréversible de tout ce qui est. La contingence absolue, en revanche, désignée par le seul nom de contingence, renvoie à une pure possibilité qui éventuellement ne s'accomplira jamais. Ainsi le processus de dévoilement de l'en-soi ne pourrait s'accomplir qu'à partir de l'abandon du principe de raison suffisante. Parce que seul « l'abandon du principe de raison permet de donner sens » <sup>458</sup>, aux problèmes de la métaphysique.

Pour établir la nécessité de la contingence, il faut admettre que l'absolu soit pensable, mais il faut également nier toute nécessité absolue de l'étant. La facticité permet d'attribuer l'incapacité de la raison à dévoiler la raison d'être de toute chose aux choses elles-mêmes. Attribuer la contingence à la facticité signifie attribuer aux choses « ce que nous tenions illusoirement pour une incapacité de la pensée. » <sup>459</sup> Pour cette raison, la nécessité de la contingence est la seule voie d'accès au monde.

Nier la nécessité absolue de toute chose signifie penser négativement, penser le Néant. Le Néant est le concept qui nous permet de conclure que l'existence de l'étant n'est pas nécessaire. Mais nous pouvons mettre en question les conséquences, à l'intérieur de la philosophie, de l'attribution de l'incapacité de la pensée aux choses. Meillassoux affirme qu'en absolutisant la facticité, « nous ne soutenons pas qu'il est nécessaire qu'un étant déterminé existe, mais qu'il est absolument nécessaire que tout étant puisse ne pas exister. La thèse est très spéculative – on pense un absolu – sans être métaphysique – on ne pense rien (aucun étant) qui *soit* absolu. L'absolu est l'impossibilité absolue d'un étant nécessaire. Il ne soutient plus une variante du principe de raison – toute chose a une raison nécessaire d'être ainsi plutôt qu'autrement —, mais plutôt la vérité absolue d'un principe *d'irraison*. Rien n'a de raison d'être et de

---

<sup>456</sup>*Ibid.*, p. 59.

<sup>457</sup>*Ibid.*, p. 73.

<sup>458</sup>*Ibid.*, p. 151.

<sup>459</sup>*Ibid.*, p. 94.

demeurer tel qu'il est, tout doit sans raison pouvoir ne pas être et/ou pouvoir être autre que ce qu'il est. »<sup>460</sup>

Dans ces conditions, comment pourrions-nous penser la politique, l'Histoire ? Relèvent-elles pareillement de l'irraison ? Sont-elles totalement extérieures à toute forme de rationalité ? Rien dans l'Histoire n'a eu une raison d'être ? Car alors la contingence est l'affirmation de notre impuissance face à la réalité. De cette manière, en voulant critiquer la métaphysique dogmatique, l'auteur risque d'entreprendre un retour à la dogmatique tout court, celle qui maintient la pensée théologique. Abolir le mystère ou la raison du monde ne serait-il pas revenir à ce que Wittgenstein appelle le « mystique » dans la célèbre affirmation : « Ce n'est pas comment est le monde qui est le Mystique, mais qu'il *soit* » ? N'est-ce pas ce que nous pouvons lire dans cette affirmation ?

Les problèmes métaphysiques se révèlent au contraire avoir toujours été de véritables problèmes, puisqu'ils admettent une solution. Mais ils ne le sont qu'à une condition précise et hautement contraignante : saisir qu'aux questions métaphysiques qui nous demandent pourquoi il en est ainsi et non autrement – la réponse « *pour rien* » est une réponse authentique. Ne plus rire, ou sourire des questions : « D'où venons-nous ? Pourquoi existons-nous ? », mais ruminer le fait remarquable que les réponses « De rien. Pour rien » sont effectivement des réponses. Et découvrir, de ce fait, que ces questions étaient effectivement des questions – excellentes, de surcroît.<sup>461</sup>

La conclusion de l'auteur, selon laquelle « il n'y a plus de mystère, non parce qu'il n'y a plus de problème, mais parce qu'il n'y a plus de raison »<sup>462</sup> démontre qu'il prend la raison comme étant la pensée causale, et cela pose problème. La raison signifie ici avoir des raisons, avoir des causes. Pourquoi ne pas penser une autre notion de raison qui ne soit pas dépendante du principe de raison suffisante, qui ne soit pas limitée par la notion de raison comme cause ? Or, il y a raison là où il n'y a pas une pensée causale. Nous pouvons penser que le réel est rationnel tout en admettant que nous ne pouvons pas déterminer ses causes, c'est-à-dire qu'il doit être possible de penser le réel et de le déterminer sans avoir recours à une détermination causale. Il doit être possible de penser le mode d'être, le fonctionnement et la production du réel et du monde empirique autrement qu'à travers une pensée causale sans forcément tomber dans l'irraison.

Pour Bernard Mabille, la démarche hégélienne vis-à-vis de la contingence ne se laisse pas réduire à une alternative, entre la célébration ou l'écrasement de la contingence. Car si la contingence est comprise comme présence opaque de l'être, moment irrationnel du réel auquel la raison doit faire face, elle aboutit à une hypostase de la contingence et à la reconnaissance de l'impuissance et des limites de la raison. Par

---

<sup>460</sup>*Ibid.*

<sup>461</sup>*Ibid.*, p. 152.

<sup>462</sup>*Ibid.*



contre, si la contingence est reconnue comme moment illusoire, donc contingent du réel que la raison élimine lors de la confrontation avec le nécessaire, elle aboutit à une hypostase de la raison elle-même :

Hegel exige à la fois de « surmonter » (*überwinden*) la contingence *et* de reconnaître sa consistance comme contingence. À égale distance des tentations extrêmes de la dissolution qui la ramènerait seulement à de l'illusoire, et de son assimilation à l'absurde qui signifierait l'impuissance de la raison. Hegel s'impose de penser la contingence jusque dans les menaces qu'elle fait peser sur la souveraineté du rationnel.<sup>463</sup>

La contingence est donc définie selon Mabile à partir de cette double alternative comme une troisième voie où elles se rejoignent de façon évidemment plus complexe que cette alternative, assez pauvre, ne laisse entrevoir. Cette proposition est annoncée quand l'auteur commence son analyse des modalités hégéliennes dans la *Science de la logique*. Dans cet exposé :

Il s'agit de savoir si l'on peut surmonter la figure d'une contingence comme présence opaque (sur le mode de l'être), vers une contingence comme moment de l'effectivité. Autrement dit, il s'agit de voir si l'on peut *passer d'une contingence comme thèse intransitive* (toujours menacée de réduction à l'absurde et à l'irrationnel) *à une contingence qui, sans être réduite à la nécessité, est réalité sensée* ou sens qui est, c'est-à-dire *effectivité*.<sup>464</sup>

Là où il y a hasard, aucun étant n'est *a priori* nécessaire, certes, parce que la nécessité ne concerne pas l'étant, mais l'être. Tout ce qui est, l'est par hasard, tout ce qui est l'est parce qu'il peut aussi être autre. C'est très différent d'affirmer que « rien n'a de raison d'être » ou que « tout doit sans raison pouvoir être autre », car l'univocité du hasard ou son caractère absolu est ce qui fait être. Tout ce qui est l'est par hasard et c'est le hasard qui assure que l'être soit dit ou s'exprime par les choses les plus diverses. Le hasard transforme l'étant dans une multiplicité instable et ouverte tandis que l'être est univoque et ne devient telle que par l'action du hasard. C'est le hasard qui assure que quelque chose puisse être, mais aussi que ce qui est puisse être multiple ou différent, c'est-à-dire qu'il puisse se dire de plusieurs formes. Si Hegel identifie la nécessité absolue avec la contingence, c'est justement parce que seul ce qui est contingent peut être nécessaire, ainsi le nécessaire ne prédétermine pas le réel comme chez Aristote, il est ce qui peut être dit du réel, d'un réel qui ne peut devenir tel qu'à partir de l'action infondée ou dépourvue de fondement de la contingence. Ainsi, la contingence fonde une autre manière de concevoir la raison. Hegel inverse le rapport entre le fondement et le fondé. C'est le fondé, le propre réel instauré par la contingence

---

<sup>463</sup> Mabile, Bernard. *Hegel : l'épreuve de la contingence*. Paris : Aubier, 1999, p. 15.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 199.

qui instaure une nécessité, un fondement qui se dissout en instaurant le réel, car il est pure contingence et donc peut toujours être autre.

Quand Meillassoux affirme dans *Le Nombre et la sirène* que chez Mallarmé, dans le cas du *Coup de dés*, « le hasard est détruit en même temps que conservé, selon une ambiguïté qui reproduit à sa façon le double sens de *l'Aufhebung* hégélienne (dépassement/conservation) », nous pouvons affirmer que le hasard n'est pas détruit ou aboli, mais qu'il crée une nécessité, car comme nous l'avons vu, chez Hegel, ce qui est nécessaire l'est par l'action de la contingence qui transforme un possible en réalité. L'auteur confirme cette lecture en affirmant que la dialectique hasard/nécessité s'instaure, car « le Nombre, comme il fusionne avec le Hasard, échappe, et lui seul, aux effets du Hasard. Il cesse d'être hasardeux pour devenir nécessaire. Donc, en un sens, le *Coup de dés* n'abolit pas le Hasard, mais en un autre, si, car il abolit dans le Hasard sa capacité à ne produire *que* des réalités contingentes par l'exception de l'unique Nombre. »<sup>465</sup>

Le problème de cette interprétation se situe dans la production du nombre infini qui s'identifie au hasard par sa structure indécidable, ces enjeux concernent la forme du poème et sa portée proprement philosophique.

L'infini est ce qui permet « au hasard d'être en même temps toutes les options possibles d'un lancer de dés, ses échecs aussi bien que ses réussites. »<sup>466</sup> Mais un coup de dés n'a pas d'infinies possibilités, elles sont finies et peuvent être calculées. C'est la raison pour laquelle nous insistons sur cette analyse du problème de la contingence à l'intérieur de la philosophie. Bien que résumée, elle permet de dégager la nouveauté de Mallarmé et son originalité. Le hasard ne concerne pas les possibilités du coup de dés qui sont prédéterminés, sa réalisation concerne la constellation qui échappe aux possibles répertoriés par la pensée causale. Ainsi si quelque chose a lieu, elle ne dépend pas du lancer de dés, comme Badiou<sup>467</sup> l'a très bien souligné : l'imprévisibilité du poème, son caractère indécidable est ce qui fait surgir la constellation. Mais Meillassoux n'attribue pas le caractère infini du poème uniquement au thème du « coup de dés » : selon l'auteur, dans la mesure où le hasard est un nécessaire infini, « un Nombre qui parviendrait à fusionner avec lui serait nimbé de la même fatalité ». Le nombre qui est le hasard même, le hasard proprement dit est, selon Meillassoux, le 7. Pour plusieurs

---

<sup>465</sup> Meillassoux, Q. *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris : Fayard, 2011, p. 156.

<sup>466</sup> *Ibid.*, p. 122

<sup>467</sup> Badiou. *L'Être et l'événement. Op. cit.*, p. 219.

raisons. Ainsi il y aurait un code dans le poème qui se constitue à partir du numéro 7, c'est-à-dire que « Mallarmé a compté les mots de son Poème pour engendrer le Nombre. »<sup>468</sup> Comment ce décompte opère-t-il ? La phrase « toute pensée émet un Coup de Dés » contient 7 mots. Cette phrase ne fait pas partie du décompte des mots du poème. Le compte s'achève par le mot « sacre », le mot numéro 707 qui sacre le décompte des mots et le code secret.

L'infinité du code repose justement sur son caractère indécidable, incertain, un des arguments de l'auteur visant à démontrer cette incertitude est le suivant : « le Nombre véritable qui illumine le ciel nocturne du Coup de dés n'est pas le 707, mais le 707 *frangé* de ses nombres alternatifs. Lorsqu'il est dit de cette Constellation que “*ce doit être le Septentrion aussi Nord*”, le “ce doit” signifie d'une part qu'*il faut* que ce soit le Nombre contenant le symbole du 7 grevé de néant et de nuit (=0), mais aussi d'autre part que cette configuration stellaire est vue de façon légèrement incertaine (ce doit “sans doute” être elle – mais il y a justement un doute) dans une nuée d'autres possibilités, dans un trouble qui est le nimbe : la couronne d'infinité. »<sup>469</sup>

Thierry Roger souligne les nombreux problèmes de cette interprétation basée sur un code ou un décryptage du poème. Il critique l'accent exclusif mis sur le mot, car « Quant au *Coup de dés*, il est évident qu'il joue sur la dialectique phrase/livre, ou phrase/texte, par-delà l'unité du mot. Ce poème-éventail se plie dans sa phrase-titre, et se déplie dans son texte-phrase. Si l'on cherche à mettre au jour un *secret*, c'est en suivant la poétique du pli plutôt que la mécanique du code qu'il faudrait procéder à nos yeux. »<sup>470</sup> Il y a aussi une objection importante concernant la conception du hasard de Meillassoux. Selon l'auteur, Meillassoux fait une lecture « *crypto-nietzschéenne* du *Coup de dés*. *Être le hasard, affirmer le hasard*, nous sommes sur la même crête de pensée. La thèse du *Nombre et la sirène* concernant le rapport à la contingence nous semble donc bien proche de celle de Nietzsche, et bien loin de celle de Mallarmé, qui, on le sait, faisait du cristal la métaphore de la conscience-encrier. Ne confondons pas les énoncés. Mallarmé dit : “il y a et n'y a pas de hasard” (*Igitur*), et non “il y a le Hasard infini qui contient en lui-même la totalité contradictoire des possibles alternatifs”. Au regard de toute l'entreprise poétique mallarméenne, et c'est un consensus critique, il est impossible de soutenir l'idée d'une religion du Hasard chez celui qui tenta de le

---

<sup>468</sup> Meillassoux, Q. *Le Nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé. Op. cit.*, p. 79.

<sup>469</sup> *Idem.*, p. 152

<sup>470</sup> Roger, Thierry. *Études Stéphane Mallarmé*, 2013, n°1, p. 141-168.

“vaincre mot par mot”. Clément Rosset l’a dit en peu de mots : Mallarmé “reste en deçà d’une perspective nietzschéenne (...) parce qu’il n’accepte pas la ‘nécessité’ de ce hasard même”. »<sup>471</sup>

Si, d’une part, Thierry Roger a raison sur l’influence de Nietzsche dans l’interprétation de Meillassoux –, qui affirme que « l’Infini, pour les modernes, ce n’est plus le Dieu du monothéisme, incarné en Jésus : l’Infini est désormais le Hasard »<sup>472</sup> – il est important d’éclaircir le rôle de la pensée nietzschéenne du hasard et son rapport à la mort de Dieu. Pour cette raison nous avons évoqué Nietzsche et sa critique de la pensée causale, car sans cette critique, le hasard peut figurer comme un simple substitut de Dieu, tandis que Nietzsche est bien clair, la mort de Dieu implique l’abandon de la rationalité causale qui justifiait son « existence », et faisait du monde son image, l’image d’une pensée limitée et restreinte par une rationalité binaire constituée de paires d’opposés, qui sert de base à l’oppression sociale (puisqu’elle est volonté de pouvoir et non volonté de puissance).

Meillassoux a très bien souligné la nécessité du hasard et l’importance, pour nous aussi décisive, de l’indétermination dans la constitution de l’infini.<sup>473</sup> Néanmoins, la question à laquelle il ne répond pas est celle concernant la pensée, (car « toute pensée émet un coup de dés »), qui transforme le poème en théâtralisation ou présentation d’une idée. La question éminemment philosophique posée par le *Coup de dés* et *Igitur* est : si le hasard est une folie ou ce que nous n’avons pas encore pensé, car il échappe à la raison (métaphysique, instrumentale, représentative selon la tradition philosophique), le hasard peut-il nous mener à repenser et à redéfinir la pensée ?

C’est dans cette direction que la philosophie hégélienne nous guide. Elle n’est pas seulement un éloge de la force créatrice du négatif, la dialectique est aussi la tentative de dépasser des contradictions qui pour Hegel marquaient la philosophie de son temps. Il ne s’agit pas de réconcilier deux pôles opposés par la raison kantienne, mais de dépasser l’opposition même. Les modalités hégéliennes montrent qu’il est possible d’admettre que le réel existe et peut être « déterminé » en dehors de toute pensée causale. En fait, c’est la contingence qui rend possible à la fois une pensée du réel, une rationalisation du réel qui n’est pas pure spéculation ou jugement sur le réel, mais qui prend en compte la structure même de la réalité. Ainsi, nous pouvons observer que

---

<sup>471</sup> *Ibid.*

<sup>472</sup> Q. Meillassoux, *Le Nombre et la sirène*, op. cit., p. 122.

<sup>473</sup> Nous y reviendrons dans le chapitre 10 consacré au *Coup de dés*.

Hegel, dans sa logique, ne pense pas seulement ce qu'est le réel, ou comment nous devrions penser le réel, mais aussi comment le réel devient ce qu'il est. Et à partir du moment où la notion de la contingence nous fait glisser de la pensée du réel vers la réalité, nous sommes hors de la théorie de la connaissance, sur le terrain de la métaphysique, mais d'une métaphysique qui, au lieu d'attribuer l'essence et l'être aux concepts de la raison, pense ou observe l'être et l'état des choses du monde. En fait, la particularité même du projet hégélien réside dans le fait que la logique se fait métaphysique et la métaphysique devient logique. C'est-à-dire que Hegel est le premier à poser et à répondre à la question de la transcendance du concept, sans avoir recours à la forme, du « ou bien... ou bien... ». Le réel est donc l'espace où l'absolu se déploie et où les déterminations oppositives de la raison métaphysique ne fonctionnent plus ; la connaissance et l'être ne font donc qu'un.<sup>474</sup> Dans ce chapitre spécifique de la *Science de la logique*, contingence, nécessité et effectivité tissent des relations beaucoup plus complexes que de simples oppositions. La contingence comme la nécessité agit sur le réel, elles ne sont ni opposées ni contradictoires, en fait, elles s'identifient, car la nécessité absolue est aussi contingence aveugle. La nécessité ne détermine pas les possibilités du réel, elle est juste un mode du réel qui d'ailleurs n'indique rien sur celui-ci, à par le fait qu'il est. Hegel fait de la raison une observatrice du réel, incapable d'intervenir, mais encore capable de saisir les points d'imprévisibilité du propre réel. Ainsi le réel comme l'Absolu semblent des « totalités » closes, dans le sens où le réel n'est déterminé par aucune détermination ou force extérieure, mais en même temps ouvertes, car c'est un processus qui ne cesse jamais de se manifester, de se faire, et de se défaire. Nous pouvons ainsi retrouver, à partir de l'Absolu hégélien, le chemin qui mène Mallarmé vers l'infini. Ce qui rend Mallarmé important dans cette histoire du renouvellement de la raison est que au poète ne revient pas le rôle d'observateur du réel, mais de fabricant d'événements. Ainsi pour pouvoir créer des événements, il est nécessaire de comprendre leur engendrement, c'est ce que nous pouvons découvrir en lisant Mallarmé, comment un événement se fabrique, comment il fonctionne, et qu'est-ce qu'il fait. La lecture redevient ainsi un travail de détective qui vise à saisir le mode à travers lequel les événements poétiques se font.

Ainsi, la contingence n'est pas seulement la réponse aux questions « pourquoi ceci et pas cela ? », « pourquoi ainsi et pas autrement ? », « pourquoi ce monde et non

---

<sup>474</sup> Adorno, T. *Métaphysique : Concepts et problèmes*. Trad. : Christophe David. Paris : Payot, 2006, p. 35-36.

pas un autre ? » Elle est la raison qui nous permet de poser cette question, la présupposition que ce monde pourrait être un autre. La contingence est ce qui permet que d'autres mondes puissent être pensés, définis comme possibles, mais c'est encore elle qui permettrait que les mondes possibles deviennent effectifs. La contingence détermine le réel tout en assurant que réel est concret, mais aussi provisoire, il n'est qu'un possible, pour cette raison, une autre réalité est aussi possible.

Comme l'explique Lebrun, la contingence est beaucoup plus riche que la finitude, elle relève de l'infini.

Déjà plus concret, le contingent peut être ou n'être pas. Contingent est le réel qui peut être aussi bien possible dont l'être a la valeur de non-être. Dans le contingent, la négation de soi-même est ainsi posée ; il est un passage de l'être au non-être ; il est, comme le Fini, négatif en soi. Mais, comme il *est* aussi non-être, il est également le passage du non-être à l'être. La détermination de la contingence est bien plus riche et plus concrète que de la Finitude.<sup>475</sup>

Comme le souligne Mabille, la contingence « n'est pas *un terme, mais une relation* » une relation qui n'est pas une réconciliation harmonieuse, « mais le perpétuel chavirement ou retournement des termes qui le composent<sup>476</sup> ». Et c'est seulement à partir de relations entre nécessité, contingence, possible et réel que nous pouvons comprendre les modalités hégéliennes. Pour Hegel, le possible est l'autre du réel, et la contingence ce qui fait qu'un possible devienne réel, le nécessaire est ce qui peut être dit du réel, donc il ne détermine pas quelles possibilités se réalisent. Dans ce sens, Hegel s'oppose radicalement à Aristote, si pour celui-ci le possible est ce qui peut devenir réel, pour Hegel le possible est ce qui n'est pas encore réel, l'autre du réel. Ainsi, la contingence a un caractère infini parce qu'elle est une relation entre le possible et l'effectif, un devenir perpétuel ou le passage d'un terme dans l'autre, du possible dans l'effectif, de l'effectif dans son autre.

La question se complique quand Mallarmé prétend créer l'infini à partir de la contingence. Car si Hegel ne limite pas le possible au réel, il nous laisse seul devant la question de savoir comment fonctionne le hasard et de quelle manière il est capable d'instaurer une nouvelle rationalité distincte de la pensée causale. Hegel arrive à une formulation de la contingence infinie, à force de limiter les modalités aux relations qu'elles établissent entre elles. La question à laquelle la poésie mallarméenne nous invite à répondre vis-à-vis de la dialectique hégélienne est celle de savoir dans quelles conditions concrètes le hasard peut produire un infini de relations, un infini d'histoires.

---

<sup>475</sup> Lebrun, *La Patience du concept*. Paris: Gallimard, 1972, p. 96.

<sup>476</sup> Mabille, Bernard. *Hegel : l'épreuve de la contingence*. *Op. cit.*, 1999, p. 207.

Car pour Mallarmé, le hasard est directement lié à l'Infini. Dans *Igitur*, le poète convoque les termes « absolu » et « infini » pour décrire l'acte de jeter les dés et l'œuvre du personnage du conte : « L'infini sort du hasard »<sup>477</sup> ; « Ceci devait avoir lieu dans les combinaisons de l'Infini vis-à-vis de l'Absolu. »<sup>478</sup> « Alors (de l'Absolu son esprit se formant par le hasard absolu de ce fait) il dit à tout ce vacarme : certainement, il y a là un acte – c'est mon devoir de le proclamer : cette folie existe. »<sup>479</sup> Le jeu de dés a lieu à partir de combinaisons infinies vis-à-vis de l'absolu. Parce que le hasard constitue, forme l'absolu, il transforme les possibilités, crée le réel. Ainsi tout acte est acte de création, action du hasard. Un acte existe, car l'absolu est réel, et le hasard est la condition de possibilités de son caractère infini. Un acte existe, car le hasard assure que tout acte sera toujours une transformation du réel, une création. Le hasard permet l'acte, rend possible l'actualisation des possibilités, car il s'assure l'infini, le rend possible. Il assure la création, il est la certitude que toute action peut intervenir, transformer, changer le réel, infiniment. Le hasard est la puissance qui permet à l'infini d'être. Dans la mesure où le hasard est ce qui est, mais pourrait être autre, il contient ainsi toutes les possibilités du réel, il est responsable de l'actualisation de ces possibilités, la force qui crée et ne cesse de transformer le réel. Et le hasard ne peut être infini qu'à la condition que le réel soit compris comme étant le propre absolu, en dénouant la scission qui sépare la pensée de la réalité, l'absolu se manifeste et se déploie à partir du hasard qui ne cesse de le transformer. Le *Coup de dés* inscrit la poésie sous le signe du hasard, ainsi la littérature est comme un coup de dés, un acte absolu, absolument réel. Puisque la littérature, comme le réel, est le produit et l'effet du hasard, elle peut se hausser à un autre statut, elle peut être plus que le miroir où se reflètent quelques pensées, elle est acte comme idée, elle est comme n'importe quel autre acte hasardeuse, réelle. Elle se place sur le même plan que les événements, elle est un événement, elle veut acquérir une existence propre, être.

Quand Mallarmé écrit, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, il est important de défendre le droit de la littérature à l'existence tout court, car cette existence est menacée par les mécanismes de pouvoir, dont l'idéologie fait partie. Quand le travail abstrait (le travail ouvrier) est tenu comme concret, et le travail intellectuel défini comme abstrait ; quand un principe abstrait (l'argent) finit par dicter nos formes de vie et devient objet de culte ;

---

<sup>477</sup> Mallarmé. *OCI*, p. 474.

<sup>478</sup> *Ibid.*

<sup>479</sup> *Ibid.*, p. 482.

la littérature réclame un statut contraire à celui que l'idéologie lui attribue. La littérature n'est pas œuvre d'imagination, abstraite ou fantasmagorique, pur idéal, rêve ou élucubration dégénérée. Elle veut être ce que le travail ouvrier ne pourra jamais être, elle veut être travail concret, réalisation de l'homme, accomplissement total de sa vérité. Elle veut être réelle, concrète, vraie et irrévocable. Redonner à l'homme le pouvoir créateur que le travail abstrait lui a confisqué. La littérature est politique quand elle exige son droit à l'existence, quand elle s'inscrit cherchant à échapper soit aux mécanismes de contrôle étatique soit aux mécanismes de distinction économique. Puisqu'elle n'obéit ni aux principes qui soutiennent le pouvoir politique, ni aux principes qui régissent l'économie, l'idéologie tend à l'exclure de la vie sociale. Quand la littérature est prescriptive, elle sert aussi bien aux désirs de transformations politiques qu'à l'idéologie dominante. Quand elle pense des mondes possibles, elle peut aussi bien nous guider vers d'autres mondes que nous cacher la réalité où nous vivons. La littérature n'est plus critique du réel ni simple propagande révolutionnaire. Elle pense son rôle social en pensant un mode d'être dans le temps et dans l'espace du poème même. Ainsi, elle est capable de créer son propre espace social, quand elle se fonde et se fait en créant un autre mode d'être. Ainsi et seulement ainsi, elle maintient vivante la flamme et le désir des révolutions inabouties. Elle renouvelle les possibilités de transformation du réel en démontrant que le réel est, comme la fiction, un possible qui peut toujours être autre. La tâche de transformer le réel appartient seulement à la contingence, personne n'a le droit, ne peut prétendre pouvoir contrôler et maîtriser les forces créatrices du hasard. La politique ne s'oriente plus à partir d'idéaux ou d'utopies, elle se fonde comme la littérature, comme la fiction, sur le réel, un réel qui ne se restreint pas à la réalité, mais sur l'espace infini des possibilités multiples qui n'attendent qu'un hasard pour devenir la réalité. Le *Coup de dés* mallarméen est ainsi, à l'intérieur de l'histoire politique du XIX<sup>e</sup> siècle un appel au réel, un appel concret à l'existence, l'invitation à fonder une poésie nouvelle pour une révolution nouvelle qui ne partirait plus d'un idéal, mais du réel et de sa constitution hasardeuse, pour bâtir d'autres mondes possibles.



## Le réel et la fiction

La poésie de Mallarmé tourne principalement autour de la question : « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il » ?<sup>480</sup> Une question qui porte sur le mode d'être de la fiction et son statut par rapport à la réalité. C'est-à-dire qu'il s'agit de se demander, dans la mesure où la fiction est l'autre de la réalité, quel rôle elle peut avoir dans la vie sociale.

La fiction est de l'ordre de l'imaginaire, tout dans un livre se passe hypothétiquement. Le temps de la fiction, le mode verbal employé dans le poème *Un Coup de dés*, est le conditionnel, le temps qui décrit ce qui n'a pas eu lieu ou ce qui peut avoir lieu, ce qui aurait pu être. Les possibilités non réalisées du passé, mais aussi les potentialités du temps présent. Comment alors penser que la fiction puisse avoir un contenu de vérité ? La fiction peut-elle, tout en se distinguant de la réalité, nous mettre face à quelque chose qui est de l'ordre de la vérité ? Pour répondre à ces questions, à savoir quel est le mode d'être des Lettres, Mallarmé établit pour sa poésie l'objectif suivant : « opérer le démontage impie de la fiction ». La finalité première de sa poésie est de démonter la fiction et d'exposer son mode opératoire.

Pour cela, Mallarmé va chercher la méthode chez Descartes. Dans son *Discours de la méthode*, Descartes définit cette dernière comme une manière de bien conduire la raison. Sans vouloir enseigner comment les autres devraient conduire la leur, il suggère que sa méthode soit lue comme une fiction : « Mais ne proposant cet écrit que comme une histoire, ou si vous l'aimez mieux que comme une fable ». <sup>481</sup> Tout en étant une fable, la méthode doit être utilisée si et seulement si, comme cela a été le cas de Descartes, elle est capable d'aboutir à des démonstrations vraies. C'est ainsi que Mallarmé comprend la fiction, comme une méthode, sa pertinence repose sur sa capacité d'aboutir à des démonstrations vraies, et par là nous révéler quelque chose qui puisse être de l'ordre de la vérité.

La fiction est inexorablement fondée sur cette contradiction, tout en étant le produit de l'imagination, elle est capable de nous mettre face à la vérité. Pour penser la littérature, pour penser à partir de la fiction, il est nécessaire d'admettre cette contradiction entre moyens et fins, c'est-à-dire que pour pouvoir penser la fiction, il est nécessaire d'admettre que le caractère fictif de la littérature ne fait pas obstacle à ce

---

<sup>480</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 65.

<sup>481</sup> Descartes, *Discours de la méthode*, *Op. cit.*, p. 70.

qu'elle puisse avoir un contenu de vérité et que la vérité puisse être exprimée par une œuvre qui n'a pas d'engagement vis-à-vis de la réalité, ou qui prétendrait à la vraisemblance.

Il est intéressant d'observer que la philosophie, tout au long de son histoire, a eu souvent recours à la fiction dans des moments décisifs. Descartes et *La Fable du monde*, Leibniz et sa *Théodicée*. Sans mentionner Platon. Si ce dernier est l'un des premiers philosophes de la philosophie occidentale, nous pouvons dire que la philosophie depuis ses origines, est inéluctablement liée à la fiction.

Chez Hegel, la fiction est aussi présente dans des moments clés de sa pensée. Le philosophe allemand a souvent recours à la littérature dans la *Phénoménologie de l'esprit*, allant jusqu'à lui consacrer un chapitre, particulièrement « L'effectuation par elle-même de la conscience de soi raisonnable » présente dans la section « Raison ». Paradoxalement, il s'agit de la réalisation de la conscience de soi dans ce chapitre consacré à décrire le processus de constitution du réel. Dans ce chapitre, la conscience-de-soi cherche à réaliser sa propre idée, ou le sujet encore dans son processus de constitution cherche à construire des formes de vie convenables à l'idée qu'il a de soi-même. Dans *La Science de la logique*, Hegel cherche à comprendre le réel autrement, il ne s'agit plus d'un sujet et de ses formes de vie, ou de la réalisation d'une conscience de soi, mais de la constitution du réel lui-même, non plus compris à partir du sujet ou comme réalisation d'une idée subjective, il s'agit ici du réel en soi, non plus comme produit de la pensée, mais comme manifestation de soi-même.

C'est à ce moment-là que la notion de contingence ou de hasard apparaît dans l'œuvre de Hegel. Pour lui, le hasard est ce qui fait d'une possibilité une réalité. C'est la contingence qui détermine et crée le réel. C'est aussi par rapport au réel que nous pouvons déterminer ce qui est de l'ordre du possible. C'est à partir du réel que nous pouvons déterminer, toujours de manière provisoire, quelles sont les possibilités qui peuvent ou non devenir actuelles. Le réel se construit à l'intérieur d'une toile de relations entre la contingence, le possible et la nécessité.<sup>482</sup>

---

<sup>482</sup> Selon Adorno, chez Hegel la critique de la raison devient aussi une critique du réel. Le philosophe souligne que la critique kantienne est une critique de la raison, alors que chez Hegel, qui a critiqué la distinction entre raison et réalité opérée par Kant, la critique de la raison est aussi une critique du réel. Voyons pourquoi. Selon Adorno, « l'insuffisance de toutes les déterminations particulières isolées est toujours en même temps celle de la réalité parcellaire qui est appréhendée par ces déterminations particulières ». Ainsi la dialectique, à travers cette confrontation entre chaque réalité et son propre concept, a sa propre rationalité, qui opère selon Adorno, une critique de l'irrationalité de l'existence. Pour cette raison, « [l]a réalité apparaît à la dialectique comme vouée à la mort dans la mesure où elle n'est pas encore entièrement rationnelle, tant qu'elle n'est pas réconciliée. »

Admettre que la contingence est un mode fondamental de détermination de l'effectivité implique que le réel est instable et se construit dans le temps et à travers le temps. C'est-à-dire que la réalité n'est pas intégralement déterminable, car elle est toujours en voie de se construire et de se défaire. La réalité devient ainsi une forme instable d'être du possible, instable car déterminée par la contingence. C'est sous le signe de l'instabilité que nous pouvons penser le rapport entre le réel et la fiction.

Tout comme la contingence rend le réel instable et fragile, le hasard interviendra dans la poésie mallarméenne comme une forme de relativisation de l'autonomie de l'art, de l'idée d'œuvre pure ou d'art absolu. Mallarmé est souvent identifié au poète qui a rêvé d'écrire *Le Livre*, « architectural e prémédité ». Mais son poème plus célèbre est un éloge du hasard érigé en source de la création poétique. Dans *Le Coup de dés*, le hasard sera élevé à la condition de la forme par excellence d'une poétique nouvelle démontrant que le dévoilement de la fiction passe par la démystification d'une notion de poésie pure qui résulterait d'un processus intégral de rationalisation.

Nous pouvons maintenant nous demander quelle est cette relation entre la fiction et le réel et surtout quelles sont les conséquences de l'établissement de la fiction à partir du réel. Sommes-nous devant une simple opposition ? La fiction est-elle seulement l'opposé de la réalité ou peut-elle, en nommant de nouvelles possibilités, suggérer de nouvelles formes de vie et ainsi transformer la réalité ?

Avec le poème *Un Coup de dés*, nous sommes devant un événement qui déplace l'horizon des possibilités jusqu'à présent prévues par le calcul, et qui n'est pas

---

L'insuffisance des déterminations du réel indique que celui-ci est voué à périr, ce qui signifie une insuffisance de la réalité par rapport à la raison.

Mais l'effectivité hégélienne n'est pas constituée par des déterminations périssables, pour cette raison nous préférons affirmer que l'effectivité hégélienne est constituée de rapports de médiation. Les modalités se définissent les unes par rapport aux autres, et à ce moment il ne s'agit plus d'une critique de l'immédiateté comme il est question dans la logique de l'être, mais du déploiement de l'absolu, entité close qui contient les modalités et dont la manifestation est l'effectivité elle-même, ou l'actualisation, la réalisation de chacune de ces catégories. La critique hégélienne du réel, comme la nomme Adorno, implique que le réel puisse intervenir dans la raison au lieu d'être simplement institué par celle-ci, le réel se manifeste, est, montre sa vérité, et cette manifestation est l'accomplissement de sa raison. Ainsi le réel pour Hegel institue l'insuffisance de la raison face au réel. Car les déterminations périssables renforcent que le réel n'est pas déterminé par une raison qui lui est extérieure, il est déterminé par les forces qui régissent le réel même. Pour cette raison, les déterminations dans ce moment de la logique sont le déploiement du réel.

En établissant la rationalité du réel à travers les modalités comme la contingence, la possibilité et la nécessité, l'objectif de Hegel est justement d'élargir le concept de raison, pensée en dehors de tout rapport causal. La contingence a un rôle fondamental dans ce processus, car elle nous permet de penser l'objectivité en deçà ou au-delà de ses causes. Chez Mallarmé, la contingence a la même fonction : critiquer un concept de raison compris à partir de la relation causale et ainsi élargir le concept de raison et modifier la manière dont nous comprenons la création poétique.

seulement celui des probabilités, mais aussi celui du calcul des syllabes du vers traditionnel. La forme du poème est une forme d'inscription du hasard au cœur d'une poétique qui précédemment était construite à partir du calcul des syllabes. Le poème rend possible la constitution du hasard comme forme poétique. Ainsi surgit un art au-delà du jeu et du calcul, un art qui se veut événement, capable de donner forme à un contenu, le hasard, qui échapperait à toute formalisation, qui ne se laisse pas circonscrire à quelques déterminations fixes.

Dans la langue française, plusieurs verbes peuvent indiquer un événement : « se produire », « arriver », « s'accomplir », mais Mallarmé choisit une expression où le verbe perd beaucoup de sa force pour mettre en relief le substantif en question. Il s'agit de la locution employée dans la célèbre phrase du poème *Un Coup de dés* : « rien n'aura eu lieu que le lieu ». Ici le verbe synonyme d'arriver est « avoir lieu », littéralement « avoir » un « lieu ». En choisissant cette locution, Mallarmé démontre qu'un événement se définit à partir de l'espace où il a lieu. Comme si la poésie pouvait être, puisqu'elle est de l'ordre de la fiction, un domaine privilégié pour la réflexion sur ce qui est de l'ordre du réel.

Le mode d'être des Lettres est conditionné par son espace : Le Livre. Le Livre est peut-être l'un des rares objets où l'homme puisse se retrouver, se regarder, se reconnaître. Nous parlons aujourd'hui beaucoup du corps, de la chair (je pense à Merleau-Ponty) comme espace privilégié de la subjectivité, union entre l'objectif et le subjectif, mais un corps a la matérialité de tous les autres objets insignifiants qui nous entourent, tandis qu'un livre, un livre comme dirait Victor Hugo, est un homme. Dans un livre il y a assez d'espace pour abriter tout ce que nous ne pouvons pas faire ou vivre, tout ce que nous aimerions être, et plus encore. Un livre est l'image même d'un homme, car il est au-delà de nous-mêmes, il nous dépasse. Dans un livre tout peut avoir lieu. Si un corps est fini et mortel, un livre est infini et immortel.

Ces considérations faites, nous pouvons nous consacrer à l'enjeu principal du poème *Un Coup de dés*. Reconstituons le fil narratif du poème et son conflit essentiel : « LE MAITRE » « surgi » pour jeter les dés, pourtant, il « hésite », « ancestralement à n'ouvrir pas la main », c'est « l'ultérieur démon immémorial » qui a « induit », « dans « des contrés nulles », « le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité ». Ce démon, « né/d'un ébat », (« la mer par l'aïeul tentant et l'aïeul contre la mer »), représente les « Fiançailles », l'union entre pensée et hasard qui vainc, le hasard. Mais le vieillard le sait, il s'agit d'une « folie ». Les deux pages qui suivent

présentent la folie, le désir de l'abolition du hasard qui transformerait le maître en « prince amer de l'écueil ». Une sirène surgit figurant la séduction ou cette « folie » qui est le désir d'abolir le hasard qui perd l'homme, le fait naufrager, « faux manoir/évanoué en brumes ». Or, le maître le sait, il est inutile de jeter les dés, car « SI C'ETAIT UN NOMBRE CE SERAIT LE HASARD ». Pour cette raison, « RIEN N'AURA EU LIEU QUE LE LIEU ». L'hésitation du maître/mètre est une mise en question de la poésie, (« quelque chose comme les lettres existe-t-il ? »). Si tout coup de dés a son résultat déterminé par le hasard, la poésie ne peut pas avoir lieu. Comment vaincre le hasard ? La solution mallarméenne est non seulement de faire du hasard un thème, mais de faire de lui la forme même du poème.

De la même manière que le maître se bat avec la mer, le poème se construit à partir d'un combat avec le hasard. Si hasard il y a, il est le résultat de cette lutte entre le vers traditionnel et le vers libre, il est produit dans le poème, et non simplement thématique comme dans le modernisme plus tardif d'un Boulez ou de John Cage. Le hasard est figuré par la spatialisation du texte et par sa typographie. Par le moyen de l'irrégularité rythmique qu'il impose au poème, en corrompant le vers traditionnel, il lui impose la forme cyclique, comme si le hasard était l'irréversible qui oblige la pensée à se replier sur elle-même et à se réécrire indéfiniment. Ainsi le poème fait de la pensée un processus de production du nouveau (le contraire de ce qu'elle est à l'intérieur de la pensée causale).

Le poème, en tant qu'œuvre inachevée, poème cyclique, sans fin, se réalise à l'instant de la lecture, dans la relecture, à travers le temps, et ainsi il met en scène le hasard, et devient sa propre forme. À la fin du poème, le vers « toute pensée émet un coup de dés » renvoie à la phrase titre, « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » ; le poème se replie ainsi sur lui-même et provoque une descente aux profondeurs de la poésie. Il se définit comme production, hasardeuse, ainsi que la pensée, capable de créer le nouvel infini.

L'écriture du hasard est opérée, *grosso modo*, à travers deux procédés : l'un sonore, l'autre visuel. Mallarmé pense le poème comme une symphonie. La musique transforme la forme poétique et l'inscrit comme évanouissement. Quand le poème se fait parole, geste sonore, les mots se dissoudront dans l'air, chaque mot prononcé, lu, est un mot qui s'évanouit, qui devient musique et ainsi disparaît dans l'espace éternel du poète, ouvrant l'espace à un autre mot, et ainsi successivement. La sonorité reflète la structure cyclique du poème. Mais le poème n'est pas seulement conçu comme devant

se dissoudre dans l'air, car en même temps que la lecture dissout les mots en les transformant en sons, l'écriture fixe les gestes de l'idée. En ce qui concerne l'aspect visuel du poème, le vers libre nous permet de dire que Mallarmé inaugure un nouveau régime de représentation, un régime qui ne se constitue plus comme représentation, mais comme la « présentation » même de la pensée. La position des mots sur la page reflète leur importance, les différents caractères typographiques soulignent cette importance et finalement la position de chaque mot peut figurer, par exemple, le mouvement du bateau dans sa lutte contre la mer. La double page permet que le poème ne soit pas enfermé sur lui-même (comme le suggère la figure du pli), mais que dans la page puisse se refléter, s'exposer le processus de constitution du poème.

C'est à travers le Langage, compris par Mallarmé comme union de la musique et des lettres que le poème se constitue comme le « démontage de la fiction », poème qui pense à soi-même, réflexion sur son propre processus de constitution, combat du hasard et de la pensée. À chaque page le poème nie les déterminations qui le constituent, nie la tâche, abolir le hasard, que la poésie devrait assumer comme tâche principale. Le poème démontre et présente son propre mode de constitution régi par le hasard comme un processus de négation, un devenir. Dans le poème, toute détermination se dissout, la mer, le maître (mètre), la pensée, pour devenir Idée, constellation. *Un Coup de dés* nous montre ainsi que la pensée ne peut pas saisir ses objets, elle ne peut que tourner autour d'eux, comme une constellation. Le poème définit la pensée poétique, le processus de création artistique comme l'impossibilité de la détermination close, espace ouvert dans le Langage, espace « en quoi toute la réalité se dissout ».

Si le hasard ne peut être aboli, il peut toujours trouver une forme où il pourra se réaliser. De cette manière, Mallarmé entreprend une découverte qui fonctionne comme une critique de la poésie pure. En jouant avec le hasard, le poète se voit face à son impuissance. Si la découverte du hasard et sa mise en forme sont les responsables de la critique de l'art absolu ou de la poésie pure et d'une critique de l'art autonome, elle peut aussi, comme nous l'avons vu, redéfinir le rapport entre littérature et réel.

Nous pouvons maintenant revenir à la question qui a orienté notre réflexion. « Quelque chose comme les Lettres existe-t-il » ? La réponse de Mallarmé est « Oui, à l'exclusion de tout ». <sup>483</sup> Cette affirmation est pour certains critiques la définition ultime et mieux achevée de ce que serait l'art pour l'art. La poésie mallarméenne, opère, selon

---

<sup>483</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 65.

Friedrich par exemple, en excluant le monde de son intérieur, opération que le critique nomme « déréalisation ». Cette lecture rapide ne met pas assez en relief la manière dont le poète lui-même conçoit sa poésie, et le but qu'il lui a fixé. La poésie existe à l'exclusion de tout, car son mode d'être est exceptionnel et peut nous dire beaucoup sur ce que nous croyons être « le monde » ou la réalité.

Prenons cette autre célèbre affirmation : « Tout au monde existe pour aboutir à un Livre ». Elle nous indique que la poésie, au lieu d'exclure le monde de son intérieur, le transforme. Mallarmé appelle cela « transposition ».

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement s'élève, idée même et suave, l'absent de tous bouquets.<sup>484</sup>

À travers la transformation du mot en son, la musique se détache des lettres comme le parfum se détache de la fleur et s'élève de tous les bouquets existants. Dans ce passage de la lettre, concrète, à la musique, évanescence, c'est l'idée de la fleur qui se fait présente. La fleur visible se dissout, laisse d'être, simple étant, et ouvre l'espace à l'être, celui qui ne se laisse pas désigner par le langage, qui ne se laisse pas nommer, qui n'est pas le mot « fleur ». Cette idée est la fleur réelle, la fleur qui ne se laisse pas voir, donc ce qui fait que la fleur *soit*. La littérature est comme la musique ou le parfum des fleurs, capable de dissoudre nos certitudes perceptives pour transfigurer le réel en sa propre idée. Ainsi la fleur est son parfum, comme les lettres sont la musique, le réel semble prêt à se dissoudre dans l'air, un processus de dissolution où la concrétude cède l'espace à un autre mode d'être, celui du Livre, où le réel retrouve son idée, sa vérité. Le réel est le résultat d'un processus de transposition, de dissolution de la concrétude et de toute matérialité. En contact avec la fiction, il devient momentané et fugace.

Nous pouvons maintenant comprendre pourquoi Hegel a recours à la fiction pour définir le réel. En fait, selon le philosophe allemand, la fiction et le réel ont le même statut. À partir du moment où la réalité est comprise comme le produit du hasard, elle a le même statut que celui-ci. La réalité est un possible qui, par l'effet du hasard, s'est actualisée, mais qui pourrait et peut toujours être ou devenir autre. Le réel est un pur hasard, sa solidité est toujours prête à se dissoudre dans l'air. Comme le hasard, le réel est incertain, indéterminé, léger et fragile.

En fixant le hasard et faisant de lui la forme même du poème, Mallarmé commence une approximation entre le réel et la fiction. C'est seulement par le hasard

---

<sup>484</sup>*Ibid.*, p. 689.

que la fiction est un possible, c'est aussi par le hasard que le réel est tel qu'il est. Maintenant, c'est le hasard qui gouverne la poésie aussi bien que le réel. Ainsi la dernière et seule différence qui sépare la fiction du réel est aussi le produit d'un simple hasard.

À la littérature revient le rôle d'établir un pont qui puisse relier le réel à la fiction. En tant qu'exception, point infini qui n'arrête pas d'insister et de perturber la réalité en lui présentant d'infinies possibilités, la fiction fait en sorte que le réel dépasse ses propres limites. La création poétique qui se détache de l'impératif de rationalisation extrême et de pureté, faisant de la poésie un espace d'intervention du hasard, est capable de se transfigurer pour se faire le miroir et le reflet du réel. À une condition : que le poème soit le lieu où toute la réalité soit dissoute et se montre aussi fragile et imprévisible que le hasard. Plus la fiction s'approche du réel, plus le réel devient fragile, car nous nous rendons compte qu'il dépend simplement du hasard pour être. Échappant à toute sorte de déterminisme causal qui marque la pensée française des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, Mallarmé, le poète joueur de dés, nous montre que le réel ne peut être compris que sous le signe de la fiction, comme le lieu où toute la réalité se dissout, où nos certitudes s'évanouissent.

La fiction est comme le réel, une constellation dans laquelle nous sommes instaurés. Une constellation infinie et qui ne cesse de s'écrire et de se renouveler à chaque coup de dés. Ainsi, ce que le poème mallarméen accomplit est une approximation entre la littérature et le monde, car à partir du moment où la poésie et le réel se définissent sous le signe du hasard, la distance qui sépare la fiction du réel devient fragile et fugace, sans fondement et sans raison, ainsi que le hasard. Elle dépend d'un geste simple, comme un coup de dés.

### **Hasard et nécessité**

Nous avons pu observer de quelle manière la conception de l'absolu insère la contingence dans le réel et rompt avec les dichotomies qui séparent la raison de l'expérience. Hegel fait de la raison l'observatrice de l'absolu dont le mode d'être n'est pas la détermination, mais le développement, ainsi il rompt avec l'idée de cause extérieure et fait du réel une cause en soi, libre de toute influence extérieure. À partir de Mallarmé, nous pouvons constater que la fiction, comme le réel, grâce au hasard, est un espace de la multiplication infinie des possibilités. Elle est pour cette raison capable de



dissoudre la réalité, car les possibilités ne sont plus mesurables vis-à-vis de leur adéquation à celle-ci. La question à aborder maintenant est celle du rapport entre hasard et nécessité, ou les conséquences de la notion hégélienne de nécessité absolue comme contingence aveugle à l'intérieur de l'Histoire. Cet examen nous permettra de saisir la particularité de la notion hégélienne de contingence et ainsi de comprendre les conséquences de la nécessité chez Mallarmé. Une nécessité ou Idée capable de vaincre ou abolir le hasard.

Si la philosophie hégélienne en instaurant l'absolu au centre de sa philosophie, absolu compris comme déploiement du réel, dépasse la dichotomie mise en place dans la philosophie par Kant, quelles conséquences cette pensée présente-t-elle dans la pensée de l'Histoire ? La dichotomie kantienne, comme nous l'avons vu, s'instaure au sein de la philosophie, dans la mesure où celle-ci se définit comme pensée du présent, pensée du « maintenant ». Une des conséquences de cette dichotomie, entre la philosophie transcendantale et l'expérience, est l'alternance entre prescription et description qui marque la pensée européenne, de Burke à Marx. Pour commencer à réfléchir sur cette question, nous avons pris l'exemple de l'analyse hégélienne de la Révolution française, qui se limite à déterminer ce qui a « eu lieu » et aussi définir son héritage. Le diagnostic hégélien ne se base pas sur les causes de la révolution et n'essaye pas de tracer le futur ou de le prescrire. Il se limite à un diagnostic négatif, c'est-à-dire à définir les promesses de la révolution non accomplies : la liberté, l'égalité, la fraternité qui guideront l'histoire à venir. Il s'agit maintenant de comprendre de quelle manière la contingence qui met fin à la pensée causale altère le rapport entre la philosophie et l'Histoire.

Dans la *Philosophie de l'Histoire*, Hegel insiste sur le fait que certaines actions historiques réalisent plus que ce que les intentions conscientes et la volonté des individus sont capables de prévoir ou souhaiter. Il prend l'exemple de César qui en craignant de perdre la position qu'il occupait au sein de l'État, a combattu ses ennemis. Sa victoire est aussi la conquête de tout un Empire. Une conséquence qui dépasse largement l'intention initiale de César, qui était seulement d'assurer sa quote-part de pouvoir au sein de l'État. Ainsi, l'action de César a un but apparemment contingent et néanmoins elle accomplit un événement universel.<sup>485</sup> César voulait simplement se débarrasser de ses ennemis, mais son œuvre aboutit à fonder un Empire. Les grands

---

<sup>485</sup> Hegel. *Philosophie de l'Histoire*. Trad. : Française de Myriam Bienenstock, Christophe Bouton, Jean-Michel Buée, Gilles Marmasse et David Wittmann. Paris : LGF, 2009, p. 73-74

hommes de l'Histoire sont ceux dont les objectifs particuliers ont une substantialité qui consiste dans la volonté de l'esprit humain. Hegel nomme liberté cette union entre les intentions particulières et ses conséquences universelles. Nous voyons que la liberté a pour condition de possibilité la contingence. La contingence est absolument nécessaire pour que l'homme puisse exercer sa liberté. C'est la contingence qui peut réaliser cette rencontre entre la volonté individuelle et l'événement universel. Ce qui signifie que l'Histoire ne dépend pas exclusivement de la volonté ou de la passion de ses acteurs, elle a un élément incontrôlable et imprévisible, le hasard. C'est la contingence qui réalise l'universel, qui rend le nécessaire possible, universel qui dépasse l'intention, la prévision ou le calcul des hommes qui dépasse donc la raison. Si la liberté est l'unité de l'Idée, de la volonté subjective et d'intentions particulières et contingentes avec ses conséquences universelles et nécessaires, et dans la mesure où les individus ne sont pas capables de prévoir ni même d'avoir conscience de ces actions ou de connaître ses conséquences, la liberté ou les actions historiques, universelles et nécessaires sont largement dépendantes de l'action de la contingence.

Le caractère apparemment « indéterminé » de la liberté instaure, selon Hegel, la « compulsion infinie de la pensée », car « ce qu'on voit c'est d'une part, et de façon prédominante, une lutte d'idées concernant la justification, et d'autre part et de façon prédominante, une lutte des passions et d'intérêts subjectifs, qui pour l'essentiel ne se fait que sous le couvert de justifications grandioses de ce genre. » Par justifications grandioses, Hegel entend la raison, le droit et la liberté. C'est-à-dire que face à un événement nous utilisons souvent de beaux mots (droit, liberté, raison) en guise de justificatif. Des justifications faites sur le plan des idées ou des luttes individuelles entre hommes animés par leurs désirs particuliers. Ainsi l'Histoire peut devenir une lutte idéologique ou une lutte entre sujets particuliers poussés par des intérêts particuliers, surtout quand elle essaye d'expliquer et donner raison à la contingence que la liberté et l'Histoire présupposent.

L'histoire de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle est l'histoire de ce combat d'idées au nom de la liberté, du droit et de la raison qui devient, quand Baudelaire écrit, un combat au nom d'intérêts personnels camouflés derrière des justifications grandioses. Le XIX<sup>e</sup> siècle a été restitutionniste, conservateur, réformateur, résigné, fasciste, libéral, jacobin, populiste, socialiste utopico-humaniste, libertaire, marxiste. Un siècle qui a connu des bouleversements politiques comme aucun autre. La littérature nous fait voir la nature de cette lutte politique qui n'est pas seulement action, mais qui a aussi lieu sur

le plan théorique. Il s'agit de tentatives de « justification », un combat sur le plan idéologique, dans le sens le plus large du terme, qui est un combat visant la capture des événements, lutte qui essaye à partir d'interprétations, analyses et descriptions, d'incorporer, saisir, prendre le pouvoir et s'approprier des faits et par conséquent, de l'Histoire. Un événement instaure une compulsion de la pensée qui cherche à le réduire ou l'enserrer à l'intérieur d'une série de causes dont nous pourrions en extraire la signification et leurs conséquences. Ce mouvement vers la pensée qui s'éloigne de la réalité nous mènerait à supposer qu'un événement, en dernière analyse, pourrait tout aussi bien être enserré comme produit par la pensée – tandis que c'est justement le caractère irrémédiablement contingent du réel qui déclenche cette inutile et futile compulsion de la pensée. De cette manière, la fragilité de déterminations du réel et son instabilité pointent vers la nécessité de reconnaître l'insuffisance de la raison face aux événements. Nous devrions admettre que répertorier les causes d'un événement n'est pas suffisant pour rendre compte de ses potentialités. Il s'agit ici de reconnaître qu'un événement dépasse la capacité de détermination de la raison. Nous obligeant à reconnaître qu'il y a un excès d'événement, un excès de potentialités et de possibilités qu'un événement enserre, un excès du réel vis-à-vis de la pensée qui montre que la seule détermination convenable au réel est la contingence, en d'autres mots, aucune pensée (puisque toute pensée lance un coup de dés) n'est capable d'abolir le hasard.

Hegel ne limite pas les possibilités de notre connaissance en fixant les déterminations du réel en tant qu'instables ou fragiles, il élargit le réel et ses possibilités infinies en démontrant qu'elles échappent à la pensée dont l'infinitude ne peut se réaliser qu'à partir du réel et de son déploiement. Ainsi, Hegel élargit le domaine de la raison au-delà de la pensée causale. Ses modalités sont une critique de la philosophie kantienne où les modalités sont définies à partir du principe de raison suffisante comme chez Leibniz.<sup>486</sup>

---

<sup>486</sup> Le principe de raison suffisante leibnizien garantit que toute contingence, tout événement a une raison ainsi que tout raisonnement. Kant de son côté affirme que la causalité est une proposition synthétique, logique, qui garantit que toute contingence a une cause, même si cette proposition reste valable pour notre rapport à la connaissance sans être capable d'assurer la causalité de la réalité. Le principe de raison suffisante peut être compris dans son sens large mais aussi dans son sens le plus vulgaire, le *principium reddendae rationis* s'annonce dans sa forme « vulgaire », comme Leibniz le nomme, *nihil fit sine causa* (rien n'est sans raison). Ainsi le principe de raison suffisante et la loi de la causalité ne font qu'un seul et même principe et toute pensée qui essaye de considérer la contingence en dehors des rapports causaux doit se confronter à la question de la rationalité de la contingence ou à la limitation du principe de raison suffisante.

La critique de la pensée causale est une critique du principe de raison suffisante comme base fondamentale de la construction du jugement qui réduit la raison à la quête de la cause des objets et événements et la permet, à partir de la connaissance des causes, de prévoir le futur. Penser la raison à partir d'une critique du principe de raison suffisante peut élargir le concept de raison tout en limitant sa portée. La raison n'est plus comprise comme cause, mais elle peut inclure la contingence et admettre que les événements ou le réel peuvent être fondés sur des déterminations contradictoires et instables, dont les causes ne peuvent être déterminées, dont les déterminations échappent à la pensée causale. Les conséquences de la contingence sont aussi illimitées et imprévisibles. Ainsi, il y a excès du réel face à la pensée responsable de son infinitude et de son devenir.<sup>487</sup> Si les causes peuvent être indéterminées et infinies, les buts d'une action peuvent également l'être. Avec cette notion de contingence, Hegel peut fonder une Histoire libérée de toute théologie, sans cause ou fin prédéterminée, une Histoire faite d'imprévus, de ruptures, d'accidents, d'espaces vides et de promesses non-réalisées.

Le défi que la contingence impose à la philosophie est donc d'être capable de penser le politique, c'est-à-dire tracer des stratégies tout en sachant que « c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre idée ». La pensée politique instaurée par la contingence doit être capable, c'est aussi le défi que Mallarmé s'impose à partir de la crise de Tournon, de créer à partir du hasard, en comptant avec l'imprévisible. Créer en politique comme en poésie signifie penser des formes d'organisation, de rationalisation capables de faire place au hasard et se développer et s'instaurer à partir du hasard.

Dans *Physique*, Aristote définit le hasard, non plus comme la contingence, à l'intérieur des déterminations de la pensée face à la réalité, il ne s'agit plus de juger des propositions concernant le futur selon leur adéquation au réel, mais de comprendre dans quelle mesure le hasard peut être cause de ce qui advient ou existe.<sup>488</sup>

---

<sup>488</sup> Il est important de souligner qu'Aristote, tout en gardant un espace important dans sa *Physique*, au hasard, ne considère pas celui-ci de la même manière dans sa *Métaphysique*. Ici la philosophie est la science ou la connaissance de la vérité. Et « nous ne connaissons pas le vrai sans connaître sa cause » (993a). Les causes ne peuvent pas être infinies car d'abord il n'y a de cause qu'à partir d'un principe premier et il n'y a de fin qu'ultime, de sorte qu'il n'y a pas de progression infinie vers les causes, ni vers les fins. Une fin ultime est une limite, comme la cause première est le principe dont tout découle. Aristote argumente, entre autres, que la connaissance serait impossible si les choses avaient des causes infinies, car l'infini par addition, par exemple, ne peut pas être parcouru dans un temps fini. Aristote. *Metaphysics. Book 1-9*. Traduit par Hugh Tredennick. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1933. À ce sujet voir: Urbanas, Alban. *La Notion d'accident chez Aristote*. Logique et métaphysique. Montréal :

D'abord, il souligne que le hasard ne peut pas être assigné comme cause « à ce qui arrive nécessairement et toujours, ni à ce qui arrive le plus souvent. »<sup>489</sup> Ainsi, le hasard est source du nouveau et échappe à la raison : « Il est correct de dire que le hasard est quelque chose qui échappe à la définition rationnelle, car il n'y a définition rationnelle que des étants qui sont toujours ou la plupart du temps, or le hasard est inclus dans ce qui se produit en marge de ces catégories. »<sup>490</sup> Le hasard désigne ainsi, en plus, ce qui dans la réalité est rare. Mais Aristote n'écarte pas la possibilité que ce qui arrive par hasard soit inexistant du fait qu'il échappe à la raison, en revanche, il affirme qu'il y a des choses qui arrivent et ont lieu et n'appartiennent pas aux catégories : elles sont rares, mais ne sont pas mineures pour cette raison, car ce qui arrive par hasard arrive « en vue de quelque chose », c'est-à-dire est capable de produire des conséquences. Donc le hasard n'est pas irrationnel ou insignifiant, mais ce qui, tout en échappant, à la raison, produit des conséquences. Le hasard échappe à la raison, car il est en dehors de la pensée causale, il est l'imprévisible et le rare, en dehors de nos habitudes, ce qui n'arrive pas nécessairement ni souvent. Le hasard est une exception qui fait exception, il ne concerne pas nos expériences vécues ni notre pensée, il est ce qui n'est pas encore arrivé ou ce qui n'a pas encore été pensé.

L'exemple d'Aristote pour illustrer le hasard (τύχη), *tichê* traduit aussi par « fortune » qui s'oppose au spontané ou *automaton*, est celui d'un homme qui se promène dans un endroit où il n'a pas d'habitude d'aller et rencontre, par hasard, un débiteur et recouvre son argent. Le recouvrement de l'argent est « objet du choix réfléchi par le sujet », c'est-à-dire qu'il indique que l'action hasardeuse a eu un but, pour cette raison elle concerne le hasard et non une action spontanée, sans conséquences, comme une pierre qui tombe sans blesser personne. Le hasard et la pensée concernent donc le même objet ou fait, ceux qui produisent des conséquences. C'est ainsi que nous devrions penser le hasard mallarméen comme capable d'instaurer une nécessité, ainsi il n'est pas un simple accident (comme la pierre qui tombe, comme un poème dadaïste constitué à partir de l'assemblage hasardeux des mots). L'acte d'*Igitur* est l'acte qui abolit le hasard et fonde la poésie, car il s'agit de l'acte qui réalise l'unique nombre, le 12, le nombre qui figure toute la poésie. Ainsi la poésie est une

---

Bellarmin ; Paris : Belles Lettres, 1988. Sur l'accident dans la *Physique*, voir : Rossi, Gabriela. *Le Azar según Aristóteles*. International Aristote Studies, vol. 7. Academia Verlag, Sankt Augustin, 2011.

<sup>489</sup> Aristote. *Physics. Book II*. Traduit par P. H. Wicksteed. Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1934, 4-5 196b. La traduction française utilisée ici est de Pierre Pellegrin. Paris : GF Flammarion, 2000.

<sup>490</sup> *Ibid.*, 197a.

action hasardeuse, mais non spontanée, au sens d'Aristote, car comme la pensée, elle a un but, un but qui elle-même pose, car seule l'action ou le hasard peut poser sa propre conséquence. Dans le cas du promeneur qui rencontre un débiteur, nous ne pouvons pas inférer du résultat de la promenade avant qu'elle n'ait lieu. Car recouvrir l'argent n'était pas l'objectif de la promenade, il est une conséquence que seul le hasard de la rencontre pouvait produire. Ainsi se trace la singularité d'une action contingente. Hegel aussi utilise cette conception du hasard quand il décrit l'action de César. Il utilise l'Histoire et ces actions imprévisibles et hasardeuses pour démontrer qu'une volonté particulière peut produire une conséquence universelle qui dépasse la volonté à l'origine de l'action. Ainsi, un acte hasardeux excède son objectif, son but, ses causes et produit des conséquences inattendues, et qui, tout en étant hasardeuses, peuvent aspirer à l'universalité. Le hasard peut donc être à l'origine d'une nécessité nouvelle de validité universelle, donc absolue. C'est ainsi que le hasard produit non seulement le nécessaire ou l'infini, mais l'absolu, dans la mesure où en lui-même, sans avoir un fondement extérieur (idée ou réalité), il instaure une nécessité.

Mais Aristote ne serait pas comme Mallarmé disposé à admettre le caractère absolu du hasard, en revanche son idée de cause accidentelle détermine que le hasard est non absolu. Il est nécessaire que les choses produites par hasard soient indéterminées, car comme nous l'avons vu, le hasard produit des conséquences inattendues qui échappent à des possibilités répertoriées. Pour cette raison, le hasard est indéterminé ou obscur pour l'homme, mais il est admissible ou possible que nous ayons l'impression que rien ne se produit par hasard, justement parce que le hasard n'est pas une cause absolue, et à l'intérieur de la métaphysique aristotélicienne, rien n'est vrai sans avoir une cause. (Ce qui distingue évidemment les vérités métaphysiques de la réalité du monde physique, distinction que Hegel n'opère pas dans sa logique qui vise à être objective.)

Car il est possible que quelque chose se produise au hasard, puisqu'il est possible que quelque chose se produise par accident, et le hasard est une cause en tant qu'accident ; mais au sens absolu, il n'est cause de rien. Ainsi d'une maison le constructeur est cause responsable au sens absolu, mais le joueur de flûte en sera cause par accident, et du fait qu'en étant allé quelque part on ait récupéré son argent, alors qu'on n'y allait pas en vue de cela, le nombre des causes est infini : parce qu'il veut voir quelqu'un, parce qu'il est accusateur, ou défendeur. Parce qu'il va au spectacle...<sup>491</sup>

L'exemple hégélien est très illustratif de cette opération. César, en tant qu'être individuel, réalise une action ayant un but universel. Ainsi l'œuvre est cause absolue

---

<sup>491</sup> *Ibid.*

(non le sujet particulier) d'une nécessité qui est universelle justement parce qu'elle s'accomplit à partir d'une contingence, que Hegel n'hésite pas à nommer liberté. Le hasard n'est pas à l'origine d'une maison qui peut être construite par n'importe quel constructeur. Le hasard est le principe qui rend possible la réalisation d'une action historique ou d'une œuvre d'art, il est l'agent qui rend possible un événement unique, une singularité. La cause absolue est celle qui désigne une action ou un objet habituel et familier, un ustensile fabriqué visant une utilité précise. L'exemple de la flûte ne considère pas la spécificité de la technique requise dans l'exécution ou l'élaboration d'une œuvre d'art, dans ce cas la musique. Ce qu'Aristote appelle cause accidentelle est ce qui devrait être considéré comme cause absolue. Comme l'illustre bien le récit de Borges, Pierre Ménard ne pourrait jamais écrire le *Dom Quichotte* de Cervantès. C'est donc le hasard qui opère dans la constitution d'une œuvre d'art, unique, singulière, exceptionnelle.

Dans sa *Poétique*, Aristote souligne l'importance du hasard dans la constitution des tragédies, justement car elles sont capables de produire des « effets », au sens mallarméen du terme, elles produisent des conséquences.

La tragédie étant non seulement l'imitation d'une action, mais d'une action qui excite la terreur et la pitié, cet effet se produit quand les événements naissent les uns des autres, surtout sans être attendus. Ils causent alors bien plus de surprise que s'ils arrivaient par hasard.<sup>492</sup> Cela est vrai, que ceux que le hasard produit sont plus piquants quand ils semblent l'effet d'un dessein. Quand, à Argos, la statue de Mytis tomba sur celui qui avait tué ce même Mytis et l'écrasa au moment qu'il la considérait, cela fut intéressant, parce que cela semblait renfermer un dessin. J'en conclus qu'on doit donner ce mérite aux fables de la poésie.<sup>493</sup>

Ainsi, parce que la poésie est la mise en scène d'une action produite par le hasard, elle peut avoir des causes et conséquences infinies. Elle ne se laisse pas enfermer complètement par la réalité ou par le principe de représentation.<sup>494</sup> En fait, c'est la rupture avec la causalité absolue, et la mise en scène des causes accidentelles qui peut

---

<sup>492</sup> Le terme correspond à ce que nous avons antérieurement nommé « spontané ». Un hasard qui, *grosso modo*, ne produit pas de conséquences. Tandis que le hasard est ici l'effet d'un dessein, justement la fortune (τύχη).

<sup>493</sup> Aristote. *Poétique*. Trad : Ch. Batteux. Paris : Imprimerie et librairie classiques, 1874, p. 16.

Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70607g/f4.image>. Consulté le 14/06/2014

<sup>494</sup> Rancière a donc raison de montrer que la prose du XIX<sup>e</sup> siècle rompt avec le principe de représentation, mais cela est dû au fait qu'elle ne se laisse pas déterminer par les convenances concernant les personnages ou le primat de l'action. Pour autant, elle ne concerne pas strictement la causalité, car même chez Aristote la tragédie pouvait rompre avec le fil causal des actions. Emma Bovary réalise une « démocratie littéraire » en illustrant que « n'importe qui désormais peut éprouver n'importe quel sentiment, n'importe quelle émotion ou passion. » Rancière. *Le Fil perdu*. Paris : La Fabrique, 2014. L'autre aspect de la rupture réalisé par le roman de cette période concerne l'action. Rancière met en relief le peu d'espace consacré à l'action dans ce roman et le nombre de pages consacrées aux rêves du personnage. Il s'agit donc de donner dignité ou droit de cité en littérature aux désirs de ceux qui ne peuvent pas encore vivre comme les personnages des romans d'autrefois.

pimenter l'action tragique et provoquer le plus d'émotion. Mallarmé ne cherche pas cette sorte d'effet, l'émotion, mais dans d'autres contextes, comme « Le Démon de l'analogie » il a su exploiter l'effroi provoqué par une rencontre hasardeuse.

Si Leibniz ou Aristote avaient déjà accentué le caractère indéterminé des causes, qu'est-ce que Hegel apporte donc de nouveau, si Aristote a lui-même souligné la propriété du hasard de produire des conséquences ? Hegel va au-delà d'Aristote quand il pose la nécessité de la contingence, car celui-ci affirme que le hasard est instable « puisque aucun des effets du hasard n'est susceptible d'exister ni toujours ni la plupart du temps ». <sup>495</sup> Comme Mallarmé, Hegel transforme le hasard en absolu nécessaire, ou en universel. Le grand apport de la *Philosophie de l'Histoire* hégélienne est donc de montrer non seulement que les grandes actions ne peuvent pas être réalisées sans passion, mais que l'universel peut être produit par un acte absolument imprévisible et de manière aussi imprévisible, c'est-à-dire que l'universel peut être produit par une action qui n'avait pas pour but sa réalisation. L'absolu mallarméen, qui est acte et idée, est aussi la production du hasard, une nécessité que seul le hasard peut instaurer dans la mesure où il rompt avec l'ensemble des possibilités pré-déterminables et instaure une logique et un ordre nouveaux. <sup>496</sup>

---

<sup>495</sup> Aristote. *Physics. Book II. Op. cit.*, 4-5 196b.

<sup>496</sup> Pour Hegel, il a des étants, contingents *et* nécessaires (comme pour Mallarmé il y a l'économie politique et l'esthétique). Mais l'absolu ni chez Hegel ni chez Mallarmé n'est, comme chez Meillassoux, l'impossibilité d'un étant nécessaire. Si Meillassoux s'oppose à Deleuze, l'auteur du pli, lecteur brillant de Leibniz et Spinoza, qui affirme que « tout a un concept », que tout est événement, Meillassoux fait de l'absolu l'impossibilité d'un étant absolument nécessaire, ainsi il renverse la thèse dogmatique qu'il cherche à critiquer et pourtant il la maintient. (Comme Baudelaire qui, ne choisissant pas le mal renforce le système moral qu'il cherche à abolir) Le refus de la métaphysique dogmatique (bâti sur le postulat qu'au moins un étant est nécessaire) implique qu'il n'existe aucune façon légitime de démontrer qu'un étant déterminé doit inconditionnellement exister. Ainsi il postule l'impossibilité d'un étant absolument nécessaire. Le postulat dogmatique se maintient, l'absoluité, mais renversé, de « tout étant est nécessaire », on passe à « aucun étant n'est absolument nécessaire ». Comment légitimer un tel postulat si l'inverse ne peut pas être légitimé ?

L'absolu mallarméen et hégélien ne concerne pas la nécessité d'un étant, c'est cela qui est dogmatique voire théologique, l'absolu concerne l'absence de dichotomie entre le réel et la raison. Il devrait abolir, non le corrélationalisme mais une autre thèse, la thèse métaphysique par excellence, qui postule que soit l'existence véritable appartient à l'être, soit elle concerne les idées.

Meillassoux nie ainsi l'être mais aussi le Néant, le Néant qui permet la distinction entre l'être et le non-être, échappe à la dichotomie de la pensée aristotélicienne et ainsi fonde la possibilité de l'être. C'est une affirmation de l'empirie et de la non-nécessité d'une ontologie. Mais dans ce cas, qu'est-ce qui permet la distinction et la hiérarchie entre les étants et l'être lui-même ? Le monde de l'empirie instauré par la non-nécessité absolue de l'étant est un monde indifférencié, ou tout est également non-nécessaire, donc ou tout est interchangeable. Cet état d'anomie que la contingence instaure empêche qu'il y ait espace pour la singularité, l'universel ou la vérité. Dans ce sens, il est *le nom d'un acte imprévisible capable d'instaurer une nécessité*. La nécessité est ce qui rend possible la poésie. Le hasard vaincu, mot par mot.

La difficulté devant le réel n'est pas de rompre avec le principe de raison, de démontrer que quelque chose puisse exister sans raison, depuis Aristote le hasard pouvait être cause des actions et des faits.



Puisque Mallarmé transforme l'absolu dans le réel, dans l'existence véritable ou l'être, qu'il nomme Poésie, il rend la pensée impuissante vis-à-vis du réel, car elle ne le détermine pas comme une cause fait une action ; le réel comme la poésie sont le produit de l'imprévisibilité du hasard. Néanmoins, cet imprévisible et indécidable hasard peut instaurer une nécessité. Ainsi il peut et il ne peut pas y avoir un étant absolument nécessaire. L'importance de la contingence concerne justement la dogmatique, qui est abolie quand elle n'est plus un postulat, mais l'espace d'un doute. Un doute qui ne concerne pas la raison ou l'irraison, mais le développement du réel, de la poésie, de l'Histoire. La nécessité ne peut pas être, a priori, déterminée par la raison. Elle peut être l'objet d'un constat, il revient à l'histoire et à la poésie d'écrire sur le papier ou la place publique, leur histoire singulière, et à la pensée d'être à la hauteur de ces singularités.

## Conclusion

Ce qui fait du poème une politique est l'absolu comme possibilité de faire du monde une Idée. L'Idée mallarméenne est une vérité qui peut devenir réelle. L'acte poétique mallarméen est une politique qui vise à transformer une Idée, le hasard, en réalité. Le hasard est ainsi le nom de ce qui a été nié par la vie sociale, de ce qui n'a pas encore eu lieu, car il est une exception. Exception rare, qui néanmoins fait tourner les roues de l'histoire. En s'interrogeant sur le hasard, Mallarmé construit une poésie comme acte nécessaire qui vise à accomplir une nécessité qui pourtant a été trop longtemps niée. Le hasard est ainsi dans un premier temps le négatif qui nie une idée de raison enfermée dans une opposition. Opposition qui est celle qui divise l'idéal et le réel, l'esprit et la vie, le ciel et la Terre. Nietzsche, dans sa tâche de renverser le platonisme, choisit l'un des côtés de cette opposition, mais Hegel et Mallarmé préfèrent

---

Aristote comptait déjà que la réponse « pour rien » était une réponse possible, mais il a aussi été attentif au fait que le hasard est ce qui arrivait en vue de quelque chose, donc la question devant le principe de raison suffisante, n'est pas de demander pourquoi ceci plutôt que cela, mais pourquoi cette contingence a-t-elle eu lieu en vue de quelque chose et d'autres noms ? Quand Deleuze transforme l'ontologie dans un coup de dés qui instaure l'anarchie couronnée, comme Meillassoux, il abolit la distinction qui nous permettrait de penser des événements rares, comme le hasard. Remplacer la raison par le hasard maintient un état d'indifférenciation ontologique qui empêche l'avènement du radicalement nouveau. La question donc, devant le hasard, est justement celle qui permet l'établissement d'une hiérarchie qui n'est pas fondée uniquement sur la puissance, mais d'autres critères et normes qui permettent à l'homme de redevenir sujet historique, qui permettent que le poète puisse faire œuvre. La question donc devant le hasard est celle de savoir pourquoi certains hasards font histoire et d'autres non ? Comment le hasard peut-il instaurer un mode opérationnel distinct de ce que nous avons jusqu'à Hegel compris comme raison ? La question est mallarméenne est : comment vaincre le hasard mot par mot ?

une autre voix, celle qui ne choisit pas, car choisir c'est maintenir l'opposition. Le choix de Nietzsche, tant de fois répété par la philosophie, est celui où l'on plonge dans le fini pour découvrir une infinitude, mais cette infinitude sera toujours bornée par le mécanisme qui l'a instauré, le choix. Seul un acte de folie, un acte absurde peut dissoudre cette opposition. Car la métaphysique, la vie sociale, la religion, l'amour, le sens commun, enfin l'ensemble de la vie et sa normativité sont ordonnés et organisés à partir de ces séries de dichotomies et oppositions. Dans ce contexte, l'Idée est un absolu qui a la force d'anéantir la finitude avec ses oppositions pragmatiques et fonctionnelles. Le vrai infini surgit du fini, mais ne se laisse plus apprivoiser par ces scissions. Ce qui empêche la capture ? Le hasard. Car le hasard n'est pas l'indécidable qui nous trompe vis-à-vis du mauvais infini, celui de la reproduction du même. L'indécidable que le hasard instaure est le nom même de l'infini, qui échappe à toute limitation, à toute opposition. Dans l'infini, il n'y a plus un nombre restreint de possibilités que nécessairement le hasard doit réaliser. Le hasard est l'acte même de l'indécidable, car il multiplie les possibilités en créant toujours de l'imprévisible, il est le mode même à travers lequel on échappe à la capture. La poésie fonde ainsi un espace, en dehors de la vie sociale, régi par un autre processus, une autre logique ou une autre rationalité. Un espace qui résiste en détruisant toutes les bornes qui lui sont imposées. Le défi auquel elle nous invite est de décrire le fonctionnement de cette logique capable de dissoudre la réalité et tous les obstacles qui empêchent l'infini d'être.

L'effectivité hégélienne nous intéresse, car ici la détermination est dans toute sa vérité, « rapport négatif à soi ». <sup>497</sup> L'identité de la contingence et de la nécessité absolue est l'essence définie comme « ce-qui-craint-la lumière » <sup>498</sup> parce que le réel n'a aucun paraître, aucun reflet, il est fondé en soi, formé pour soi, se manifeste seulement à soi, car il est *être*. La simplicité de cet être est « négativité absolue », « liberté de leur immédiateté dépourvu-d'apparence ». L'être qui est négativité absolue, en contradiction avec soi-même, a en soi le néant. « Cette manifestation de ce que la *détermination* est en vérité, rapport négatif à soi-même, est la perte *aveugle* dans l'être-autre ; le *paraître* faisant irruption ou la *réflexion* est, en les étant, comme *devenir* ou passer de l'être dans néant. » <sup>499</sup>

---

<sup>497</sup> Hegel. *La Science de la logique. Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence. Op. cit.*, [392] p. 231.

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> *Ibid.*, [392], p. 232.

Nous pouvons ici dégager le rapport du hasard au néant. Les deux se confondent et se rejoignent dans la mesure où le hasard a en lui-même son propre fondement, et parce qu'il est un moment du réel, celui-ci a aussi en lui-même son propre fondement. Le rapport causal et d'extériorité entre fondement et fondé a été dissout par l'absolu, cette totalité qui a en elle-même ses déterminations, qui se développe et se manifeste en déployant ses propres déterminités. L'absolu est ainsi le passage (la médiation véritable) de l'être au néant, il est à la fois être et néant, le devenir de ses propres déterminations, passage du possible au réel, du réel au possible. Le réel est simplement un possible qui peut être déterminé comme possible s'il est contradictoire, à la fois A et non-A. Pour cette raison, le réel est contingent, il est, mais peut être autre, parce qu'il contient son contraire. Toute détermination est donc en même temps contingente et nécessaire. Mais le nécessaire n'a plus le sens qu'il avait chez Aristote. Nécessaire est ce qui est. Une tautologie, une détermination vide, rien. Pour Hegel, l'essence de la détermination est d'être rien. De cette manière il échappe au principe de représentation, car la détermination ne fait pas être, elle ne duplique pas le monde ou ne transforme pas la raison en le fondement du monde. Dans le passage du possible au réel, dans la constitution de la nécessité, il y a seulement la contingence aveugle, passage de l'être au néant et du néant à l'être.

Le caractère indéterminé d'un réel basé sur le hasard ne transforme pas l'étant dans un interchangeable (conséquence majeure de l'idée aristotélicienne de cause accidentelle). Il doit y avoir un élément qui nous permet de penser un réel ouvert, mais qui ne soit pas ineffable, qui tout en étant fragile et instable soit capable de faire durer une nécessité instaurée par la contingence, par le hasard. Si tout ce qui est l'est par hasard et peut devenir autre, la nécessité est plus que ce qui est parce qu'il est, elle doit instaurer une réalité capable de durer. Elle doit nous permettre de reconnaître dans ce que la contingence instaure quelque chose qui porte en soi la nécessité de durer.

L'infini que Mallarmé cherche à accomplir à partir du hasard ne serait pas le passage d'un terme à l'autre, de l'être au néant, ou répétition du même, mais création d'une nouveauté unique. Le hasard peut-il instaurer ce qui est unique et le nouveau et unique peuvent-ils résister à l'implacable hasard qui transforme le réel sans cesse ? Badiou, dans *L'Être et l'événement*, soutient que seul un sujet peut intervenir et à partir de sa fidélité à l'événement le faire durer. Mais la question qui nous intéresse est de savoir si l'événement lui-même a en lui, et à partir de lui-même la capacité d'instaurer un monde nouveau.

Dans l'univers de la dialectique, le fondement<sup>500</sup> n'est pas une détermination, car il s'effondre et se dissout dans son passage à l'autre. Ainsi Hegel est proche de Mallarmé, car pour le poète comme pour le philosophe, il y a pensée seulement en dehors du principe de représentation, c'est-à-dire quand le réel n'est pas le reflet de ma propre représentation (des idées) ou quand la réalité n'est pas ce qui détermine la pensée. Ainsi la pensée dépasse la réalité et le réel est ce qui ne peut pas être déterminé entièrement par la raison. (Car la détermination n'est plus comprise à l'intérieur de la représentation, déterminer pour la pensée représentative, c'est transformer le monde dans ma représentation ou faire des idées le reflet de la propre réalité.) Il y a excès de la pensée vis-à-vis de la réalité et il y a excès du réel (la réalité plus ses possibilités infinies) vis-à-vis de la pensée. Ce double excès est pour Mallarmé le hasard. Quand la pensée est capable de reconnaître l'imprévisibilité du réel, elle est aussi capable de transformer la réalité, car elle est aussi faite de hasard, elle excède ce qui est, elle est capable de compter sur ce qu'elle n'est même pas capable de nommer, encore.

La contingence est une détermination dépourvue de fondement, elle est en elle-même, elle n'a pas son fondement dans un autre qui la détermine, ou elle a son fondement dans un autre qui est le néant. Ainsi est tout l'absolu, ou le réel hégélien, dépourvu de fondement. Cette détermination qui est en soi-même, est une détermination vide. Nous pouvons affirmer que le néant est l'espace vide laissé par la fuite des dieux, par la faillite de la pensée causale. Le hasard viendra occuper cet espace vide laissé par la mort de Dieu, il fonctionnera comme moteur ou machine d'un monde nouveau où la relation causale n'est plus un principe suffisant ou déterminant du réel, ou le réel n'est plus une représentation où la raison se reflète ou retrouve ses limites. Le hasard ne remplace pas seulement l'idée de cause, si la pensée causale détermine et la pensée et la réalité, le hasard sera aussi un principe à la fois idéal et objectif. Il instaure ainsi un autre ordre parce qu'il est le produit d'une autre logique et d'un autre mode de fonctionnement du rapport entre idée et monde. À partir du moment où la cause est insuffisante pour comprendre la complexité du réel et où le hasard est le seul principe et moteur de l'imprévisible, le monde se transforme, ou un autre monde surgit aussi bien qu'une autre raison. Si la pensée causale est structurée par un temps linéaire et divisible, figé entre un passé clos, un présent également distinct et un futur, le hasard instaure un

---

<sup>500</sup> Pour une critique de la relation fondement/fondé comme étant une relation de détermination représentative, voir Deleuze. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968.

autre temps et un autre mode de rapport espace-temps, ainsi nous pouvons transformer les conditions constitutives de toute expérience possible.

Pour caractériser le possible, Hegel fait d'abord référence à la détermination aristotélicienne en argumentant que si le possible est ce qui ne se contredit pas, il est la variété illimitée, il ne se détermine pas. Le possible ne se distingue pas de l'impossible, car celui-ci est aussi ce qui ne se contredit pas. Pour déterminer le possible, Hegel argumente qu'il est plus que la proposition de sa propre identité, il est « *moment* de la totalité de la forme, donc aussi déterminé à *ne pas être en soi* ; il a par conséquent la seconde détermination [qui consiste] à être *seulement* un possible, et le *devoir-être* de la totalité de la forme ». <sup>501</sup> Si le concept d'absolu rompt avec la scission entre réel ou expérience et raison, Hegel ne rompt pas avec l'opposition qui détermine la possibilité chez Aristote. Si celui-ci a recours à la réalité pour déterminer le possible, Hegel transforme le possible dans le « *devoir-être* de la totalité de la forme ». Hegel a donc un point en commun avec Aristote qui peut mettre en question l'infinitude de la contingence : la détermination de la possibilité. Hegel comme Aristote détermine le possible à partir d'une opposition. Si Aristote utilise le principe de contradiction pour affirmer qu'entre deux possibles A et non-A, seul un possible peut devenir réel, Hegel affirme que le possible doit être défini comme A et non-A, si A est possible, non-A est aussi un possible. Dans ce cas, l'un des termes doit être réel, parce que l'autre du possible est le réel, mais ce devoir être n'est plus nécessaire, il est contingent. Hegel nomme contingence l'actualisation d'un possible et nécessaire le réel même, comme s'il n'y avait pas une relation de nécessité dans le passage du possible au réel, seule contingence. Mais dans ce sens, pourquoi serait-il distinct d'Aristote, selon qui un possible devient réel à partir de la contingence ?

Le cas de la possibilité réelle est encore plus flagrant et laisse transparaître la proximité entre Hegel et Aristote. La possibilité réelle ne peut être connue qu'à partir de l'examen de la réalité : « Pourtant, dans la mesure où l'on s'engage dans les déterminations, circonstances, conditions d'une Chose pour connaître de là sa possibilité, on n'en reste plus à la [possibilité] formelle, mais [on] considère sa possibilité réelle ». <sup>502</sup>

---

<sup>501</sup> Hegel. *La Science de la logique. Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence. Op. cit.* [383], p. 220.

<sup>502</sup> *Ibid.*, [386], p. 224.

Si d'une part, Hegel limite le pouvoir de la raison devant le réel, en faisant de la relation, et exclusivement de la relation entre les termes, possibilité, contingence, réel, nécessaire, la condition qui permet l'établissement d'une pensée modale, comme le souligne Mabilie, il a, aussi, éliminé l'opposition kantienne entre hasard et nécessité, car la contingence fonde le réel auquel nous pouvons attribuer une nécessité. Le problème de la notion hégélienne de contingence concerne plutôt la définition du possible, qui restreint la portée et l'espace d'action de la contingence, et dans ce sens Hegel est encore très proche d'Aristote. D'une part, est possible ce qui par action de la contingence devient réel, donc le possible dépend du réel pour être déterminé. D'autre part, la définition hégélienne du possible, bien que contradictoire ne rompt pas avec Aristote, car l'affirmation de la contradiction maintient la structure d'opposition qui définit les possibilités et qui par conséquent le limite à une paire, rien de plus.

Mais comment déterminer le rapport entre possible et réel à l'intérieur d'une multiplicité ? Pourquoi ne pouvons-nous pas définir le possible comme A, non A, B, C, non-C, F en même temps ? Hegel pourrait argumenter qu'il suffit qu'un possible, à l'intérieur d'une multiplicité, soit réel pour que celui-ci se détermine. Mais dans ce cas, il n'y aurait pas d'espace à l'intérieur du réel (celui qui est composé de ces infinies possibilités) pour l'imprévisible, pour ce qui échappe à la totalité de la forme. Comment le hasard ou la contingence peuvent-ils, dans ces conditions, produire l'infini, si le réel est déterminé uniquement par une paire d'opposés (A et non-A) dont l'un des termes doit être réel pour que l'autre soit possible ? Si le possible n'était pas déterminé comme une contradiction, toute la dialectique du réel s'effondrerait, car c'est cette contradiction qui permet à Hegel de penser le réel comme possible, et le possible comme moment du réel, de l'absolu, de la totalité de la forme.

Nous sommes donc obligés d'admettre que dans la présence du hasard, l'absolu est une totalité non close. Totalité dans le sens où le réel se détermine à partir de ces propres possibilités actualisées dans l'intervention d'aucune force, mécanisme ou cause extérieur. Non-close, ou totalité ouverte, car pour qu'il y ait infini les possibilités doivent être indéterminables, une variété illimitée qui ne se distingue pas de l'impossible. Le possible peut ainsi échapper à l'habitude, car quand il est indéterminable, il ouvre l'espace à ce que nous ne pouvons pas prévoir ou déterminer à partir de notre expérience ou de nos habitudes de pensée.

Le possible échappe à la réalité et constitue une totalité jamais close, une forme qui est le réel même, qui ne cesse de changer, une totalité pas-toute qui ne se manifeste

pas entièrement, qui ne se présente pas et ne se laisse pas représenter, car elle est faite imprévisibilité. Ainsi la réalité est seulement un moment du réel, et le possible est plus que la réalité, plus que le réel, car quand le hasard imprévisible et illimité détermine le possible, il fait du réel une totalité ouverte et infinie. Le réel est donc comme la fiction, ce qui a lieu « dans les combinaisons de l'Infini vis-à-vis de l'Absolu ».

## Écrire à partir de la découverte du Néant : entre le quotidien et le mythe

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air.

Flaubert

« Ce qui est bon est léger. Tout ce qui est divin marche d'un pied délicat » : premier principe de mon esthétique.

Nietzsche, *Le Cas Wagner*

La découverte du Néant, centre autour duquel tournera la constellation poétique de Mallarmé, imposera une double réflexion que nous pouvons définir à partir de cette affirmation centrale du poème « Un Coup de dés » : « Rien n'aura eu lieu que le lieu ». Cette réflexion s'oriente en deux axes tournant autour de la question posée par le verbe « avoir lieu » et par le nom « lieu ». Il s'agira de problématiser la nature du fait poétique et le lieu de la poésie dans la société moderne. Par une réflexion sur la nature du fait poétique, il s'agit maintenant de répondre à la question posée par le poète dans *La Musique et les Lettres* : « Quelque chose comme les Lettres existe-il ? »<sup>503</sup> Dans la mesure où la poésie est fiction, un possible seulement, ce qui n'a pas eu lieu, mais qui le pourrait, ce qui n'a pas été, mais pourrait être, serait-elle vaine, car fictive, ou peut-elle nous guider vers le changement de la réalité ? Nous nous demandons « quelle est la nature de la fiction ? », « quelque chose a-t-il lieu en poésie ? », « comment définir le mode d'être de la littérature ? », « est-elle une action ? », « la fiction peut-elle nous aider à comprendre la nature des événements ? », « la littérature peut-elle nous apprendre à penser la nature de l'action et le mode d'être historique ? » Ces questions nous orientent vers le rapport entre littérature et politique, car elles débouchent sur la

---

<sup>503</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 65.



question de savoir quel rapport la littérature établit avec le monde qui l'entoure. Ou, ce qui définit le deuxième axe de ce questionnement provoqué par la découverte du Néant : quel est le rôle de la littérature dans notre société, quel est le lieu du poème ? Serait-il condamné à rester enfermé dans un Livre où la littérature a un espace à l'intérieur de la vie sociale ?

Dans la première partie de ce chapitre, nous allons développer cette première question. Le commentaire des textes de *Quant au Livre* (« L'action restreinte », « Étalages » et « Le Livre, instrument spirituel ») nous aidera à tracer la nature du questionnement mallarméen sur le mode d'être du fait littéraire. Nous verrons que pour étudier cette question il faut faire attention à une scission au sein des écrits de l'époque, dont nous pourrions dire qu'il s'agit d'une scission dans l'usage du langage et dans la compréhension de sa nature qui détermine et distingue deux modes d'emploi de la parole différents, « brut » ou « essentiel ». Cette distinction sera fondamentale pour que Mallarmé puisse définir son programme poétique en critiquant la « littérature industrielle », le roman-feuilleton et le journal et prenant ses distances avec l'esthétique naturaliste et parnassienne.

Cette critique du journal peut être interprétée comme déclaration de « pureté », expression et définition d'un formalisme radical ou défense de l'« art pour l'art ». Mallarmé répond à une possible interprétation de son refus de l'écriture « immédiate » comme « mystification » par une critique du mythe qui lui fera fonder sa poésie sur un instable et osé juste-milieu entre quotidien et désir de vérité incarné par le mythe. La critique du mythe implique la compréhension du mythe comme possibilité de produire une fuite de la société bourgeoise et des contenus du présent (Leconte de Lisle) déterminant une idée de littérature qui serait autonome. La création poétique devient entièrement rationnelle et implique la totale motivation du langage, dans son enchantement, qui vise rétablir le lien entre les mots et les choses. Ce formalisme s'étaye par une scission entre forme et contenu, ce dernier étant récupéré dans une tradition qui ne semble plus correspondre à la nature de la vie présente.

Selon Rancière, la poétique romantique, qu'il appelle anti représentative, définie à partir de la liberté totale des sujets et des formes, produit une contradiction, « le trouble indissolublement poétique et politique de la parole muette et bavarde ». <sup>504</sup> Si la poésie est comprise comme mode d'être propre du langage et définie comme déploiement du

---

<sup>504</sup> Rancière, J. *Op. cit.*, 1998, p. 86.

langage des choses, elle est scindée entre enchantement du monde par le langage d'un côté, et la prose du monde de l'autre. Cette dernière est la conséquence de la société bourgeoise qui soustrait au monde sa poétique. La poésie se voit donc obligée de re-poétiser le monde. Elle se trouve écartelée entre le langage poétique lui-même et le monde qui l'entoure et duquel elle est irrémédiablement exclue. Cette scission entre poésie et prose du monde, entre langage et réel, Mallarmé cherchera à le rompre au moyen d'un recours au quotidien sans viser à le ré-enchanter ou à le mystifier. Cette opération de retour au quotidien peut se faire à condition d'opérer une double critique : la critique du quotidien, déformé et démembré dans les écrits bourgeois (comme le journal) et une critique du mythe, c'est-à-dire la critique de cette tentative de re-poétiser le monde qui se fait en ayant recours à l'enchantement.

Là est le point intéressant de cet intérêt de Mallarmé pour le quotidien, il s'accompagne d'une critique féroce du journal, de la publicité, du feuilleton, et de l'esthétique réaliste ou naturaliste qui, en pratiquant la narration ou la description, fait de la littérature un sous-genre du journalisme banal et commun, celui qui se dévoue au fait divers. Enfin, la critique de Mallarmé se dresse envers toutes les formes et les produits de la récente industrie culturelle, la littérature en faisant partie. Or, si Mallarmé a autant critiqué le « journal » (tous les genres d'écrit mentionnés), c'est qu'il ne veut pas que son recours au quotidien puisse être assimilé au « journalisme », à l'« universel reportage ». Le grand risque de ce recours au quotidien est d'être associé à une frivolité, une banalité, un manque de profondeur. Le recours au quotidien pourrait être simplement tenu pour banalisation et vulgarisation. C'est la pire crainte de Mallarmé, être pris pour un journaliste, narrateur de faits divers. Le seul moyen à sa disposition pour se départir de ce genre d'écrit est le langage. Si la poésie peut se laisser séduire par les détails éphémères de la vie moderne, le langage, lui, ne peut jamais succomber au « prosaïsme ».

Dans ce chapitre, nous étudierons cette double critique, essentielle pour penser la réconciliation entre la poésie et le social, au moins pour délimiter l'horizon ou les conditions de possibilité d'un rapprochement entre fiction et réalité. Nous examinerons ici les textes « théoriques » mallarméens, articles où le poète discute cette question ainsi que le livre *Les Dieux antiques*, qui nous aidera à tracer la critique mallarméenne du mythe et à redéfinir les horizons de la poésie. Le chapitre est divisé en deux parties, d'abord la critique du journal, du fait divers et de la littérature qui raconte et décrit et ensuite la critique du mythe et de la mystification romantique. Dans le chapitre suivant,

nous examinerons les poèmes en prose où le quotidien banal, les circonstances vulgaires donnent l'occasion à la poésie d'avoir lieu.

L'objectif de Mallarmé est de redistribuer et refaire les principes qui nous permettent de dire que quelque chose a eu lieu. La critique des faits divers ou du mythe cherche à recréer les conditions qui déterminent ou déclenchent un véritable événement. Pour cette raison, il est nécessaire de distinguer la poésie du journal ou du mythe. Le journal est l'espace de la vie sociale où s'écrit ce qui a eu lieu. Ainsi, Mallarmé cherche à distinguer un événement, la poésie, des simples faits divers d'un journal. Il établit aussi une distinction entre le mythe, explication du monde créée face à un phénomène inconnu, et la littérature, qui ne cherche pas à expliquer l'inconnu, mais à produire de la nouveauté. Il s'agit de distinguer faits banals et mythes pour pouvoir définir la nature de l'événement que l'art est capable d'agencer. Car à l'intérieur d'un Livre quelque chose a lieu, qui se distingue définitivement d'un fait divers ou d'un récit mythique.

### **Le « double état de la parole »**

Mallarmé observe que son temps a un « désir indéniable » de « séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel ». La parole, nous soulignons, caractérise l'utilisation du langage dans sa réalisation concrète et sociale. L'usage de la parole est divisé en deux : un état « immédiat », « brut » et l'état « essentiel ».

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe entre les genres d'écrits contemporains.<sup>505</sup>

Mallarmé distingue les « genres d'écrits contemporains », à partir du mode d'utilisation du langage, de l'état de la parole visible dans chaque genre d'écrit. L'état « brut » de la parole correspond à l'« universel reportage », au journal, à la littérature industrielle, qui narre et décrit, et l'état « essentiel » de la parole caractérise la littérature ou Poésie.

Ainsi se construit une critique de la représentation à partir d'un certain sens commun du langage, qui devient évident quand nous examinons de plus près l'état « immédiat » de la parole. Un sens commun qui voit le langage comme un simple

---

<sup>505</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 212.

instrument de « reportage », qui narre et décrit des événements, un langage absolument transparent. Un langage qui n'est que l'instrument au service du réel ou des idées qu'un sujet cherche à exprimer. Cette utilisation de la parole n'est pas seulement présente dans les écrits journalistiques, elle est aussi le fondement de l'esthétique parnassienne et naturaliste. Cette distinction devient capitale pour la définition du fait littéraire une fois qu'elle apparaît en même temps que l'industrie culturelle. À partir du moment où une littérature se crée, ayant pour seul but le chiffre des ventes, les poètes se voient obligés de définir la littérature justement en opposition aux textes commerciaux.

C'est dans les années 1830 que le nouveau régime de l'imprimerie est inauguré, permettant de passer du livre rare à la production industrielle, en favorisant principalement l'essor du roman, la littérature de « délassement ». <sup>506</sup> La création d'une littérature de masse change tout à fait le profil des consommateurs de littérature. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le public de littérature se trouve dans les salons et les académies. « Le public du XIX<sup>e</sup> siècle semble une poussière de lecteurs anonymes auxquels le livre est adressé comme “une bouteille à la mer” ». <sup>507</sup> Public différencié, diversifié, mais qui ne s'est pas vraiment élargi en ce qui concerne la poésie. Si le nombre de librairies augmente, les ventes n'augmentent pas proportionnellement. La presse a favorisé la circulation du roman-feuilleton, cependant la poésie demeure à l'écart.

Mallarmé est sensible au changement du monde des Lettres induit par l'avènement de la presse. Dans une série d'articles pour le titre « Quant au Livre », il discute la nature du journal et du livre, le rapport entre poésie et industrie culturelle. « Quant au Livre », dans *Divagations*, est un texte écrit pour le journal, comme d'autres du recueil, mais dans celui-ci paradoxalement, le sujet n'est pas le journal, mais le Livre, cet instrument « spirituel » de la littérature, qui se définit ici, comme nous allons le voir, « à travers » le journal.

Le texte se présente en trois parties sous trois titres, « L'action restreinte », « Étalages » et « Le Livre, instrument spirituel ». Dans la première partie, Mallarmé décrit les étapes de la création littéraire ; l'acte d'écrire, la publication et la réception de l'œuvre, ou acte de lecture. Dans « Étalages » le sujet est le même, mais là, le poète discute le rapport entre le Livre, « instrument spirituel » et le journal, instrument

---

<sup>506</sup> Mélonio, F. Marchal, B. Noiray, J. In : Tadie, J.-Y. *La Littérature française : dynamique & histoire II*. Paris: Gallimard, 2007, p. 341.

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 348.

« commercial ». La troisième partie est un éloge de l'instrument unique et propre de la littérature, le Livre.

### **La poésie en temps de littérature industrielle**

Le texte « Étalages » s'amorce par un fait divers, le supposé « krach » du livre, l'importante baisse du chiffre d'affaires de ce haut commerce de Lettres. Un épisode qui pourrait être daté et limité à une certaine saison si le poète ne voyait pas en lui une occasion d'approfondir et de diversifier le débat sur le rapport entre les Lettres et le commerce, la littérature et la société capitaliste.

Une nouvelle courut, avec le vent d'automne, le marché et s'en revient aux arbres effeuillés seuls, en tirez-vous un rétrospectif rire, égal au mien, il s'agissait de désastre dans la librairie, on remémora le terme de « Krach » ?<sup>508</sup>

Remarquons le ton particulier du poète, ironique, et le style, journalistique, hyperbolique et exagéré. Le poète rit, « en tirez-vous un rétrospectif rire, égal au mien », face à un possible « désastre dans la librairie », si grave que l'on a même évoqué le terme « Krach », pour comparer le marché du livre avec les oscillations de la bourse. Nous soulignons aussi l'emploi de la préposition dans « il s'agissait *de* désastre », où le choix d'utiliser « de » au lieu de « d'un », qui caractériserait de façon plus précise l'événement, cause l'immédiate interrogation quant au sens de l'expression « désastre dans la librairie » : que signifie ce désastre ?

Le poète poursuit ironiquement, spéculant que les livres s'accumulent, invendus, parce que les lecteurs ont simplement choisi de contempler le coucher du soleil qui est plus beau dans la réalité que dans une description poétique :

Les volumes jonchaient le sol, que ne dirait-on, invendus ; à cause du public se déshabituant de lire probablement pour contempler à même, sans intermédiaire, les couchers du soleil familiers à la saison et beaux. Triomphe, désespoir, comme à ce ras de ciel, de pair, chez le haut commerce de Lettres.<sup>509</sup>

Le ton dramatique marque la première phrase. Les livres restent dans la librairie, ils s'accumulent provoquant le « désespoir » du « commerce de Lettres ». Néanmoins, le terme « désespoir » s'accompagne de « triomphe ». Le public contemple les couchers du soleil, « beaux », un fait positif, un « triomphe », pour le monde des Lettres aussi. Ainsi, nous pourrions affirmer que la littérature n'est pas un commerce, et que ce qu'elle offre aux lecteurs ne peut pas être réduit à la qualité de ou classé comme

---

<sup>508</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 218.

<sup>509</sup> *Ibid.*

« beau ». La fonction de la littérature n'est pas de décrire, narrer ou exposer le beau, mais de suggérer et laisser au lecteur le plaisir d'imaginer, elle est ainsi irrémédiablement séparée de la nature et de la beauté naturelle. Son rôle est la création. Mais si la littérature se donne pour tâche la description immédiate de la réalité, elle sera abandonnée par ses lecteurs qui préféreront voir la réalité de face. Cela veut dire que l'art qui veut décrire et narrer la réalité ou encore décrire de beaux phénomènes naturels n'a aucune particularité, aucune fonction : s'il y a une baisse dans la vente des livres, c'est parce que le roman est un « produit agréé courant ». En temps d'industrie culturelle, la littérature est obligée de se définir et de se distinguer en quête d'un élément ou des éléments qui la rendent unique. Pour cette raison, parce que la poésie est déjà exclue du « commerce » des lettres, elle n'a pas été affectée par le « krach » du livre : « Personne ne fit d'allusion aux vers ». Ce qui souligne que si le roman est devenu un produit commercial, la poésie a durement résisté à l'industrie des lettres.

Le « krach » du livre place les écrivains face aux lois du marché capitaliste. Le poète s'interroge sur la signification de cet épisode : « Cet épisode signifiait qu'on allait être, à la faveur de l'idéal, assimilé aux banquiers déçus, avoir une situation, sujette aux baisses et aux revirements, sur la place (...) ? »<sup>510</sup> La réponse est « non : ce semble que non, vantardise ; il faut en rabattre. ».<sup>511</sup> Il suggère un emploi de ces livres invendus, comme le proclame « l'architecture demandée », les « cordonneries du livre » pourraient construire des « piles ou de[s] colonnades avec leur marchandise », c'est-à-dire utiliser les livres invendus comme objets décoratifs.

Le livre est devenu un produit du commerce comme n'importe quel autre, auquel on « choisit une brochure, afin de la placer entre ses yeux et la mer ». Il est comparé à un éventail, instrument destiné à cacher et insinuer la beauté féminine pour donner l'envie de voir et ainsi déclencher l'imagination. Mais les livres, ceux qui se réduisent à être un objet commercial, au lieu de stimuler l'imagination, prétendent s'interposer entre les yeux du lecteur et la mer ou le réel, ainsi, au lieu de montrer la beauté ils la cachent, comme un éventail cache le visage d'une belle femme.

Ce que pour l'Extrême-Orient, l'Espagne et de délicieux illettrés, l'éventail à la différence près que cette autre aile de papier plus vive : infiniment et sommaire en son déploiement, cache le site pour rapporter contre les lèvres une muette fleur peinte comme le mot intact et nul de la songerie par les battements approchés.<sup>512</sup>

---

<sup>510</sup> *Ibid.*

<sup>511</sup> *Ibid.*

<sup>512</sup> *Ibid.*, p. 219.

L'éventail serait ainsi pour ces « délicieux illettrés » plus vif que le papier d'un livre, qui, dans son déploiement, cache la femme en silence pour exhiber une muette fleur qui, comme le « mot intact », se plie. Si un éventail peut être une métaphore de la littérature industrielle, il peut aussi nous fournir une métaphore de la poésie. Un éventail au lieu de montrer, contre les lèvres d'une femme, une fleur muette qui se plie, est une vraie écriture du désir et de la séduction, instrument même de la suggestion, dont le battement est la figuration même de la songerie. Ainsi il y a une littérature qui cache une beauté pour montrer une image statique et muette au premier plan, et une autre qui suggère, séduit et par là fait rêver. Comme devrait être le livre, l'éventail en silence meut ses ailes vers le rêve, se plie et se déplie séduisant et suggérant. Face à cette image, le poète se tait, dénonçant l'inutilité de sa tâche : « Aussi je crois, poète, à mon dommage, qu'y inscrire un distique est de trop. »<sup>513</sup> Devant la beauté naturelle et réelle la littérature semble être en trop, son rôle ne se détermine donc pas vis-à-vis de ce qui est, mais de ce qui devrait être. L'éventail est « Cet isolateur, avec pour vertu, mobile, de renouveler l'inconscience du délice sans cause ».<sup>514</sup> C'est-à-dire que la littérature non seulement peut se passer de la beauté, mais elle cherche à créer ce qui n'est pas encore présent, ce qui ne peut être qu'imaginé. Elle cherche la vérité sans réalité, le plaisir sans cause, le possible non encore actuel, le rêve.

Le volume, je désigne celui de récits ou le genre, procède à l'inverse : contradictoirement il évite la lassitude donnée par une fréquentation directe d'autrui et multiplie le soin qu'on ne se trouve vis-à-vis ou près de soi-même : attentif au danger double. Expressément, ne nous dégage, ne nous confond et, par oscillation adroite entre cette promiscuité et du vide, fournit notre vraisemblance. Artifice, tel roman, comme quoi toute circonstance où se ruent de fictifs contemporains, pour extrême celle-ci ne présente rien, quant au lecteur d'étranger ; mais recourt à l'uniforme vie.<sup>515</sup>

Le roman « industriel » permet au lecteur de s'identifier, parce que, à l'époque, les lecteurs n'exigent rien d'autre d'un livre que le déjà vu et connu. Mallarmé le considère « vicié » : « voilà ce que, précisément, exige un moderne : se mirer, quelconque – servi par son obséquieux fantôme tramé de la parole prête aux occasions ».<sup>516</sup> Les modernes veulent se reconnaître dans la littérature, ils veulent voir leur vie représentée. Ils ne peuvent consommer que les produits où ils peuvent se mirer. Les lecteurs le veulent, les auteurs le produisent. Ainsi se crée un marché, un commerce des Lettres, qui reproduit le fait divers d'un quartier, qui expose et mimétise le sens commun, faisant de la « littérature » l'espace d'exposition du vulgaire, du banal, du commun. La littérature

---

<sup>513</sup> *Ibid.*

<sup>514</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>515</sup> *Ibid.*

<sup>516</sup> *Ibid.*

industrielle contribue au maintien des habitudes du lecteur et par là pratique la fonction d'instrument du maintien de l'ordre social. Le plaisir qu'elle procure à ses lecteurs n'est pas l'étonnement devant l'inconnu, mais le soulagement de trouver le déjà connu, un plaisir dont la cause est l'adéquation au réel et l'accord au sens commun.

Mallarmé n'est pas contre l'idée que la littérature concerne et touche ses lecteurs, mais elle devrait provoquer une identification tout à fait distincte de celle produite par le fait divers d'un journal. En fait, ce que nous sommes vraiment ne peut se montrer que sous la forme d'un mystère, imprécis et sinueux, parce que cela, éventuellement, peut nous faire sentir que « c'est nous » :

Ou, l'on ne possède que des semblables, aussi parmi les êtres qu'il y a lieu, en lisant, d'imaginer. Avec les caractères initiaux de l'alphabet, dont chaque comme touche subtile correspond à une attitude de Mystère, la rusée pratique évoquera certes des gens, toujours : sans la compensation qu'en les faisant tels ou empruntés aux moyens méditatifs de l'esprit, ils n'importent. Ces fâcheux (à qui, la porte tantôt du réduit cher, nous ne l'ouvrons) par le fait de feuillets entrebâillés pénètrent, émanent, s'insinuent ; *et nous comprenons que c'est nous*.<sup>517</sup>

La littérature devrait suggérer, insinuer avec les lettres et se diriger vers le mystère en empruntant aux « moyens méditatifs de l'esprit », elle doit sonder le mystère qui est au fond de nous, ouvrir la porte de notre intérieur, essayer de pénétrer ce que nous avons de plus abscons. C'est uniquement face à cet obscur nuage de lettres noires que nous pouvons vraiment nous reconnaître. À quoi bon décrire la beauté d'un coucher de soleil ? Pour tout ce que nous pouvons apprécier spontanément le passage par le livre n'est pas nécessaire. La littérature a sa raison d'être dans sa capacité de nous mener dans des territoires encore inconnus et inexploités.

Dans cet extrait, Mallarmé résume le fonctionnement du « commerce des Lettres » soutenu par la presse et la publicité.

Un commerce, résumé d'intérêts énormes et élémentaires, ceux du nombre, emploie l'imprimerie, pour la propagande d'opinions, le narré du fait divers et cela devient plausible, dans la Presse, limitée à la publicité, il semble, omettant l'art.<sup>518</sup>

Les imprimeurs s'occupent des nombres, des chiffres de ventes, et pour vendre leurs livres ils utilisent les moyens de communication disponibles, la presse, qui se limite à la publicité, et aux faits divers, en ignorant l'art. Le journal serait un véhicule de propagande et de promotion de cette littérature « commerciale ». Il a un rôle fondamental dans la création de l'industrie culturelle, car il est non seulement véhicule de divulgation, promotion et moyen privilégié de circulation de la littérature « commerciale », le roman-feuilleton, mais il donne un modèle d'écriture, un exemple

---

<sup>517</sup> *Ibid.*

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 221.



d'écrit « rentable » : le fait divers. Mallarmé scrute les raisons, « le motif de son usage » :

Qui est (sans souci que la littérature vaille à cet effet, mais pour l'opposé) incontinent de réduire l'horizon et le spectacle à une moyenne bouffée de banalité, scripturale, essentielle : proportionné au bâillement humain incapable, seul, d'en puiser le principe, pour l'émettre. Le vague ou le commun et le fruste, plutôt que les bannir, occupation ! se les appliquant en tant qu'un état : du moment que la très simple chose appelée âme ne consent pas fidèlement à scander son vol d'après un ébat inné ou selon la récitation de quelques vers, nouveaux ou toujours les mêmes, sus.<sup>519</sup>

L'auteur distingue dans le volume, « dont la consommation s'impose au public », le « motif de son usage » et il le fait « sans souci que la littérature vaille à cet effet, mais pour l'opposé ». C'est-à-dire, à partir du moment où le public consomme une littérature qui réduit « l'horizon et le spectacle à une moyenne bouffée de banalité », apparaît une autre littérature en opposition à celle-là qui refuse de se réduire à la banalité et aux faits divers, une littérature qui n'est pas faite pour être consommée, qui n'est pas réductible à la marchandise. C'est pourquoi la poésie « restera exclue » des journaux, des librairies, de la scène publique, car elle « s'élève par une force propre jamais en rapport avec les combinaisons mercantiles », d'ailleurs, « une époque sait, d'office, l'existence du poète ». <sup>520</sup> Ces affirmations justifient le rire du poète au début du texte, le « krach » de la librairie concerne le « roman », responsable des importants chiffres d'affaires du commerce des lettres. La poésie est exclue du commerce des lettres, car elle se refuse à jouer le jeu du marché, elle « ne se vend pas ». La poésie s'affirme, justement, en opposition à cette société et aux règles du marché. En opposition au journal, et à l'impératif de représentation et de narration de faits divers et du banal. La littérature doit exclure l'universel reportage, à elle appartient l'état essentiel de la parole, qui exclut la narration, la description ou l'enseignement.

La critique de l'« universel reportage » met en rapport l'histoire littéraire, la polémique entre naturalisme et symbolisme, mais aussi entre le roman et la poésie ou le vers et la prose. Le journal impose une esthétique à la littérature, il détermine un mode d'être de l'écriture qui dépasse les écrits journalistiques et influence la littérature. Selon Mallarmé, l'esthétique parnassienne ainsi que l'école naturaliste furent très influencées par cette « parole immédiate » du journalisme. Dans l'enquête de Jules Huret, Mallarmé commente les erreurs des parnassiens et des naturalistes. « (...) quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon de vieux philosophes et de vieux rhéteurs, en présentant les objets

---

<sup>519</sup> *Ibid.*

<sup>520</sup> *Ibid.*, p. 221-222.

directement. »<sup>521</sup> Les parnassiens ont de vieilles idées philosophiques et rhétoriques. Une poésie qui présente directement les objets croit pouvoir disposer le monde à son gré par une utilisation instrumentale du langage. Elle va jusqu'à croire pouvoir posséder les objets par le langage. Le langage, selon cette esthétique, serait transparent, un instrument qui « narre », qui « décrit ». Par là nous observons que la même idée de langage définit le journal et le fait divers ainsi que les principes littéraires des naturalistes et parnassiens : « les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est de faire deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve. »<sup>522</sup> Le « rêve » de la poésie, l'idéal poétique mallarméen consiste à suggérer. C'est en évoquant les objets que sa poésie compte remplacer les vieilles idées parnassiennes.

Le même reproche est fait au naturalisme : « L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir des pierres précieuses et en mettre le nom sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Et bien ! non ! La poésie consistant à créer [...] ». <sup>523</sup> Selon Mallarmé, croire que par le langage le poète peut restituer et approcher la réalité est poétiquement une erreur, un « enfantillage » littéraire, fondé sur le credo d'un langage transparent, instrument facilement manipulable, qui se voit capable d'accéder au réel. Cette conception du langage qui ne sépare pas les mots et les objets est la base d'une théorie représentative qui soutient aussi bien le naturalisme que l'école du Parnasse. Un langage qui a la prétention de faire des pierres précieuses par le simple fait de les nommer. C'est le langage qui narre, qui décrit, qui prétend rendre compte de la réalité, la rapportant au lecteur. Un langage essentiellement référentiel défini à partir d'une relation absolument directe et transparente entre le mot et la chose désignée. L'idée de suggestion, qui remplace le modèle parnassien (celui qui présente « les objets directement »), introduit précisément un sens de mystère entre les mots et les choses, un silence à l'intérieur du langage qui ne vise pas les objets, mais leur Idée.

Mais Mallarmé ne s'est pas limité à la critique du journal et de son style, à l'opposé il a loué ceux qui vendaient d'autres choses que les faits divers, comme le feuilleton, la fiction qui fait vivre le journal. En fait, le poète ne reproche rien au livre

---

<sup>521</sup> *Ibid.*, p. 699.

<sup>522</sup> *Ibid.*, p. 699-700.

<sup>523</sup> *Ibid.*, p. 701.

qui s'occupe de ce qui est de l'ordre du quotidien : « Je ne désapprouve que le retour de quelque trivialité au livre primitif qui partagea, en faveur du journal, le monopole et l'outillage intellectuel, peut-être pour s'y décharger. »<sup>524</sup> Si le journal réserve une partie de son espace à la littérature, pourquoi ne pas imaginer que la littérature peut se servir de la trivialité, pour se décharger de son monopole sur « l'outillage intellectuel » ?

Cet extrait a été initialement conçu pour un article intitulé « Deuil » paru le 22 juillet 1893 dans le *National Observer* écrit à l'occasion de la mort de Maupassant. Ici Mallarmé rend hommage à l'écrivain et grand journaliste, qui a contribué à donner au journal autre chose que des faits divers. Mallarmé remarque que Maupassant a non seulement contribué en tant qu'écrivain à empêcher ce « danger », « que le médiocre abonde » dans les journaux, mais qu'il fût l'un des plus « admirables des journalistes littéraires » de son temps. Ce qui montre clairement que Mallarmé ne s'opposait pas à ce que le quotidien envahisse le livre, sacré et précieux, ni aux écrivains journalistes et journalistes écrivains qui, selon lui, contribuaient, et beaucoup, à faire un journalisme et une littérature de qualité et de grande circulation.

Plutôt la Presse, chez nous seuls, a voulu une place aux écrits – son traditionnel feuilleton en rez-de-chaussée longtemps soutint la masse du format entier : ainsi qu'aux avenues, sur le fragile magasin éblouissant, glaces à scintillation de bijoux ou par la nuance de tissus baignées, sûrement pose un immeuble lourd d'étages nombreux.<sup>525</sup>

Le rôle du feuilleton est comparé au rez-de-chaussée d'un immeuble, important non parce qu'il est le plus bas et proche du trottoir, mais parce qu'il soutient tout un immeuble. Et ce que la métaphore a de plus intéressant est l'analogie du feuilleton avec un magasin de bijoux au rez-de-chaussée, capable de soutenir un immeuble, tout en ayant en soi ce qu'il a de plus léger, mais aussi de plus précieux et de plus beau. Nous pourrions également définir l'esthétique mallarméenne à partir de ces mêmes termes. Le *Coup de dés* ne serait-il pas inspiré par la typographie du journal ? N'est-il pas un poème qui a un sujet à la fois « banal » et intellectuel ? Ainsi, la poésie est une tentative de donner une dignité précieuse au hasard, que le sens commun tient pour quelque chose d'apparemment banal et insignifiant, mais qui cependant oriente notre vie en faisant d'elle l'espace du constant renouveau.

Ici commencent à s'insinuer les contours de l'esthétique mallarméenne. La critique du fait divers et du journal commence à céder la place à un éloge de la circulation de la fiction qui se déploie au travers des moyens de communication. La

---

<sup>524</sup> *Ibid.*

<sup>525</sup> *Ibid.*

banalité des faits divers cède la place au talent d'écrivains capables de transformer le quotidien des lecteurs du journal, modifier les habitudes et les mener loin de l'univers du reportage. Nous devons garder cette métaphore qui compare la littérature présente dans le journal à un magasin de bijoux du rez-de-chaussée d'un grand immeuble. En suivant l'exemple du roman-feuilleton et des écrivains journalistes, Mallarmé se servira des faits divers pour bâtir une critique sociale et des beautés légères et quotidiennes, mais précieuses pour soutenir l'édifice de son œuvre poétique.

Le poète poursuit son éloge du feuilleton, qui dans l'article originel, est aussi un éloge de l'œuvre poétique de Maupassant, dans les termes suivants : « Mieux, la fiction proprement dite ou le récit, imaginaire, s'ébat au travers de "quotidiens" achalandés, triomphant à des lieux principaux, jusqu'au sommet ; en déloge l'article de fonds, ou d'actualité, apparu secondaire. »<sup>526</sup>

Le succès journalistique du feuilleton lui a fait prendre la place auparavant occupée par des articles journalistiques secondaires, les faits divers. Cette nouvelle vie commune de la fiction et des faits divers entretenue par le journal va jusqu'à changer le texte politique, en dépoussiérant la vie politique et en éclairant d'une nouvelle lumière les questions de cet ordre, comme c'est le propre de la littérature : « Le vulgaire placard crié comme il s'impose, tout ouvert, dans le carrefour, subit ce reflet, ainsi de quel ciel émané sur la poussière, du texte politique. »<sup>527</sup> Le reflet du ciel peut disperser la poussière des malentendus qui couvrent les événements politiques puisque ceux-ci apparaissent maintenant dans le journal, mais à travers des mots et un style propres à la littérature. Ici nous avons une très importante démonstration de l'attention que porte Mallarmé au politique. La lecture du texte ci-dessous éclairera davantage la nature de cette relation.

Telle aventure laisse indifférents certains parce qu'imaginent-ils, à un peu plus ou moins de rareté et de sublime près dans le plaisir goûté par les gens, la situation se maintient quant à ce qui, seul, est précieux et haut, immensurablement, et connu du nom de Poésie : elle, toujours restera exclue et son frémissement de vols autre part qu'aux pages est parodié, pas plus, par l'envergure, en nos mains, de la feuille hâtive ou vaste du journal.<sup>528</sup>

Mallarmé ne croit pas que la poésie est hautaine et supérieure au point de ne pas trouver de place dans le journal. Il ne croit pas que le journal ne peut présenter que des parodies. En revanche, il déclare que l'espace cédé, « intelligemment », par la presse à la littérature et la conséquente superproduction littéraire de son temps, indiquent

---

<sup>526</sup> *Ibid.*

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>528</sup> *Ibid.*

quelque chose de nouveau et de « décisif qui s'élabore » : « comme avant une ère, un concours pour la fondation du Poème populaire moderne, tout au moins de *Mille et Une Nuits* innombrables : dont une majorité lisante soudain inventée s'émerveillera. Comme à une fête assistez, vous, de maintenant, aux hasards de ce foudroyant accomplissement ! Sinon l'intensité de la chauffe notoirement dépasse une consommation au jour le jour. »<sup>529</sup> Et voilà que le célèbre poète connu surtout pour être le seul assez mégalomane pour avoir rêvé d'écrire « Le Livre », nous parle ici d'un « Poème populaire », de quoi faire trembler tout idéologue défenseur de l'art pur.

Notre objectif ici, en lisant l'œuvre que Mallarmé a écrite, et non celle dont il a rêvé, est de souligner sa défense d'une réconciliation entre la poésie et la vie. Cette réconciliation devrait avoir lieu par le moyen d'un radical changement de la poésie, qui une fois renouvelée pourrait rendre compte de ce qui est de l'ordre de l'expérience des sujets modernes. Un des dangers des tentatives de peindre la vie moderne est que la poésie cède aux prérogatives d'intelligibilité dictées par le journal et par l'ancienne tradition française et son impératif de clarté. Le poète devrait chercher à peindre la vie moderne, mais sans devenir un journaliste, voué à « l'univers reportage », en réduisant l'expérience ou le vécu à ce qu'un lecteur pourrait retrouver dans les faits divers d'un journal.

Cette divagation, qui cherche à répondre à la « gêne » qu'éprouvent certains de ses contemporains observant un « encanaillement du format sacré », s'achève sur une hypothèse expliquant l'état des ventes dans les librairies, une idée qui peut éclater comme un « paradoxe ». En fait, selon le poète, « le discrédit, où se place la librairie, a trait moins à un arrêt de ses opérations, je ne le découvre ; qu'à sa notoire impuissance envers l'œuvre exceptionnelle. » C'est-à-dire que le poète n'attribue pas la baisse des ventes des livres à la grande circulation des romans-feuilletons, mais au fait que la littérature est une exception, cela signifie non seulement que la littérature est exclue du marché, mais qu'elle est rare. Les livres ne se vendent pas, non parce que les lecteurs les méprisent, mais parce qu'il n'y a pas assez des livres suffisamment exceptionnels pour remplir une librairie. Peut-être les temps modernes rendent-ils les poètes chaque fois plus impuissants à créer une œuvre rare, mais cet extrait indique aussi que l'impuissance et la rareté sont la condition d'existence de la littérature, elle ne peut être écrite au moyen d'artifices hasardeux, mais à partir d'un désir ou d'une volonté de la

---

<sup>529</sup> *Ibid.*

part de du poète. Un vrai poète « ne recherche la facilité ordinaire ou à la portée, son nom tourbillonne ou s'élève par une force propre jamais en rapport avec les combinaisons mercantiles. »<sup>530</sup> La poésie ne se vend pas dans les libraires parce qu'elle ne se plie pas aux exigences du marché, et ne propose pas une marchandise aux lecteurs : « À quoi bon de trafiquer de ce qui, peut-être, ne se doit pas vendre, surtout quand cela ne se vend pas ». <sup>531</sup>

La critique de l'« universel reportage » a un axe double : une critique du marché des lettres et une critique de la littérature naturaliste qui, en voulant peindre le réel, fait de la littérature une narration de faits divers ; ou alors de la poésie parnassienne qui estimait que décrire équivaut à faire. La critique du caractère référentiel du langage n'est pas une défense radicale de la poésie pure, car la critique à l'universel reportage est accompagnée d'un éloge du roman-feuilleton qui renouvelle le journal, élevant cette écriture et dévoilant les complexes relations entre littérature et politique tout en racontant le présent. La Poésie ne se définit pas en opposition à l'industrie culturelle, elle est *a priori* et d'emblée exclue du marché (pour deux raisons : elle n'obéit pas aux règles d'écriture qui font vendre et parce qu'à l'intérieur du monde littéraire elle est marginale par rapport à la prose, mieux adaptée à la narration et à la description). L'éloge à Maupassant suggère que la poésie aille chercher sa place dans le journal à la condition qu'elle opère la transformation de l'écriture « journalistique » en l'élevant. Même en étant placée à l'enclos du journal elle doit exclure l'« universel reportage » et ne pas se laisser tenter par une esthétique représentative. Les textes mallarméens sont les meilleurs exemples de cette écriture. Ne cédant pas au paradigme de clarté, il convoque ses lecteurs à la réflexion, comme si la syntaxe gardait le secret de la littérature, une littérature qui invite le lecteur à réfléchir sur son rôle et sa place dans la société contemporaine. Ainsi, le langage est l'instrument à travers lequel les rapports se construisent et se renouvellent, car il peut proposer une surface de réflexion de la vie sociale dans la mesure où il refuse le sens commun, où il refuse la facilité d'exposer les opinions de la vulgate.

En soutenant la présence de la littérature et des grands écrivains et critiques au sein de la presse, Mallarmé soutient l'intégration de la littérature dans la vie sociale de son temps. Mais la littérature participe à la vie sociale pour la changer. L'argument selon lequel la littérature est pour un journal comme un magasin de bijoux dans le rez-

---

<sup>530</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 223.

de-chaussée d'un immeuble démontre que la poésie peut être ancrée dans le sol, proche de la vie quotidienne et ordinaire, mais encore précieuse et exceptionnelle.

### **La littérature, action restreinte ?**

Le texte *L'action restreinte* commence par une référence à un « camarade », ainsi nommé par le poète, qui lui parle du besoin d'agir. Le poète compare une idée d'action du sens commun, et l'action qui caractérise l'acte d'écrire : « l'occupation de créer, qui paraît suprême et réussir avec des mots. » Il commence en analysant ce que son camarade entend par le besoin d'agir que la littérature serait censée parfaire.

Selon le camarade, l'action littéraire signifie « produire sur beaucoup un mouvement qui se donne en retour l'émoi que tu en fus le principe ». Mallarmé s'oppose à cette idée d'action et de reconnaissance publiques en soulignant que l'acte de l'écrivain « s'applique à du papier », et que cet acte n'est pas lumineux, « on n'écrit pas lumineusement sur champ obscur » comme l'alphabet des astres, mais, en revanche, « noir sur blanc ». L'acte d'écrire se configure, justement, en opposition au journal, celui-ci prétend éclaircir la vérité des faits, tandis que la poésie jette de l'ombre sur ce qui est censé être connu, au nom d'une vérité plus étendue que celle que le sens commun pourrait facilement reconnaître.<sup>532</sup>

La grande objection de Mallarmé vis-à-vis de cette idée de littérature commune à son temps se dirige à l'émotion. C'est contre la poésie inspirée et inspiratrice, qui communique et se produit à partir de sentiments, que Mallarmé prend position. Rien n'est dit sur l'engagement politique du poète. Ce que Mallarmé refuse est que la poésie soit le résultat d'une émotion du poète occasionnant chez ses lecteurs une émotion semblable. Car n'est-ce pas limiter l'horizon et la portée littéraire que de la réduire à la fabrication d'une émotion qui, de surcroît, doit être le résultat d'une émotion ressentie par le propre poète ? S'il était ainsi, l'acte littéraire ne serait pas une création, mais la simple communication de sentiments. Elle ne permettrait pas que l'auteur lui-même se découvre dans l'écrit. Elle ne permettrait pas que le lecteur se voie face à de l'inconnu.

Si la littérature ne décrit pas, ne reproduit pas la réalité, elle n'est pas non plus capable de communiquer une émotion. Car un sentiment se distingue de l'écrit, il est d'une autre nature et pourtant appartient à un univers distinct de l'univers des lettres. La

---

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 214.

littérature est justement l'espace où cette différence de nature entre le vécu et l'écrit peut apparaître, différence obscure qui marque le passage du réel au Livre, différence qui se fait sentir quand un poète essaie de mettre en mots quelque chose qui est de l'ordre de la réalité ou des idées. Ainsi l'écrit est l'espace d'un événement. Chaque mot écrit se transfigure, car il transforme l'intention, le sentiment, ou ce qu'il cherche à « décrire ».

Pour cette raison, tout en étant « restreinte » au papier, l'action littéraire est toujours une action. Malgré le fait que « la génération semble peu agitée, outre le désintéressement politique, du souci d'extravaguer du corps », Mallarmé insiste sur la nécessité de l'écriture : « Ton acte toujours s'applique à du papier ; car méditer sans traces, devient évanescant, ni que s'exalte l'instinct en quelque geste véhément et perdu que tu cherchas. »<sup>533</sup>

Écrire signifie laisser des traces, sans les traces de notre pensée *tout* devient évanescant. Écrire est une action corporelle et matérielle. L'action où la pensée cherche à se s'écrire, s'inscrire, se conserver et laisser ses empreintes dans le monde. L'effort littéraire qui consiste à « méditer » est fondamental, car il est l'écriture des gestes perdus, introuvables, une quête de ce qui ne peut pas s'écrire autrement, de ce qui est encore seulement Idée. Mais l'acte littéraire est particulier : comme nous l'avons souligné, le poète ne suit pas le langage des astres, il écrit « noir sur blanc », « avec le rien de mystère, indispensable ». Mystère indispensable à la réflexion, car le banal, le fait divers ne demande pas d'éclaircissement, seul le « mystère », qui interpelle et fait douter, peut être objet de « méditation ». Le poète a pour mission d'écrire ce qui est encore obscur, ce qui cherche encore un espace dans la vie sociale, ce qui n'a pas encore son lieu.

Quelles sont les conditions d'exécution de l'action littéraire ? La première a trait à l'éviction du poète en tant que sujet, particulier, individuel. Cette élimination est, selon Mallarmé, la condition nécessaire d'un renouvellement lyrique, condition radicale, qui risque de faire en sorte que la poésie lyrique perde son domaine propre, particulier et restreint, à l'intérieur des genres. L'écrivain est un « spirituel histrion » à qui « le droit à rien d'accomplir d'exceptionnel ou manquant aux agissements vulgaires, se paie, chez quiconque, de l'omission de lui et on dirait de sa mort comme un tel »<sup>534</sup>. Pour cette raison, l'auteur ne doit pas se prononcer sur l'actualité des faits divers : « Le

---

<sup>533</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 216.



reconnaîtra-t-on dans ces immeubles suspects se détachant, par une surcharge en le banal, du commun alignement, avec prétention à synthétiser les faits divers d'un quartier ? »<sup>535</sup> L'omission de l'auteur des faits mondains constitue son effacement, sa mort en tant qu'individu particulier. L'omission des faits divers est la condition qui rend possible l'accomplissement de l'exceptionnel. La littérature, pour faire exception, doit chercher ces moyens en dehors des normes établies par le sens — commun.

Cet effacement du discours à la première personne est le résultat d'une crise de la poésie lyrique, qui rend nécessaire son intégral renouvellement, et ce renouveau doit partir de l'exclusion de l'univers sentimental, de la grammaire des affects romantiques, de toute particularité subjective et de tout énoncé individuel. Les faits ordinaires d'un quartier n'ont pas de place dans la nouvelle poétique, tout comme les débordements sentimentaux. Pour Mallarmé, ils sont signe d'une même faillite de l'expression provoquée par le romantisme. Le retour au quotidien ne doit pas être fait seulement comme rupture avec l'esthétique sentimentale et subjective, car les poètes risquent de devenir par là de simples journalistes. L'expédient de l'emploi d'une thématique, disons, plus légère, tel le recours au quotidien, ne peut être possible qu'à partir d'une conception du langage autre, hors de la logique représentative et référentielle, un langage qui ne narre pas, qui ne décrit pas, mais qui peut vraiment créer.

Nous verrons plus en détail cette conception du langage mallarméen. Pour l'instant, il s'agit simplement de définir en quoi la poétique nouvelle doit exclure tout énoncé à la première personne, éliminer toute expression clairement subjective, exclure la particularité et l'individualité de sa thématique et, tout en se tournant vers le quotidien, d'être capable de se distinguer d'un écrit journalistique. L'important ici est de souligner que ces changements visent un renouvellement de l'expression lyrique, une poésie qui, au moment où Mallarmé écrit, semble incapable, avec sa grammaire des affects aliénés et réifiés, rendre compte de l'expérience subjective. Le poète lui-même souligne cet état de la poésie actuelle, qu'il considère comme « vicié » : « tout ce qui s'offre maintenant à l'idéal, y est contraire – presque une spéculation sur la pudeur de qui songea, pour son silence – ou défectueux, pas direct et légitime dans le sens que tout à l'heure voulut s'étirer ton âme. Vicié. »<sup>536</sup>

L'état actuel de la poésie est « vicié », tout comme l'âme des poètes, corrompue par un imaginaire usé, impossible et irréalisable, voire délirant, qui les enferme dans une

---

<sup>535</sup> *Ibid.*, p. 214-215.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 324.

contradiction insoluble entre le monde et l'idéal, le rêve et la vie. La grammaire romantique produit par là des subjectivités aliénées. Une critique présente depuis la deuxième génération romantique (Gautier) et qui s'élargit avec la troisième génération.

Le camarade à qui le poète s'adresse et qui l'exhorte à l'action serait, comme les romantiques, victime d'un excès de pudeur qui pousse son âme viciée à attendre des émotions de la part de la littérature. C'est comme si Mallarmé se demandait : or, imaginer que la littérature agit sur nos émotions ne serait-il pas restreindre et limiter son action ? La feuille blanche à laquelle elle se limite permet, d'autre part, une infinité d'actions, d'autant qu'elle est capable de garder les traces de la réflexion. L'erreur serait de croire que la portée politique de la littérature a pour centre la « communication » et l'émotion.

L'auteur doit donc, dans l'oubli de soi, dans la négation de son être individuel, se transfigurer en vérité. Nous devrions remarquer que Mallarmé identifie cette abstention du poète à un moment de gestation, de préparation, où germe une nouvelle littérature :

Plancher, lustre, obnubilation de tissus et liquéfaction de miroirs, en l'ordre réel, jusqu'aux bonds excessifs de notre forme gazée autour d'un arrêt, sur pied, de la virile stature, 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.<sup>537</sup>

Le poète dans l'oubli de soi, dans son sacrifice, dans une scène, tel un théâtre, est ici « lustres », « plancher », « lumière », offre le vrai « spectacle de Soi ». La « chair », le « rire » sont ainsi présentés, différemment et en contraposition à l'expression linéaire « inspiré », cliché, des romantiques. Chez Mallarmé, le « je » s'offre en spectacle, comme dans un rituel sacrificiel, où il devient poésie, sur une scène qui est l'instauration d'un lieu fictif, celui de la poésie où seul le langage peut avoir lieu. Ainsi la poésie serait le théâtre où le poète s'annule en tant qu'homme individuel et particulier. Ce rite de sacrifice est marqué par les « rires », par « la chair », contrairement au spectacle sacrificiel proposé par la poésie romantique, où la chair et le monde sont annulés au nom d'un idéal : « Ainsi l'Action, en le mode convenu, littéraire, ne transgresse pas le Théâtre ; s'y limite, à la représentation – immédiat évanouissement de l'écrit. » La Poésie se montre comme création, invention, fiction, illusion, elle réalise sa propre démystification, sa propre critique, elle s'établit pour disparaître ensuite, occupe l'espace réduit de la scène, le papier, espace fictif (fulgurant) où les paroles deviennent musique pour se dissoudre dans l'air. Elle est expression du présent. Comme

---

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 215-216.

le théâtre, la poésie opère à partir d'un accord, d'un pacte qui maintient l'illusion. Au théâtre, nous voyons des actions se dérouler devant nous et néanmoins, nous savons très bien qu'il s'agit d'une fiction. Il doit en être de même pour la poésie : comme au théâtre, sa condition d'existence est la reconnaissance de la part du lecteur du caractère fictif de l'art. Reconnaissance que l'auteur provoque en dévoilant le mécanisme de la fiction. Cependant, telle le théâtre, la littérature est l'illusion la plus concrète où les lettres sont paroles, dialogues, action, où les personnages s'incarnent dans le corps des acteurs, où la « réalité » se place au service de la fiction pour créer un monde nouveau.

« Finisse, dans la rue, autre part, cela, le masque choit, je n'ai pas à faire au poète ». Si, par hasard, la poésie dépasse les frontières délimitées par la page du livre, et arrive à la rue, le poète n'en est pas responsable, c'est-à-dire qu'il ne peut pas prévoir où influencer ce dépassement, car il concerne ses lecteurs, leurs volontés, leurs idées. La littérature peut contribuer, certes, mais elle n'est pas la seule arme de l'action politique. Le poète conseille donc à son camarade de ne pas parjurer ses vers : « parjure ton vers, il n'est doué que de faible pouvoir dehors, tu préféreras alimenter le reliquat d'intrigues commises à l'individu. »<sup>538</sup> Le poète met les jeunes en garde contre la contamination réciproque de l'œuvre et de ses moyens, c'est-à-dire de la perte de force proprement poétique d'une œuvre tournée vers la flatterie ou les faits divers et banals d'un quartier. Parjurer le vers signifie lui attribuer un rôle « communicationnel » lié aux « émotions ». Selon Mallarmé, la poésie est offensée et rabaissée quand elle est réduite aux « intrigues » individuelles. Cette poésie sentimentale assurément n'arrivera jamais sur la place publique, elle restera limitée et restreinte à un espace solitaire et individuel telle l'alcôve des jeunes filles. La littérature est une action restreinte, car elle se limite au papier, mais le papier peut garder les traces d'une réflexion qui le rend infini. Tandis qu'une littérature ne cherchant qu'à communiquer des sentiments restreint son pouvoir d'action ainsi que ses effets.

Cette limitation au papier et à l'action littéraire de l'écrivain n'est pas faite au nom d'un idéal de pureté. En revanche, Mallarmé encourage les poètes à s'abstenir de toute expression personnelle visant à échapper aux vices de la tradition lyrique. Il attire l'attention de ses contemporains vers la nécessité d'un renouveau et d'une réconciliation du poète avec la vie et son présent. Cette réconciliation ne peut jamais céder à la facilité d'une écriture vouée à raconter des banalités. Ce qui est en question, c'est le mode

---

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 216.

d'action littéraire le plus pertinent pour offrir aux lecteurs le contact et la surprise devant ce qui est de l'ordre de leur présent, mais qui reste indiscernable, car le nouveau, comme tout possible, comme la fiction est ce qui n'est pas, pas encore...

Extérieurement, comme le cri de l'étendue, le voyageur perçoit la détresse du sifflet. « Sans doute » il se convainc : « on traverse un tunnel — *l'époque* — celui, long le dernier, rampant sous la cité avant la gare toute puissante du virginal palais central, qui couronne. » Le souterrain durera, ô impatient, ton recueillement à préparer l'immeuble de haut verre essuyé d'un vol de la Justice.<sup>539</sup>

L'époque est un tunnel entre le présent et le passé et les poètes vivent dans le souterrain qui « durera », recueillis pour préparer une œuvre « juste ». « Parler » du présent en littérature ne signifie pas faire du journalisme, narrer et décrire les faits divers d'un quartier. Une œuvre à la hauteur de son époque se prépare en prenant sa distance vis-à-vis des événements, car son éclat doit durer.

Le suicide ou abstention, ne rien faire, pourquoi ? — Unique fois au monde, parce qu'en raison d'un événement toujours que j'expliquerai, il n'est pas de Présent, non — un Présent n'existe pas... Faute que se déclare la Foule, faute — de tout. Mal informé celui qui se croirait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quand du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmèlent perplexément en vue de masquer l'écart.<sup>540</sup>

L'abstention du poète a une raison précise. S'il doit s'exclure de la page écrite, limiter son action au papier, cela a une raison, une raison historique que le poète n'explique pas. L'important est de souligner l'affirmation selon laquelle « un présent n'existe pas » : elle démontre la nullité de toute tentative de quête du présent comme quelque chose de fixe et d'instantané. Le présent n'est pas seulement un instant fugitif, il est défini comme absent. Les temps modernes sont ceux qui déjà ne sont plus. Ce n'est pas simplement la vitesse du temps dont il est question, mais de la présence, ou l'absence du présent lui-même, et la confusion qui s'installe ainsi, entre passé et futur. Ce qui peut suggérer une autre idée de présence, qui n'est pas simplement absence ou jeu entre le paraître et l'apparaître, mais la *présence comme le moment même de sa disparition, le moment de son devenir autre*. Le présent est aussi négation. Il n'est pas l'extase de l'instant, fulgurant et plein (comme rêvait le Faust de Goethe). Le présent est ce qui dure, moment du temps capable de s'inscrire dans le passé et de faire un futur. Se croire son propre contemporain est « une illusion », car le temps de la littérature, le temps d'un événement est justement celui qui est capable de condenser présent, passé et futur dans une œuvre éclatante, fulgurante et continue.

---

<sup>539</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>540</sup> *Ibid.*

Quelques années auparavant, Baudelaire a eu l'intuition que la vie spirituelle est créée et se construit. Nous pouvons voir que Mallarmé a cette même intuition vis-à-vis de l'Histoire. Un événement a certes eu lieu, le XIX<sup>e</sup> siècle a eu lieu, comme tentative incessante de finir l'œuvre de la Révolution, Révolution qui ne cesse de se transformer au long de ses tentatives de réalisation. Mallarmé souligne cet aspect de l'événement, d'être, comme la fiction, œuvre de la pensée, transformée et renouvelée à partir des lectures et des interprétations reçues. Un événement, comme la fiction, se transforme et se renouvelle à partir des tentatives de réalisation, d'actualisation.

Le poète se tait sur son temps parce que le présent se manifeste sous le mode du silence. Se manifeste ainsi la conscience de l'imprévisibilité de l'Histoire, du caractère inexorable du temps, d'une nouvelle conscience historique créée avec la Révolution, selon laquelle les grands et vrais événements de l'Histoire échappent au contrôle et à la compréhension de leurs contemporains. Mallarmé se refuse à agir ou parler comme guide, prophète ou mage, il préfère écrire sur les principes qui nous permettent de définir et reconnaître un événement. Au lieu de narrer ou de décrire son temps, comme le journal, il a choisi de penser les conditions pour que la littérature fasse événement. En cherchant la logique des événements, Mallarmé peut aussi critiquer les valeurs et les principes qui autorisent le journal à écrire et décrire les événements. Car le journal, en racontant ce qui a eu lieu, détermine la nature des événements, choisit entre plusieurs faits, et ainsi établit une norme et un ensemble de règles censé dire ce qui a eu lieu. Mais ce droit est illégitime, seulement l'art et la politique peuvent faire événement. Parce que la littérature n'a pas la prétention de « finir » avec le présent, de le définir ou de le décrire, elle est capable d'ouvrir un espace pour l'imprévisibilité du futur, tandis que le journal, en ayant la prétention de narrer, la prétention de communiquer ce qui a eu lieu, enferme l'horizon d'imprévisibilité du présent. Mais Mallarmé ne critique pas les critères journalistiques : il dénonce l'absence de critères qui banalisent tout ce que le langage de l'universel reportage touche.

Le journal transforme le banal et le commun en événement, et fait des véritables événements une banalité. Il hiérarchise les faits ordinaires et les événements à partir des mêmes principes : le chiffre de ventes. Le bouleversement de la bourse, les aventures des bourgeoises de province, des meurtres, vols et révoltes politiques se côtoient sans aucun ordre ou critère qui permette de distinguer la véritable importance de chacun des faits. Le journal banalise ainsi tout ce qui est et a lieu, nivèle les différences, anéantit les particularités, écrase l'exception, pour que tout au monde se maintienne tel quel.

Le poète doit « être là », ce qui signifie, écrire, publier. Car dans le livre, et seulement dans le livre, cet espace où le poète « médite », « l'esprit » vit « satisfait », le volume « impersonnifié », séparé de l'auteur, « ne réclame approche du lecteur ». « Il a lieu tout seul : fait, étant ». <sup>541</sup> Le livre a lieu « tout seul », sans auteur ni lecteur. Il est le produit de l'histoire de la littérature et de l'histoire des idées. La révolution poétique a lieu dans l'espace blanc de la page d'un livre. Le hasard est présent à l'instant où le livre est lancé, telle une bouteille à la mer : « Loin, la superbe de mettre en interdit, même quant aux fastes, l'instant : on constate qu'un hasard y dénie les matériaux de confrontation à quelques rêves ; ou aide une attitude spéciale. » <sup>542</sup> Le hasard caractérise une « attitude spéciale » vis-à-vis du présent, indique une envie du poète de s'opposer et se confronter aux rêves et idéaux, il indique une ouverture à l'espace sans frontières du présent. Le Livre existe par son intervention sur le présent, en contrariant la marche du temps, non en la décrivant. Le Livre, à l'instar de l'événement, fait Histoire, se détache ainsi d'une tradition, rompt avec son passé, ouvre sur un futur et a lieu tout seul, ne peut être prévu, ni prédéterminé. De surcroît, le livre est l'objet concret ou le résultat de l'action d'écrire. Sa matérialité fournit la preuve que la littérature existe, seule, et fait durer le temps et le désir d'agir.

Mallarmé finit son article par un avertissement à son camarade. Le jeune poète devrait prendre ses idées comme une folie, « rare », tempérée par une sagesse, qui s'écarterait de toutes les « conclusions d'art extrêmes », en jouant avec elles, par un renversement. Ces mots sont très significatifs. Prenons l'extrait en entier pour mieux juger ce que Mallarmé paraît insinuer :

Toi, Ami, qu'il ne faut frustrer d'années à cause que parallèles au sourd labeur général, le cas est étrange : je te demande, sans jugement, par manque de considérants soudains, que tu traites mon indication comme une folie je ne le défends, rare. Cependant la tempère déjà cette sagesse, ou discernement, s'il ne vaut pas mieux – que de risquer sur un état à tout le moins incomplet environnant, certaines conclusions d'art extrêmes qui peuvent éclater, diamétralement, dans ce temps à jamais, en l'intégrité du Livre – les jouer, mais et par un triomphal renversement, avec l'injonction tacite que rien, palpitant en le flanc inscient de l'heure, aux pages montré, clair, évident, ne la trouve prête ; encore que n'en soit peut-être une autre ou ce doive illuminer. <sup>543</sup>

Le présent « palpitant en le flanc inscient de l'heure » peut se montrer « clair, évident », mais à condition que « rien (...) ne la trouve prête ». Le pronom « la » se réfère, comme dans la phrase « cependant la tempère » à l'indication du poète. Mais de quelle indication s'agit-il ? L'instant nous est interdit, seul le hasard permet une

---

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>543</sup> *Ibid.*

« attitude spéciale » vis-à-vis du présent. Le poète joue avec les « conclusions d'art extrêmes » et en le renversant, il transforme le présent, à condition qu'il s'abstienne de le représenter « prêt » sur la page, et le « médite », c'est-à-dire qu'au poète revient le rôle d'ouvrir l'espace et la portée du présent, et non de conclure. Seuls la réflexion, le travail à partir des « matériaux de confrontation à quelques rêves » peuvent vraiment illuminer le présent et sa vraie nature. De cette manière, le hasard est l'élément nouveau qui permet au poète de rompre avec le temps et de s'insérer dans l'Histoire. Loin de transcrire ou d'interpréter le présent, il démontre toute sa vérité. Quand le poète est capable d'ouvrir Le Livre à la méditation sur le présent, il détruit les limites et les bornes du présent, ouvre l'espace à l'intérieur du Livre au hasard, il fait du Livre un espace où le hasard compte pour élargir les limites de la vie.

Le renversement des prémisses esthétiques, des conclusions sur l'art, aboutit à cette « folie » : le renversement des idées conçues est capable de nous dévoiler la vraie nature du présent. Comme la fiction, le présent apparaît comme produit de la contingence, mais cela ne signifie pas qu'il est une illusion momentanée, une fiction qui se dissout entre le passé et le futur. L'existence, fulgurante et irrévocable du Livre est de la même nature que celle du présent, une « absence », l'écrit se dissout dans l'air à travers la parole, mais il peut aussi contradictoirement laisser des traces de sa présence qui est l'éternelle répétition de son devenir autre. Le devenir autre du Livre, du présent, permet le rétablissement des liens entre le passé et le futur, le Livre comme le présent dure quand ils sont le résultat d'un événement imprévisible.

### **Le Livre et le journal**

Le troisième texte des réflexions de « Quant au livre » est « Le livre, instrument spirituel » il paraît comme sixième « Variation sur un sujet » de la *Revue blanche*, le 1<sup>er</sup> juillet 1895. Il s'agit maintenant d'établir une distinction qualitative et matérielle entre le livre et le journal, cette distinction concernant le mode de « fabrication », la réception, le langage et le sujet.

Le texte s'engage avec le poète réfléchissant au sujet d'une affirmation dont il est souvent désigné comme l'auteur, soit à titre d'éloge ou de blâme. Il la déclare sienne : « Tout, au monde, existe pour aboutir à un livre. »<sup>544</sup> Le poète avoue que l'attribution

---

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 224.

de la création du livre au génie l'épouvante, tandis qu'en fait, le volume ne comporte « aucun signataire » et présente « groupé dans quelque circonstance fulgurante, des relations entre tout ». Ces relations sont exprimées non par le regard humain « chargé de voir divinement », mais par le « parallélisme » des « feuillets ». Mallarmé prend le livre, en tant qu'objet, dans sa matérialité, ici il s'agit du format, pour en dégager les caractéristiques de la littérature même, de cet art qui a le livre comme espace privilégié. Le livre trace les « relations entre tout », comme si tout au monde retrouvait sa raison d'être dans un livre, justement en raison de son format, où les feuillets se plient les uns sur les autres en créant un parallélisme. Les feuilles du Livre se plient les unes sur les autres, comme le livre plie et déplie le monde qui a lieu en lui. Les « relations entre tout » qu'il est capable de rendre visibles, sont matériellement présentes dans le pli, c'est lui qui rend possible le dépliement et le développement de l'intérieur dans l'extérieur. Le livre peut englober tout en monde, plié et replié, et le monde est le processus de dépliement du livre.

Ensuite, le poète compare le format du livre au format du journal. Il déclare ressentir un grand plaisir à voir, sur un banc de jardin, s'entrouvrir un livre par l'action de l'air, animé comme par le hasard. Un aspect du livre négligé par ceux qui les lisent : le livre a un extérieur, et un intérieur, il s'ouvre et se ferme, et ce qu'il recèle reste bien gardé par une couverture, qui n'annonce que son titre et son auteur, qui garde le mystère que le livre enferme. Le journal est différent.

Occasion de le faire, quand, libéré, le journal domine, le mien, même, que j'écarterai, s'envole près de roses, jaloux de couvrir leur ardent et orgueilleux conciliabule : développé parmi le massif, je le laisserai, aussi paroles fleurs à leur mutisme et, techniquement, propose, de noter comment ce lambeau diffère du livre, lui suprême. Un journal reste le point de départ ; la littérature s'y décharge à souhait.<sup>545</sup>

Un journal laissé dans un banc de jardin s'envolerait, et couvrirait les fleurs, jaloux de leur mutisme, jaloux du propre livre, qui refermé garde un mystère que le journal et sa page grande ouverte, ses caractères grand format, n'est pas capable de voiler ou de contenir. Dans le journal, il n'y a pas de place pour le silence, pour les blancs du poème qui nous font réfléchir, tout est dit à la façon des grandes constatations inutiles et irréfutables, vite et d'emblée.

Mallarmé continue sa comparaison par le pliage du livre, un « indice, quasi religieux », « vis-à-vis de la feuille grande imprimée », qui « ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur ». Le livre, contrairement au journal, a une épaisseur et une

---

<sup>545</sup> *Ibid.*



profondeur que le journal ne peut avoir. Le livre s'offre comme « le minuscule tombeau, certes, de l'âme », en ayant une profondeur capable de contenir les secrets de la vie et de la mort, profonds comme un tombeau, il peut contenir toute notre âme. Développant son texte par « jeux circonvolutaires », Mallarmé va et vient autour de cette distinction entre le livre et le journal en l'approfondissant à chaque nouvelle approche. Cette méthode offre une belle image du Livre. Le pli des feuillets sont aussi le signe d'une complexité du Livre que le journal ne pourrait jamais atteindre.

Tout ce que trouva l'imprimerie se résume, sous le nom de Presse, jusqu'ici, élémentaire dans le journal : la feuille à même, comme elle a reçu empreinte, montrant, au premier degré, brut, la coulée d'un texte. Cet emploi, immédiat ou antérieur à la production close, certes, apporte des commodités à l'écrivain, placards joints bout-à-bout, épreuves, qui rendent l'improvisation.<sup>546</sup>

Le journal procède en dévoilant et montrant tout « au premier degré » et de façon « brute ». Son emploi « immédiat », contrairement au livre « clos », peut néanmoins favoriser l'improvisation. Un « quotidien » se laisse voir dans l'organisation et la constitution matérielle du journal, qui peut aller jusqu'à dégager un certain charme de « féerie populaire ». Les différents caractères fascinent l'auteur du *Coup de dés*, il aperçoit un mouvement dans ses différentes tailles qui donnent l'importance de chaque article, de chaque notice qui « précipite et refoule, comme par un feu électrique ». Il se demande « que manque-t-il, au journal pour effacer le livre » ? La réponse est : « rien ou presque », « si le livre tarde tel qu'il est, un déversoir, indifférent, où se vide l'autre.. Jusqu'au format, oiseux : et vainement, concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli. »<sup>547</sup>

Contrairement au journal, le livre clos se referme et se plie, mais par le pliage et le rythme il se multiplie aussi, il renferme un secret, un silence. Dans cet espace clos les signes précieux se déplient, œuvres de l'esprit, capables d'abolir et de recréer sans cesse le monde. Le mystère se « répand » dans le livre, ce qui ne pourrait pas avoir lieu sur la surface plate du journal. Le pliage et le redéploiement du papier établissent ce mécanisme, ce jeu entre ombre et lumière à la portée des mains du lecteur. Mais cette différence risque de disparaître si le livre demeure un « déversoir » où le journal se « vide ». Le journal se multiplie, lui aussi, d'une autre manière. Cette multiplication concerne le tirage, le nombre d'exemplaires. La multiplication ou le « miracle » des

---

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>547</sup> *Ibid.*

exemplaires provoque notre intérêt vers un autre aspect du livre. Si dans le journal les mots « se réduisent à l'emploi », dans le livre « doué d'infinité jusqu'à sacrer une langue, des quelque vingt-quatre lettres » la « composition typographique » s'approche du rituel. Le journal se multiplie de manière quantitative tandis que dans le livre, la multiplication des lettres est qualitative, le livre « sacre » la langue en la multipliant, en élargissant ses limites et possibilités : « 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>548</sup>

Qu'est-ce que ce jeu qui instaure la fiction sinon le pliage du papier qui symbolise les rencontres entre les mots et les sons qui multiplient les sens en faisant du livre instrument de l'élargissement de notre vocabulaire, la constitution d'une autre grammaire où tout peut être dit pour la première fois. Le livre est ainsi capable de renouveler la langue, renouveler notre expérience, recréer notre façon de parler, de voir, de dire et sentir. Par un renouvellement de la langue, le livre refait le monde, nous apporte la possibilité de donner un nouveau sens à des mots déjà utilisés, comme si le monde était à refaire dans cet espace vierge de tout. Le talent de l'écrivain se mesure par son pouvoir de constituer l'espace de la fiction, cet espace qui nous donne l'illusion d'être capable de nous passer du monde extérieur par le langage et de le refaire à notre gré. Le livre est cet espace de jeu plein de conséquences, une extravagance nécessaire où le monde retrouve son sens à venir.

La déclaration de Mallarmé ouvrant le texte, selon laquelle « tout au monde, existe pour aboutir à un livre », est assez ambitieuse. Pour revendiquer une affirmation aussi radicale, le poète doit avoir un grain de folie. Néanmoins, à quoi bon les livres, s'ils ne sont pas capables d'accommoder et de multiplier notre capacité de création ? À quoi bon la littérature si elle n'est pas capable de nous faire accéder à l'illusion d'être capable de recréer un monde, et avec ce nouveau monde rétablir notre capacité de sentir et de voir, de renouveler nos expériences avec des mots, changer notre perception et finalement nous faire entrevoir d'autres possibilités d'être ?

Rien de fortuit, là, où semble un hasard capter l'idée, l'appareil est l'égal : ne juger, en conséquence, ces propos – industriels ou ayant trait à une matérialité : la fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase. Immémorialement le poète sut la place de ce vers, dans le sonnet qui s'inscrit pour l'esprit ou sur espace pur. À mon tour, je méconnaissais le volume et une merveille qu'intime sa structure, si je ne puis, sciemment imaginer tel motif en vue d'un endroit spécial, page et la hauteur, à l'orientation de jour la sienne ou quant à l'œuvre.<sup>549</sup>

---

<sup>548</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>549</sup> *Ibid.*

Si la matérialité du livre (que Mallarmé comprend comme étant le pliage des feuilles, ainsi que son caractère fermé, fermé par une couverture et ouvert par nos mains) détermine formellement le poème, cela n'a rien de « fortuit », le poète ne cède pas à la matérialité du Livre comme s'il s'abandonnait au hasard en s'abstenant de faire des choix. En ce qui concerne la matérialité de la fabrication du livre, Mallarmé souligne qu'elle n'a rien à voir avec l'industrie. Le livre est fabriqué par l'auteur, c'est le poète qui choisit chaque mot à partir de l'espace qu'il occupera dans la feuille. Chaque vers occupe la place que le poète détermine selon le sens qu'il veut donner à sa phrase. La signification et le sens sont construits par le poète (et multipliés par l'espace, la rencontre de mots et les lecteurs), par l'utilisation de l'espace déterminant la direction et la tournure de la phrase qui voltige dans l'air suivant le mouvement du regard pendant l'action de lire. Chaque phrase est le résultat du choix de l'auteur et le poète imagine et crée « tel motif » imaginé « en vue d'un endroit spécial » dans l'espace. Chaque mot dans la page est absolument nécessaire, preuve que le hasard peut être vaincu « mot par mot ».

Plus le va-et-vient successif incessant du regard, une ligne finie, à la suivante, pour recommencer : pareille pratique ne représente le délice, ayant immortellement, rompu, une heure, avec tout, de traduire sa chimère. Autrement ou sauf exécution, comme de morceaux sur un clavier, active, mesurée par les feuillets – que ne ferme-t-on les yeux à rêver ? Cette présomption ni asservissement fastidieux : mais l'initiative, dont l'éclair est chez quiconque, raccorde la notation fragmentée.<sup>550</sup>

La lecture fastidieuse qui passe d'une ligne à la suivante traduirait une chimère si le changement de page ne suscitait pas l'opportunité du lecteur de fermer les yeux pour rêver. Le poète écrit en ayant en vue l'espace, et les possibilités de sens et de réflexion qu'il offre. Comme si chaque motif avait son endroit dans l'œuvre. Chaque phrase finit et recommence et le monde entier se refait au rythme de la lecture, à partir de l'ordonnance et de la structure du livre même, espace ouvert au rêve. Mallarmé associe l'espace du livre à un clavier où chaque note a sa place, le rythme de la lecture est lui aussi associé à la musique, « active », « mesurée ». Le livre est ainsi, telle la musique, « notation fragmentée », signe de l'idée et du son, qui est joué, qui s'exécute, à travers le temps.

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>551</sup>

---

<sup>550</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>551</sup> *Ibid.*

Le langage compris comme musique et la lecture entendue comme la réalisation d'une symphonie assurent aux lettres une légèreté qui fait de la littérature un espace où s'institue une indétermination fondamentale qui est la condition de possibilité de toute intelligibilité, c'est-à-dire que seule cette indétermination assurée par une « sonorité moindre » provoquant un « moyen mental » « raréfié », peut nous rendre présent ce qui est de l'ordre de l'idée.

Maintenant, un assez long espace blanc sépare ce paragraphe du paragraphe suivant où l'on observe un changement de sujet. Le poète revient à la configuration matérielle du livre, celui-ci exige un couteau ou un coupe-papier pour que ses feuilles puissent être séparées, comme si un « sacrifice » était nécessaire pour rompre le « repliement vierge du livre ». Un « simulacre barbare » utilisé en vue de déchiffrer l'énigme, qui néanmoins se maintient dans le livre, même voilé. Les plis sont responsables pour perpétuer cette marque et nous rappeler l'origine vierge, le caractère clos de ce mystère que le livre enferme, qui nous invite à l'ouvrir et refermer, à tourner la page, selon « le maître ». La virginité est l'indice de la nouveauté, la page intouchée recèle quelque chose qui encore n'a pas eu lieu. Le livre ouvert nous dévoile le nouveau, le vierge, le vivace et le beau.

Si le livre est « complexe », le journal établit l'uniformité, « toujours l'insupportable colonne qu'on s'y contente de distribuer, en dimensions de page, cent et cent fois. »<sup>552</sup> Mais un livre de poésie n'est-il pas aussi la répétition d'une même forme, des colonnes et colonnes de vers, toujours de la même taille, parfois en ayant même le même rythme ? L'affirmation est suivie d'un sonore « Mais... » qui nous indique que « peut-il cesser d'en être ainsi ». Le livre pourrait s'inspirer de la distribution spatiale des caractères du journal pour « maintenir le lecteur en haleine ». Ainsi un « jet de grandeur, de pensée ou d'émoi » serait présenté en « gros caractères ». Le livre pourrait avoir « une ligne par page à emplacement gradué ». Il ferait ainsi appel à l'enthousiasme, présentant les motifs selon leur importance dans des caractères et espaces correspondants : « autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés – un semis de fioritures. » Nous arrivons presque à la préface du *Coup de dés*, dans laquelle Mallarmé explique sa composition et l'ordonnance des motifs du poème. Le texte d'ailleurs date de l'époque de son écriture. Nous pouvons observer à quel point la « question spatiale » est déterminante pour

---

<sup>552</sup> *Ibid.*, p. 227.

Mallarmé, ou à quel point la littérature est pour lui une affaire d'espace. D'abord, l'espace qu'elle occupe à l'intérieur de la vie sociale, son rapport avec l'industrie culturelle et les autres écrits, littéraires ou journalistiques, car cette comparaison permet à Mallarmé de définir la singularité de son écriture ; ensuite l'espace est aussi la détermination concrète à partir de laquelle la littérature s'établit, dans ce cas, le livre, simple objet et non objet de la littérature ou objet pour la littérature, est l'espace où elle peut avoir lieu, pour être son propre espace, la configuration matérielle du livre influence et détermine la littérature.

Ainsi, le journal peut éventuellement inspirer la composition du livre et la création littéraire. Malgré le fait qu'il nous fasse voir tout instantanément, il a également, comme les livres, plusieurs pages/feuillettes qui rythment la lecture. Cet équilibre entre la forme visible qui s'allonge et se prolonge dans le temps est fondamental pour Mallarmé, car il permet de garder la profondeur que le livre réclame. « L'hésitation, pourtant, de tout découvrir brusquement ce qui n'est pas encore, tisse, par pudeur, avec la surprise générale, un voile ». <sup>553</sup> Le rythme spécial du livre impose un voile, par pudeur, symbolisant son hésitation, la couverture que le journal ne possède pas. Mallarmé finit avec la jolie métaphore, du papillon blanc, qui évoque ici le livre, prêt à s'envoler ou s'évanouir, dont les battements d'ailes évoquent le pliage, mystérieux rituel, signe d'un rythme propre au lent déploiement du mystère.

Attribuons à des songes, avant la lecture, dans un parterre, l'attention que sollicite quelque papillon blanc, celui-ci à la fois partout, nulle part, il s'évanouit ; pas sans qu'un rien d'aigu et d'ingénu, où je réduisis le sujet, tout à l'heure ait passé et repassé, avec insistance, devant l'étonnement. <sup>554</sup>

Le livre figure s'envole comme un papillon, blanc, devant l'étonnement des lecteurs, émerveillés qu'il puisse même exister. Tout en étant léger, presque imperceptible, le papillon laisse une trace, tisse une arabesque dans le ciel, insistant pour prolonger l'étonnement du lecteur devant la réalisation, parterre ou dans le ciel d'un véritable songe.

## **Pour conclure**

Mallarmé construit une définition de la littérature à partir d'une distinction entre le livre et le journal qui se fonde sur les caractéristiques matérielles de chacun des

---

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>554</sup> *Ibid.*, p. 228.

genres d'écrits, objet et espace de la Poésie et de la « littérature industrielle ». La définition des écrits à partir de ces objets et espaces de circulation renforce une autre distinction que le poète établit entre la littérature et le journal, celle-ci quant au langage ou à l'emploi de la parole. La littérature correspond à « l'état essentiel » de la parole, tandis que le journal correspond à son « état brut, immédiat ». Le langage journalistique tient son support de la dimension référentielle du langage compris comme un instrument qui narre et décrit le réel, le journal utilise le langage tandis que le livre s'ordonne à partir de la lettre en suivant le mode même d'être du langage, il incorpore sa contingence, ses hésitations, se fait « noir sur blanc » sans la prétention d'illuminer ou de clarifier.

Mais il ne s'agit pas ici de critiquer seulement le journal et les écrits voués à l'universel reportage. Le poète souligne que la littérature peut se servir de la typographie journalistique, sans néanmoins céder à la facilité et à la banalité des faits divers, mais en gardant la profondeur caractéristique du livre, plié et refermé sur lui-même, seul espace capable de multiplier les possibilités de notre expérience par le langage, à partir des milliers de combinaisons possibles des vingt-quatre lettres. Mallarmé souhaiterait que la littérature soit capable de s'unir au journal, en faisant plus que se servir de quelques innovations typographiques, il rêve d'une littérature capable d'entreprendre une réconciliation entre la fiction et le réel, par la production d'un poème moderne « populaire » soutenu par la fiction, de la même manière que le journal se maintient à partir du feuilleton. Cette littérature, ce poème moderne pourrait renouveler notre manière de voir, penser et parler du quotidien par l'emploi de la fiction. La vie retrouverait dans le livre sa plénitude perdue par l'œuvre des moyens viciés de la littérature romantique et de la société bourgeoise. Dans le livre, la vie assumerait un caractère fulgurant, à la fois explosif et momentané, dense et volatil, créé par la libération agencée des lettres.

Il ne s'agit pas ici d'une simple opposition entre le livre et le journal. Mallarmé définit le livre, en grande partie, à partir du journal, cet objet à qui il revient d'être le miroir du présent. Mallarmé cherche ici à présenter le livre comme seul espace capable de tirer toutes les conséquences du caractère volatil et éphémère de la vie moderne, comme l'espace où celle-ci se présente dans toute sa splendeur fulgurante. L'écrit enregistre les traces de cette dissolution. Reflète ce mouvement de passage et le réfléchit en dégageant des possibilités multiformes de sens. Le livre est ainsi le vrai théâtre de la vie contemporaine où celle-ci peut, en tant qu'idée, s'offrir en spectacle.

À la littérature revient le rôle d'écrire les « grands faits divers » du présent. Sans se laisser réduire au marché et à ses exigences, sans se limiter à narrer et décrire, le livre peut être l'espace où le nouveau se dégage à partir de l'inconnu. En rendant la place due au mystère et au non-dit du réel, la littérature est l'espace où s'écrivent de nouvelles formes de vie, espace qui convient aux possibles et à l'élargissement des possibilités de formes de vie.

C'est en essayant de trouver un juste milieu entre ces deux extrêmes que Mallarmé écrit son œuvre. Entre deux horizons, deux limites du langage, le journal et Le Livre. Entre ce qu'il peut y avoir de plus banal et contingent et Le Livre rêvé, prémédité, où le hasard est aboli. Deux formes d'écrit, deux genres ou types d'écriture qui fonctionnent comme deux barrières, deux horizons. Il ne s'agit pas simplement, comme ont voulu le croire plusieurs critiques, d'un éloignement de la vie quotidienne vers Le Livre, idéal, il s'agit de chercher un équilibre, un écrit qui puisse être la véritable présentation du présent. En favorisant un brassage des deux genres d'écrits faisant de la poésie dans le journal, en réfléchissant sur Le Livre dans le journal, en introduisant la vie ordinaire dans Le Livre, Mallarmé transforme les faits divers dans de « Grands faits divers », les anecdotes sont chez lui des poèmes. Il se sert des circonstances pour faire de la poésie, et du journal pour penser Le Livre. Comment ne pas voir dans cette promiscuité d'écrits et de formes une tentative osée et courageuse de réconcilier deux horizons que son temps semblait opposer, l'art et la vie ?

### **La poésie, un mythe ?**

Rancière définit le poète moderne comme celui qui écrit suivant le principe d'une poétique anti représentative, romantique et opposée à la poétique représentative du siècle des Belles Lettres. Le poète moderne est « celui qui dit la poéticité des choses. »<sup>555</sup> Cette poétique n'est pas un formalisme, le langage est compris comme l'expression d'un savoir, il est en soi l'expérience d'un monde. Mais ce langage absolu contraste avec le prosaïsme du monde bourgeois en créant la nécessité de dépassement de cette contradiction.

À la poétique de la représentation devait succéder la grande poésie-monde, la poésie « tout parle » de la parole présente déjà en toute chose muette. Or cette grande poésie s'avance doublée de son contraire, cette parole « muette » qui ne s'incarne que pour ruiner tout corps de la parole, toute

---

<sup>555</sup> Rancière, J. *La Parole muette*. Paris : Hachette, 1998, p. 41.

consistance du livre de Vie ou de la poésie-monde. L'art de l'incarnation est aussi bien l'art de sa défection.<sup>556</sup>

La notion flaubertienne de style vise à rompre avec ce dilemme. En écrivant un livre sur rien, Flaubert transformerait le style en une manière de voir qui est la conception même de l'idée. De cette manière « Écrire est voir, devenir œil, mettre les choses dans le pur milieu de la vision, *c'est-à-dire* dans le pur milieu de leur idée. »<sup>557</sup> Une manière absolue de voir qui anéantit toute matière représentant les choses dans leur « absoluité », disjointes de leur nature, détachées de leur milieu de visibilité. Le style serait par là un formalisme. Mais selon Rancière, cette absolutisation du style crée un problème, le style absolu qui métamorphose la chose en son idée devient son contraire, il devient la prose du monde de laquelle il voudrait se distinguer.

En identifiant les deux principes de la poétique romantique, l'absoluité du style et la virtualité de langage présente en toute chose, la poétique du livre sur rien en vient à les annuler ensemble, à les ramener l'un et l'autre à la platitude de ce que Mallarmé appelle « l'universel reportage ».<sup>558</sup>

Dans le chapitre sur Baudelaire, nous avons voulu montrer que sa poésie a le but d'ironiser les principes qui guident la littérature du premier romantisme. Le même peut être dit du roman de Flaubert sur rien, *Madame Bovary*. Le mal subi par le personnage se fonde sur une littérature ironisée à chaque description du personnage et de ses rêveries, si romantiques. Le roman de Flaubert est un livre sur rien à condition que nous comprenions le style comme moyen d'anéantir une écriture romantique en faisant d'elle précisément ce que Mallarmé définirait comme « universel reportage », un poncif, un cliché banal et vide.

Rancière fonde toute la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle sur un même principe, que cela soit le « symbolisme », le « réalisme » ou le « romantisme » : « Et l'interminable description "réaliste" ou "naturaliste" ne relève aucunement du principe du reportage et d'un usage informatif du langage, pas non plus de la stratégie calculée de l'"effet de réel". Elle relève de la poétique du dédoublement langagier de toute chose. »<sup>559</sup> Sans distinguer les écoles et sans prendre un compte les transformations historiques tout au long du siècle et leurs conséquences sur la littérature, Rancière généralise les problèmes de tout un siècle à partir d'un principe abstrait et/ou formel qui dégage les œuvres de leur contexte et annule les particularités et singularités qui nous permettent de distinguer des écrivains aussi différents que Hugo et Flaubert par exemple.

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 46.



Nos efforts, dès le premier chapitre, visaient à démontrer la distance inexorable entre la poésie de Baudelaire et celle du premier romantisme. Nous aimerions également montrer que si d'une part Mallarmé poursuit l'œuvre de Baudelaire, il rompt d'autre part avec certains principes et thèmes de la poésie baudelairienne, surtout en modifiant le ton de sa poésie. Si Baudelaire maintient le ton élevé de la poésie d'un Hugo, il l'ironise et par ce recours le critique. Mais Mallarmé ne se trouve plus entre le sublime et le grotesque, entre Dieu et le diable et les extrêmes qui font la force critique de la poésie de Baudelaire, il se sert du prosaïsme, du recours au quotidien pour abaisser le ton de la poésie et refaire/rétablir le lien entre la poésie et la vie ordinaire, rénovant les valeurs permettant de juger les événements. Ainsi, Mallarmé maintient vivant le désir de nouveauté qui anime la poésie moderne. Examinons maintenant l'autre extrême de cette poétique, la mystification, le principe de l'absolutisation du style, ou de l'adoption du formalisme. Le but de Mallarmé serait d'établir sa poésie dans ce juste milieu entre le quotidien, la prose du monde et le principe formaliste par lequel le langage est en soi un mode absolu de voir.

Selon Rancière, Mallarmé a fait face au même problème que Flaubert dans sa tentative d'écrire le livre sur rien, fait entièrement de style. L'identité où aboutit la poétique de Flaubert entre le style absolu et l'absence de style, pose la question du « propre de la littérature », question qui pour nous est comprise non simplement comme une exclusion de la prose du monde de l'univers poétique, mais comme une réflexion sur la nature du fait poétique et son lieu social. Mais Rancière insiste sur une autre possibilité :

Flaubert résout la contradiction des principes de la littérature en rendant celle-ci semblable à son contraire. Marquer à nouveau la différence oblige alors à remettre en scène l'ensemble des contradictions qui font vivre la littérature de sa propre impossibilité. Et l'impossibilité mallarméenne du Livre n'est alors ni la marque d'une organisation nerveuse particulière ni l'expérience d'un abîme métaphysique lié à la notion même de l'écriture. Elle est la mise en scène du tourniquet des contradictions en quoi s'engage la littérature lorsqu'elle veut conjurer sa perte prosaïque et marquer les fermes limites de ce « propre » par où elle fait seule exception à « l'universel reportage ». <sup>560</sup>

L'œuvre mallarméenne définirait ainsi la poésie à partir de l'exclusion de l'universel reportage. Pour distinguer la poésie de la prose, il suffirait de séparer la poésie des affaires prosaïques et le langage de la prose. Dans ce sens, la rencontre mallarméenne du Néant semble une plongée inconsciente dans l'illusion de l'harmonie entre le monde et le langage qui soutient le principe anti représentatif : « si l'esprit n'est

---

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 123.

qu'un rêve, ce rêve peut être chanté comme la splendeur essentielle de toute réalité. »<sup>561</sup>  
Cette rencontre serait le fondement du rêve mallarméen du Livre où le hasard serait définitivement exclu.

C'est pourquoi le cœur du problème de Mallarmé n'est pas l'expérience pathétique de l'Absolu ou le néant rencontré en cherchant l'Idée pure. (...) L'acte poétique nie la futilité sociale – le hasard – de l'objet, chevelure ou éventail, en retenant son aspect essentiel, la virtualité du geste du monde que décrit son mouvement. Il marque le déploiement de l'apparaître et le disparaître qui réduit la nature à sa « symphonique équation », soit à son idée. Réciproquement, la tresse ou l'éventail de mots, dans lequel l'acte poétique a nié le hasard du « sujet », fait disparaître, dans ses plis et ses déplies, l'autre hasard, celui qui lie le poème à la « personnalité » des sentiments, idées ou sensations de tel individu. Aussi le hasard de la langue, celui du sujet et de l'auteur sont-ils ensemble niés. Les principes contradictoires de la poétique romantique semblent alors conciliés. Le principe de symbolicité, qui ramène tout spectacle empirique à la métaphore d'une forme essentielle, peut en effet s'identifier au principe d'indifférence qui trouve le ciel de l'idée poétique dans l'éclat d'un lustre, une pantomime de foire ou le frou-frou d'une robe.<sup>562</sup>

Nous souhaitons montrer que les principes identifiés par Rancière comme étant le fondement de la poétique anti-représentative furent durement critiqués par Mallarmé. En fait, les principes de la poétique anti-représentative sont, comme nous allons le voir, à l'origine du mythe moderne de l'art autonome, entièrement motivé et qui exclut le hasard. Ainsi, pour Mallarmé, le langage ne peut être compris comme savoir du monde et moyen à travers lequel l'expérience du monde se fait qu'à la condition de le fonder sur le Néant, principe démystificateur par excellence, qui fonde le langage non plus dans la plénitude du sens perdu à retrouver, mais dans le manque de sens, dans le caractère fictif de notre savoir sur le monde. De cette manière, le hasard n'est pas nié, mais élevé à la condition de principe poétique par excellence, seule idée qui mérite d'être transformée en poésie. Les faits divers, la poétique sentimentale ne sont pas pour Mallarmé la manifestation du hasard, social ou personnel, elles sont des espaces de réification et de fétichisation, elles dénotent la manière à travers laquelle l'idéologie bourgeoise s'approprie le langage poétique pour exercer son pouvoir, un contrôle sur la vie, le corps et les rêves qui limitent la poésie à la répétition incessante de son impuissance. Le hasard des objets futiles, qui apparaissent à partir de la négation de la subjectivité du poète, de toute forme d'expression personnelle, sont pour Mallarmé des manières de rompre avec cette « mystification » de notre expérience vécue et ainsi la renouveler.

Loin de vouloir fonder sa poétique sur l'exclusion de la prose du monde assurant, selon Rancière, « l'identité du principe anti-représentatif et du principe anti-

---

<sup>561</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>562</sup> *Ibid.*, p. 127.

prosaïque. »<sup>563</sup> Mallarmé entreprend une critique du principe anti-prosaïque que nous avons exploré et une critique du principe anti-représentatif qui débouche sur la théorie de l'art pour l'art. Si Rancière avait raison, la poétique mallarméenne ferait sa critique de la prose du monde au nom d'une absolutisation du langage, qui serait une mystification. Dans le monde bourgeois déserté par les dieux, la dernière forme d'accès au mythe serait le langage poétique capable de ré-enchanter le monde. Ici, nous verrons que la critique mallarméenne du mythe, déjà dressée contre Wagner, comme une critique de l'ascétisme religieux, devient une analyse du langage qui, en historicisant les mythes et démystifiant leur origine ainsi que l'origine mythique du langage, annule toute forme d'absolutisation du langage, ou tout « formalisme ». Si Nietzsche avait raison en affirmant que nous ne pourrions pas nous débarrasser de Dieu sans nous débarrasser de la grammaire, la critique mallarméenne du mythe a pour but d'exclure Dieu et toute détermination théologique de notre existence à travers une critique du langage.

### **L'origine des langues et le mythe de la création poétique**

Un des mouvements essentiels de la théorisation mallarméenne du langage a lieu dans le texte *Les Dieux antiques*, qui doit être lu à partir de ses réflexions sur l'œuvre de Wagner et comme un pas très important pour la définition de la fiction. Mallarmé, par ce texte, entreprend une « réflexion » sur la mythologie, dont le noyau central est constitué d'une réflexion sur la motivation du langage. Mallarmé démystifiera, une fois pour toutes, l'idée que la poésie puisse être un langage motivé, inspiré par une idée selon laquelle, en son origine le langage et les choses par lui désignés étaient intimement liés ou ne faisaient qu'un.

Nous avons exploré la critique mallarméenne parallèlement à la critique de Nietzsche, l'utilisation du mythe dans les œuvres romantiques comme dans Wagner. Mallarmé reproche au musicien allemand ne pas aller « jusqu'à la source » du mythe. C'est justement ce que le poète entreprend dans *Les Dieux antiques*. La critique de la

---

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 128.

présence du mythe dans les œuvres romantiques se développe et devient la critique d'une certaine notion du langage qui serait à la base de toute « mystification romantique ». Il s'agit ici d'examiner un mythe sur le langage, le mythe sur le langage originel ou sur l'origine du langage.

Cet extrait de *Notes sur le Langage* peut nous fournir quelques indications sur le rapport entre langage et mythe :

## II Conclusions

(vieil esprit)\* devenant Intelligence (qui sans son germe final se fût égarée).  
[[<sup>o</sup> 4] et avant tout cette intelligence doit se tourner vers le Présent.

\* et il aboutira encore en autre chose dans la thèse latine, en divinité de l'Intelligence (ou spiritualité de l'âme)<sup>564</sup>

Dans un autre folio, nous avons les indications suivantes : « La Thèse latine.  
De Divinitate. »<sup>565</sup>

Ces manuscrits sont des extraits, des fragments de texte qui se présentent sous la forme d'une « conclusion ». Nous avons une sorte de plan, un parcours de l'esprit, qui devient intelligence, une intelligence qui doit « avant tout se tourner vers le présent », et qui « aboutira », le vieil esprit, « encore en une autre chose dans la thèse latine, en divinité de l'Intelligence (ou spiritualité de l'âme) ».

À partir de cet extrait, nous pouvons observer le rapport étroit que Mallarmé établit entre l'Esprit, l'intelligence et la pensée du Langage. L'Intelligence serait l'esprit conscient de soi et du fonctionnement de la raison, qui doit se tourner vers le *présent*. Ainsi, nous voyons que le langage, dont l'origine sera étudiée à partir de son rapport à la divinité, doit être compris à partir du présent. C'est le langage qui guide l'élaboration de cette thèse sur le mythe qui est aussi une thèse sur l'origine du langage. Il ne s'agit pas d'un retour à une origine mythique et sacrée du langage, mais de le comprendre à partir de son état actuel. Finalement, l'intelligence aboutit à la « thèse latine du langage », à une « divinité de l'Intelligence ». Cette affirmation peut nous faire supposer que le poète ne cherche pas à diviniser le langage en retrouvant dans son origine le lien qui le liait au mythe, mais si diviniser l'intelligence, c'est-à-dire attribuer à l'intelligence les fonctions qui furent un jour celles de mythe. Une thèse très radicale,

---

<sup>564</sup> Mallarmé. *Op. cit.* I, p. 504.

<sup>565</sup> *Ibid.*

puisqu'à partir de ce principe il ne nous reste que la raison comme principe structurant de la vie sociale, principe essentiel pour sa compréhension. C'est comme si la thèse de Mallarmé sur la divinité du langage avait pour principal objectif d'écarter définitivement langage et divinité. Le Langage compris comme Verbe n'est pas l'accomplissement de la volonté divine, mais un accomplissement de l'intelligence. Pour que cela devienne possible, le mythe doit être débarrassé de son rapport avec Dieu pour devenir une fiction humaine.

La « thèse latine », « de Divinitate » du langage, ne figure pas dans ce brouillon, nous ne sommes pas capables de rétablir la thèse sur le langage que Mallarmé prétendait présenter à la Sorbonne, néanmoins dans d'autres écrits du poète, notamment *Les Dieux antiques*, une pensée du Langage se constitue à travers son lien avec le mythe, en s'interrogeant sur le rapport entre le mythe et la nature.

### **Mallarmé et la mythologie**

George W. Cox est l'auteur de *A Manuel of Mythology in the Form of Question and Answer*, que Mallarmé transposera en *Les Dieux antiques*, et le vulgarisateur du travail de Max Müller ayant le mérite d'avoir refondé la mythologie sur des bases linguistiques. En fait, Müller a transposé sur le plan des études de la mythologie la réforme opérée sur le terrain linguistique par Franz Bopp et son étude des langues indo-européennes. Le travail de Müller vise à déterminer l'origine commune des mythes, comme Bopp avait démontré l'origine commune des langues européennes.

Le texte *Les Dieux antiques* contient une introduction sur l'origine et le développement de la mythologie qui nous intéresse particulièrement, et trois chapitres où sont présentés les dieux, d'abord de la mythologie des Ayras, puis des mythologies hindoue, perse et nordique et pour finir, les dieux de la mythologie grecque et latine. Contrairement à Châteaubriand qui inaugure le romantisme avec son *Génie du christianisme*, Mallarmé ne dira rien sur les mythes chrétiens, et ce silence est assez significatif. Selon Bertrand Marchal, « un préjugé notable dans les ouvrages de Max Müller, ne semble dissoudre les mythes que pour dégager, derrière leurs horreurs, un modèle religieux universel qui se confond avec une idée toute chrétienne de Dieu, manifestant ainsi un souci apologétique et volontiers moralisateur, Mallarmé, dans sa

traduction, défait soigneusement ce point de vue chrétien, élargissant ainsi discrètement au Dieu chrétien cette entreprise de dissolution du divin. »<sup>566</sup>

Nous aimerions étudier comment Mallarmé se situait par rapport à l'idée de langage soutenue par la littérature du premier romantisme. Nous savons que le poète du premier romantisme est mage, prophète, porte-parole de l'humanité. Inspirés par l'illuminisme qui a permis le renouvellement de la foi religieuse, ces poètes considéraient que la parole poétique était capable de tracer les correspondances secrètes de la nature et de nous unir à nouveau à l'ordre sacré, divin. Cet idéal a parcouru tout le siècle en proposant l'idéal d'un langage magique, mythique, enchanté, entièrement motivé par la grâce divine, par la raison divine, que le génie seul pouvait communiquer. En nous interrogeant sur la manière par laquelle Mallarmé comprenait les mythes et son rapport au langage, nous pourrions le situer vis-à-vis de cet héritage romantique. Si, comme souligne Marchal, Mallarmé efface les traces du christianisme moralisateur de Müller, c'est dans le but de promouvoir une « dissolution du divin » à travers son histoire et origine linguistique. Une transformation considérable vis-à-vis de la religion renouvelée ainsi que des principes mystiques qui guidaient le romantisme. L'entreprise de dissolution du divin devient maintenant une critique du langage qui annule toute possibilité de rétablissement d'un lien originaire entre l'homme et la nature, un des motifs principaux de la mystique ainsi que de la nouvelle religion romantique.

*Les Dieux antiques* s'ouvre par une réflexion sur l'origine des mythologies, leur rapport aux dieux et à la nature. Nous pouvons noter que toute l'argumentation sur l'origine des mythes de Cox est fondée sur des critères linguistiques, comme on l'attend d'un disciple de Max Müller. La mythologie est définie de façon assez large et souple, dans les termes suivants :

Un vaste assemblage de mythes, de fables, de légendes, voilà ce qu'offre à notre étude la Mythologie, quelque nom que nous donnions à ces éléments : les uns existant en tant que contes d'enfants, d'autres renfermant en germe les poèmes épiques des grands âges ; certains (ils sont plus rares) ne représentent rien de plus que des formes proverbiales. Dieux, héros, démons, et d'autres êtres dont l'appellation est conservée par la croyance populaire, composent l'ensemble des personnages mythologiques.<sup>567</sup>

Il y a autant de mythologies que de peuples et de langues sur terre et l'origine ancienne des mythologies repose sur le fait que nos ancêtres, les anciens peuples qui habitaient la terre, parlaient et comprenaient le monde d'une autre façon que nous :

Ne sachant presque rien d'eux-mêmes et rien des objets qu'ils percevaient autour d'eux et dans le monde entier, ils s'imaginaient que toute chose était douée d'une vie pareille à la leur. C'est ainsi

<sup>566</sup> Bertrand Marchal In : Mallarmé, *Œuvres complètes II*, p. 1814.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 1455.

que chacun crut que le soleil et les étoiles, les fleuves et les cours d'eau pouvaient voir, sentir et penser, brillaient ou se mouvaient à leur guise.<sup>568</sup>

C'est à travers cet animisme que nos ancêtres comprennent la nature et les objets qui les entourent, comme étant doués d'une vie propre. Cette démarche est comparée par l'auteur à la création poétique. La mythologie constitue un processus de symbolisation, une explication du monde, une rationalisation du monde par le langage. Pour les peuples anciens, nommer une chose ou un phénomène naturel signifiait une première tentative de comprendre le monde à leur tour, doué des forces qui dépassaient largement les siennes. L'homme ancien crée une fable pour expliquer un phénomène, en général naturel. De là, nous dirons que l'origine de la poésie est directement liée à l'origine de la mythologie, car la création littéraire est aussi composée de fables : « Au fond, je les vois, ces pensées, les mêmes qui inspirent le langage des poètes de tous les temps et de tous les pays. Oui, maintenant comme autrefois, les poètes ne font qu'attribuer la vie à ce qu'ils voient et à ce qu'ils entendent au tour d'eux. »<sup>569</sup> Mais est-ce tout ? La poésie fonctionnerait ainsi que la mythologie motivant le langage et donnant vie aux objets inanimés ? Or, si la mythologie surgit comme tentative de rationaliser le monde, peut-elle être comparée à la poésie qui, en niant les causes connues, les sens communs, cherche à faire un peu de place dans notre expérience pour ce qui est de l'ordre du nouveau ?

En fait, en décrivant le mythe comme rationalisation du monde, basé sur l'animisme, Cox nous présente une définition du fétiche à partir de son origine religieuse. Le fétiche est un mode d'enchantement de la nature et des objets auxquels est attribuée une « divinité ». L'origine des mythes, comprise à partir du langage, est aussi un questionnement sur la poésie et son fonctionnement, elle nous pose la question de savoir si la poésie pourrait avoir une logique distincte de celle empruntée à la religion ou au fétiche.

Pour répondre à cette question, examinons comment changent les mots et les phrases dans les légendes et fables. La mythologie a son origine en un processus simple : « les mots et les phrases utilisés par les anciennes tribus pour parler de ce qu'elles voyaient, entendaient ou sentaient dans le monde situé au tour d'elles. »<sup>570</sup> Si ces paroles étaient liées à la vie de tous les jours ou au décor naturel, comment expliquer qu'elles ont pu donner naissance à des histoires et légendes ? Les peuples

---

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 1455-1456.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 1460.

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 1456.

primitifs se servaient de phrases et de mots pour exprimer ce qu'ils voyaient et sentaient dans le monde autour d'eux, mais avec le passage du temps, et les migrations des peuples, le vrai sens des mots se perd. Ainsi, le langage a, comme les mythes, progressivement perdu son rapport originel à la nature. Les mythes passèrent de génération en génération, entre peuples différents et de langues différentes et connurent des changements. Les peuples anciens employaient les mêmes mots pour décrire la nature, pour nommer le soleil ou la pluie, mais leur signification s'est perdue, c'est ainsi que se sont créées les légendes, les histoires, ce que nous désignons aujourd'hui comme le mythe. Le mythe est en fait le résultat de la séparation entre le langage et la nature, le résultat d'un processus historique qui aboutit à la perte du sens originel des mots. Le mythe existe pour combler le vide laissé par ce processus de perte du sens originel des mots.

Cette définition est très éloignée d'une compréhension de l'animisme religieux comme principe à l'origine du fétiche moderne. En fait l'idée de Cox est absolument opposée à cette notion selon laquelle il y aurait un lien originaire entre la divinité et la nature. Les mythes sont nés exclusivement à partir d'une perte du sens originel des mots, des mots qui n'étaient pas destinés à communiquer avec la divinité, mais à exprimer des phénomènes naturels. Ainsi le mythe apparaît à partir de la perte d'un lien entre la nature et le langage :

*La Mythologie est simplement le recueil des on-dit par lesquels les hommes d'autrefois se contèrent tout ce qu'ils voyaient ou entendaient dans les pays où ils vécurent. Cette explication ou clef, qui nous a ouvert presque tous les arcanes de la Mythologie, n'est placée entre nos mains, par la science, que depuis quelques années. Nous percevons, nous autres modernes, mieux que ne le firent les peuples classiques, combien, dans leur forme primitive, ces on-dit étaient naturels en même temps que dotés d'une beauté et d'une vérité merveilleuses.*<sup>571</sup>

Il est important de souligner que ces découvertes, l'idée que la mythologie était directement liée aux phénomènes naturels, ainsi que les procédés par lesquels les langues se sont transformées et donnèrent naissance aux mythes et légendes, sont très récents. Cette découverte peut aux yeux des lecteurs d'aujourd'hui paraître triviale, mais elle a des conséquences très importantes et fondamentales dans la constitution de la théorie mallarméenne de la fiction. Nous retiendrons ici que les mythes sont des fictions, des légendes nées à partir de la transformation des langues. Ils sont créés non pour remplir le vide laissé par la perte du lien fondamental entre l'homme et la nature, mais pour « rémunérer », c'est-à-dire compenser et éliminer la distance qui sépare le

---

<sup>571</sup> *Ibid.*



langage des objets, choses et phénomènes qu'ils nomment, pour combler la distance qui sépare l'homme, animal rationnel d'une nature qu'il est incapable de comprendre ou de soumettre complètement.

L'affirmation la plus intéressante apportée par cette découverte est qu'aucune tentative de retour à cet état mythique n'a encore été possible ni proposée. L'origine commune des mythes n'est pas capable de rompre avec l'état actuel du mythe, avec les moyens par lesquels les modernes comprennent les mythes, c'est-à-dire comme étant essentiellement des fictions. Des fictions qui nous renseignent non sur Dieu ou le sacré, mais sur l'état de notre langue, sur une caractéristique inéluctable du langage, son caractère arbitraire. À travers ce texte, en racontant l'histoire de la création des mythes, Mallarmé nous donne, lui aussi, une description de l'état actuel de notre langage. Il s'agit ici, comme dans *Crise de vers*, d'affirmer et de démontrer par le recours à l'Histoire, à la mythologie et à la linguistique, le caractère arbitraire du signe.

À travers l'Histoire de la mythologie, nous voyons se dessiner l'histoire de notre langage, destiné à nommer les faits naturels et phénomènes qui intriguaient les peuples primitifs. Cette première fonction, la nomination, est devenue avec le temps un acte de la fiction. Car l'acte de nommer s'est transformé en création de fables, création et invention d'histoires et récits, création et invention de Dieu et de la religion. C'est comme si le mythe ou la fiction avaient pour fonction de redonner du sens au langage lui-même et non au monde auquel il se réfère. La fonction de la fiction est de structurer notre langue, notre parole et ainsi redonner sens à notre existence. Elle est l'espace d'inventions des fictions, l'espace où se tissent nos explications du monde.

L'auteur cite un certain nombre d'exemples, dont nous présenterons quelques-uns, destinés à illustrer l'origine commune des mythes. Il cherche à savoir comment il est possible que les mythes grecs, perses, nordiques puissent avoir une origine commune, étant donné que ces peuples vécurent en différentes périodes de l'Histoire. Cette ressemblance ne peut être attribuée qu'au fait qu'ils ont un jour partagé un passé ancestral, qu'ils ont un jour habité le même lieu. « Où est la racine, où le germe de toutes ces histoires ? Toujours dans ces mots, toujours dans ces phrases, qui peignent d'abord les événements ou les scènes du monde extérieur. »<sup>572</sup> Par exemple, l'on dit dans les vieux hymnes hindous que le Soleil aime l'Aurore et qu'il tue la Rosée en la regardant. Les Grecs disaient que Phoïbos aimait Daphné, et que Proscrit fut tué par

---

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 1458.

Céphale. Ces histoires sont les mêmes parce que les mots Procris, Daphné, Briséis, Hermès, les Charites et Échidna ont beau ne pas avoir de signification en grec, ils nomment dans les anciennes langues des Indes la rosée, le soleil, le matin avec ses beaux nuages, les cheveux luisants du soleil, etc. Nous voyons que le rapport entre la mythologie et l'Histoire des langues s'établit à partir de la linguistique comparée. Mais ce rapport entre mythologie et linguistique dépasse cet horizon quand Mallarmé suggère les relations entre mythologie et création poétique et se sert de l'Histoire des mythes pour démontrer le caractère finalement arbitraire des langues.

Cet oubli de la signification originelle des mots a une conséquence, elle implique que certaines légendes ont été dénaturées, éloignées de leur signification première, certains mythes sont même devenus « choquants », à l'instar du mythe de Cronos. L'auteur affirme que « peut-être est-il fort absurde de dire que Cronos (le père de Zeus ou Jupiter) dévora ses propres enfants ; mais nous savons qu'il ne l'est point de dire que le Temps dévore les jours issus de lui ». En cette dernière phrase, l'on trouve la vraie signification du mythe, perdu dans les temps, avant même que les peuples ne foulent la Grèce. L'auteur conclut que les tableaux que la Mythologie nous offre sont la véritable mythologie, et Mallarmé ajoute : « il restera à connaître plus tard ses transformations capricieuses, celles que lui font subir les fables des poètes. »<sup>573</sup>

Or, le poète suggère que si les mythes se transforment avec le temps, les fables poétiques sont l'œuvre de l'imagination « capricieuse » des poètes. Ce qui nous laisse aussi l'impression que cette idée selon laquelle les mythes sont créés comme la poésie est partiellement vraie, car les anciens peuples nommaient seulement la nature et ses phénomènes tandis que les poètes, plus qu'attribuer la vie à des choses et objets inanimés, imaginent, inventent, créent des fables, des histoires. Ils vont au-delà de la transformation d'un nom, désignant une chose réelle en métaphore, ils créent des symboles, et inventent et imaginent à partir de purs symboles. Ils créent ainsi un monde où les symboles et les mythes sont plus importants que les choses, faits et phénomènes auxquels ils seraient éventuellement rattachés. Mallarmé souligne que les mythes gagnent en signification quand ils sont élaborés par l'imagination poétique. Comme si les poètes étaient capables de créer des mythes aussi puissants et significatifs dans notre société que les anciens phénomènes naturels le faisaient pour les civilisations anciennes. Ces mythes pourraient réordonner et réorganiser notre vie en lui attribuant un sens. Cela

---

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 1459.

devient possible à partir du moment où le langage perd son rapport avec les choses du monde qu'il désigne, et nous les regardons en tant que source infinie de symboles, vides en soi et ayant un sens indépendant de leurs contexte ou références. Cela devient possible quand le langage est compris comme étant composé par vingt-quatre lettres vides de signification en soi, mais capables de produire d'infinies significations.

Or, ce langage n'est autre que le langage arbitraire que Mallarmé s'évertue à définir partout dans son œuvre. Le langage qui se définit à partir du rapport arbitraire entre le mot et le référent ainsi que le signifiant et le signifié. Un langage marqué par la contingence qui, sans raison, détermine le rapport entre le son du mot (que Saussure nommera « image acoustique ») et la signification (le « signifié » de Saussure) en les unissant dans le signe. (N'est-ce pas ce que fait le poète, le cygne, remotiver le rapport entre son et signification, en créant du sens à travers le son ?) Cette nouvelle idée de fiction mallarméenne devient possible à partir du changement de l'idée de langage qui sera formalisée par la linguistique de Saussure quelques années plus tard.

Au sein de la poétique mallarméenne, un mythe serait traité comme une œuvre de fiction, sa réalité est indifférente, le mythe a une portée dans la mesure où il est capable de rendre raison d'un fait, d'un phénomène, dans la mesure où il instaure un horizon qui guide nos actions et structure notre vie. Le mythe ne vaut pas en tant que tel et ne devient opérationnel que dans la mesure où sa nature « fictive » est explicitée. Cela signifie qu'en amont de la faculté de nous servir du langage, il y a un espace vide, un manque essentiel qui exige des explications du monde, un vide que Mallarmé nomme « le Néant ».

Il existe une ressemblance entre divers mythes et fables, et nous pouvons supposer une origine commune à tous les mythes. Si les procédés par lesquels se créent les mythes sont semblables à la création poétique, alors la découverte d'une origine commune des mythes peut aussi en dire long sur la poésie. Si la mythologie a une origine commune, comme peut l'attester la ressemblance entre les mythes des cultures les plus diverses, il doit y avoir quelque chose qui puisse réunir tous les mythes et héros, une origine commune du mythe, ou quelque chose comme *le* mythe par excellence, le mythe originel. La description de ce mythe est un ajout du traducteur Mallarmé au texte original de Cox. Lisons les mots du poète :

*Nous parlons aujourd'hui du Soleil qui se couche et se lève avec la certitude de voir ce fait arriver ; mais, eux, les peuples primitifs, n'en savaient pas assez pour être sûrs d'une telle régularité ; et quand venait le soir, ils disaient : « Notre ami le Soleil est mort, reviendra-t-il ? » Quand ils le revoyaient dans l'Est ils se réjouissaient parce que l'astre rapportait sa lumière et leur vie.*

*Telle est, avec le changement des Saisons, la naissance de la Nature au printemps, sa plénitude estivale de vie et sa mort en automne, enfin sa disparition totale pendant l'hiver (phases qui correspondent au lever, à midi, au coucher, à la nuit), le grand et perpétuel sujet de la Mythologie : la double évolution solaire, quotidienne et annuelle. Rapprochés par leur ressemblance et souvent confondus pour la plupart dans un seul des traits principaux qui retracent la lutte de la lumière et de l'ombre, les dieux et les héros deviennent tous, pour la science, les acteurs de ce grand et pur spectacle, dans la grandeur et la pureté duquel ils s'évanouissent bientôt à nos yeux, lequel est : LA TRAGÉDIE DE LA NATURE.*<sup>574</sup>

Le « grand et perpétuel sujet de la Mythologie », qui se place à l'origine du mythe et du langage, est la double évolution solaire, quotidienne et annuelle. Si les peuples primitifs ainsi que les poètes donnent vie à ce qu'ils voient et entendent autour d'eux, la mythologie ainsi que la poésie se fait, selon l'auteur, à travers la création d'une image, d'une légende qui symbolise un phénomène naturel : « Qu'importe l'image ? Tout ou moins elle revêt, dans l'étude des mythes du passé, un charme historique qui est à la fois curieux et touchant. Qu'est-ce que le Soleil ? Un fiancé qui sort de sa chambre ou un héros qui se réjouit de parcourir sa route. »<sup>575</sup> Le cycle du Soleil, le passage du jour à la nuit et de la nuit au jour, est le mythe à l'origine de tous les mythes, le mythe originel qui représente le cycle de la vie humaine, cycle de vie (soleil) et de mort (soir). Chaque jour nous voyons la nature représenter notre finitude devant nos yeux à travers le passage du temps. Ce mythe originel, fondamental, est forcément source de langage, la source même du langage, le moteur qui nous pousse à parler. Ce mythe est à la fois, la représentation de notre finitude et la manifestation de notre désir de vaincre la mort (en voyant une fois encore le lever de soleil). Comme le mythe du soleil, le langage se constitue à partir de relations entre termes opposés, la clarté et l'ombre, la vie et la mort cèdent la place à la dialectique entre la présence et l'absence, l'être et le néant. Finalement, nous arrivons à la définition de ce qui serait le grand objectif de cet ouvrage : « Délivrer de leur apparence personnelle les divinités, et les rendre, comme volatilisés par une chimie intellectuelle, à leur état primitif de phénomènes naturels, couchers de soleil, aurores, etc., voilà le but de la Mythologie moderne. »<sup>576</sup> Le but de la mythologie moderne est de montrer le lien naturel définitivement perdu entre mythe et langage. Ce qui nous porte vers un langage compris comme processus de symbolisation, à mi-chemin entre la métaphore, l'imagination et le concept, source à la fois de la fiction et de nos explications du monde.<sup>577</sup>

---

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 1461.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 1460.

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 1448.

<sup>577</sup> Nous pourrions évidemment chercher dans l'œuvre mallarméenne une tentative de réécrire ce mythe originel du soleil à condition qu'il soit toujours souligné que l'objectif final de ladite œuvre ne se

Comment accommoder ces deux constatations apparemment très éloignées, d'un côté le langage qui a perdu sa signification originelle, le lien naturel l'unissant aux mythes et à la nature, de l'autre, le mythe originel censé guider la vie des hommes sur terre, responsable de toute la mythologie, phénomène qui structure notre rapport au langage ?

Il est possible de répondre à cette question en examinant précisément un mythe où nous retrouvons une autre idée du langage, tout à fait moderne, et en harmonie avec la nécessité mallarméenne de dévoilement de la fiction. Évoquons le grand mythe grec du soleil : le mythe d'Orphée. L'histoire de ce mythe est très connue et l'énorme quantité d'ouvrages sur le sujet démontre sa portée symbolique. Orphée est celui qui appelle le soleil en chantant, qui ne peut pas rejoindre son aimée Eurydice, morte et dans le Hadès, tout comme le soleil ne peut occuper le ciel en même temps que la lune. Cette incapacité de vivre ensemble condamne les amoureux à la séparation, distance qui éloigne Orphée de son aimée, comme le soleil et la lune, représentation du langage définitivement éloigné des objets qu'il est censé nommer. À l'instar du soleil condamné à naître et à mourir, à se promener quotidiennement sous le ciel, Orphée est condamné à voir disparaître devant ses yeux l'image de son aimée. Un jour, comme un mot, comme la musique, est un moment du cycle du soleil, un instant, il se dissout dans l'air, se laisse dissoudre par le temps, comme Eurydice s'efface et disparaît devant le regard d'Orphée.

La critique du mythe ouvre la voie à une autre manière de concevoir le rapport entre présence et absence, entre l'être et le non-être, entre le langage et le réel. Cette critique établie comme point de départ d'une idée de fiction qui n'est possible qu'en dévoilant son propre mécanisme et sa méthode d'élaboration, se définit comme démystificatrice et contraire à toute mystification. À partir de ce moment précis de l'Histoire, tout recours à une origine, comme forme de réinstaurer le lien perdu entre l'homme et le monde qui l'entoure semblerait suspect. Une littérature qui veut se garder de commettre cette sorte d'erreur doit rester essentiellement critique. Nous sommes ici

---

comprend pas sans la tentative de démystifier les mythes en dévoilant son caractère fictif et toutes les conséquences négatives de l'instauration d'un « culte ». Nous verrons dans un des « Grands faits divers » que le poète utilise le mythe du soleil pour expliquer la fascination fétichiste des hommes modernes pour l'or. La critique du mythe s'élargit à une critique sociale, à la critique d'une société qui se structure à partir de rapports « mythiques », disons, de la croyance religieuse à un animisme (ou les mots sont tout puissants et les choses sont des manifestations divines) qui est à l'origine non seulement de la névrose moderne, ou d'un mauvais art, mais aussi du fétichisme que Marx dévoile en amont des marchandises dans le processus de production capitaliste.

face à la poétique propre à une littérature conçue à partir des transformations politiques et historiques d'un siècle qui a vu naître la notion moderne d'Histoire. Cette nouvelle poétique est une poétique du devenir, elle rend hommage à l'art et sacre une perspective déréalisante de l'art, elle se constitue essentiellement comme critique, le propre d'un monde qui cherche à se maintenir d'aplomb malgré le caractère éphémère et volatil de son existence. Ainsi, en niant le mythe originel qui soutient toute une idée de littérature comme forme mystique d'union entre l'homme et le sacré, Mallarmé consacre le Néant comme seule raison capable de rendre compte de nos explications du monde. Ainsi la manière d'être, négative et hasardeuse, du temps est mise en forme par le mythe d'Orphée, qui met en scène le temps comme un devenir incessant. Eurydice qui disparaît dans l'air exprime le caractère évanescent de tout ce qui est régi par un régime temporel. Le caractère éternel du temps, ce qui ne change pas dans le temps est qu'il est un, un seul temps qui se définit comme étant changement constant et continu. Le mythe d'Orphée met en scène ce paradoxe qui est celui à travers lequel le hasard se définit. Car le hasard, comme le temps, est, tout en étant une constante transformation, un devenir incessant, justement irréversible. Pour cette raison, le hasard n'est pas l'insignifiant ou permutable, mais une action irréversible qui transforme son entourage, devient nécessaire et ainsi demeure, un fait d'Histoire.

### **Pour conclure**

*Les Dieux antiques* présente une réflexion sur la nature du langage et sur les mythes qui la définissent, et qui guidait la poétique romantique jusqu'à cette fin de siècle. L'étude de la mythologie et de son histoire démontre qu'à travers la perte du lien entre langage et nature, le langage se définit par son caractère arbitraire, c'est-à-dire par le fait qu'il n'y a aucun rapport fondamental et naturel entre les mots et leur référent. À partir de *Crise de vers*, Mallarmé affirme le caractère arbitraire du signe par rapport à la relation signifiant/signifié, cette fois à partir de l'étude du mythe. Le rapport entre les mots et les choses, les phénomènes naturels surtout, est à nouveau rompu, et le langage se dévoile comme immotivé et arbitraire. En se questionnant sur la mythologie, Mallarmé donne un autre argument favorable à sa théorie de la fiction et nécessaire à l'échafaudage de sa poétique.

En démontrant à travers l'Histoire de la mythologie le caractère arbitraire du signe linguistique et la nature fictive des mythes, Mallarmé critique une certaine idée de la littérature qui s'affiche comme un mythe. Cette idée de littérature se base sur le principe qui gouverne le mythe, le lien entre langage et nature qui sacralise les mots en supposant qu'ils sont capables d'incarner une divinité. À partir du moment où le mythe originel se définit comme la désignation de phénomènes naturels et non comme des manifestations de ce qui est de l'ordre du sacré ou du divin, la mythologie se démystifie, apparaît simplement comme symbole de notre désir de trouver des explications au monde ou des symboles capables de représenter notre condition. La mythologie devient fiction et tout mythe sur la capacité poétique de remotiver le langage en rétablissant le lien entre l'homme et ce qui est de l'ordre du divin paraît illusoire.

En outre, ce processus de démystification du mythe soulève une interdiction qui marque le sacré. À partir du moment où les mythes, la religion des peuples primitifs, apparaissent comme produit de la nomination de la nature, comme simple effet de langage, le sacré, le tabou, l'interdiction qui définit le divin se dissout dans l'air. La divinité est profanée, rabaissée à la terre, elle devient un phénomène naturel, à portée de vue de tout humain. La poésie peut prendre possession de cet espace mystérieux de la vie, auparavant réservé à la religion, sans payer le prix de la croyance, car la poésie comme la religion semblent désormais une affaire de langage, une fiction.

Dans sa critique de Wagner, Mallarmé distingue un rapport « français » au mythe, en argumentant que l'esprit français supporterait sur scène la présentation d'un mythe, mais à condition qu'il soit reconstruit. Le mythe doit être « abstrait » c'est la condition d'une réflexion qui va jusqu'à sa « source » : « Si l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, 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 la Légende. »<sup>578</sup> Le théâtre serait le lieu idéal pour le dévoilement du Néant, comme démystification de tout mythe ou le démontage de la fiction, surtout d'un mythe un particulier qui concerne la poésie même, selon lequel la poésie à travers un langage enchanté, entièrement motivé, complètement rationalisé serait capable d'atteindre et de rétablir le rapport perdu entre langage, nature et Dieu. Dans sa critique de Wagner, Mallarmé montre l'importance et le rapport de sa critique du mythe à l'élaboration de sa notion de fiction : « est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour

---

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 157.

s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! Saint des Saints, mais mental.. alors y aboutissent, dans quelque éclair suprême, d'où s'éveille la Figure que Nul n'est ». <sup>579</sup>

La fiction ne doit pas être simplement le lieu où la production et reproduction du mythe a lieu, devant la foule, mais l'espace de dévoilement du processus de construction du mythe, qui doit mettre en évidence le Néant. Le mythe est, révélation du « mensonge », comme un exemple choisi de processus fictif. À la poésie revient de provoquer l'épanouissement, la dissolution des mythes, qui démontre que « Nul n'est ». Ce processus a encore une autre résonance : « L'Homme, puis son authentique séjour terrestre, échangent une réciprocité des preuves ». L'homme à travers la vérité du mythe, prend conscience de soi, de sa vie, qui se montre être une fiction. Une fois que Dieu est mort, à l'homme échoit de bâtir et de détruire les mythes. Une fois que le lien entre le mythe et le langage se rompt, dans un monde sans dieux, le langage ne peut être que la présentation du mythe comme « mensonge », rien, une fiction. Néanmoins, c'est à partir de ce moment où les mythes sont profanés que l'homme peut « authentifier » son séjour terrestre, créer une vie à l'image de ce langage troué, qui n'est plus l'espace de manifestation d'un ordre divin, mais d'un autre à inventer.

## **L'art après la fuite des dieux**

L'Histoire de l'art moderne est l'histoire du destin des hommes après la fuite des dieux.

Puisque l'idée fondamentale de l'art romantique, dans toutes ses représentations, est l'accord de l'esprit avec son essence, la satisfaction de l'âme, la réconciliation de Dieu avec le monde, et par là avec lui-même, l'idéal paraît être ici parfaitement à sa place. Car la félicité, la jouissance intime et profonde, le calme, la liberté et l'indépendance, sont ce que nous avons donné comme le caractère essentiel de l'idéal. <sup>580</sup>

Pour Hegel, l'art romantique est capable d'atteindre l'idéal ou la réconciliation entre l'esprit et le monde, mais cette réconciliation a un prix. La représentation romantique de l'absolu ne peut avoir lieu qu'à partir du moment où la subjectivité engage une « lutte violente contre le monde fini ». L'Idéal n'est pas une rêverie abstraite, il désigne la réconciliation entre l'esprit, la subjectivité et la vie concrète, son existence extérieure. Néanmoins, à l'intérieur du romantisme, la perspective et la

---

<sup>579</sup> *Ibid.*

<sup>580</sup> Hegel. *Esthétique I*. Trad. : Paolo Zaccaria. Paris : LGF, 1997, p. 659



possibilité d'une réconciliation entre subjectivité et monde extérieur apparaissent comme idéal, ce qui déjà pour Baudelaire signifiait un désir impossible et éloigné de la réalité.

Hegel n'a pas connu le désenchantement avec la République et l'État de droit de la génération de Baudelaire. Il n'a pas connu le développement industriel et financier du capitalisme et la prise du pouvoir politique par la bourgeoisie. Or, l'absolu hégélien est conçu comme Dieu à l'intérieur de son esthétique, il n'y aura pas de définition plus précise. Pour cette raison, il voit dans le contact de l'art avec la prose du monde la fin de l'art, la fin de l'idéal qui l'incitait, de la tentative de réconciliation entre l'esprit absolu et le monde concret. Mais l'art à partir de Baudelaire abandonne la perspective d'une réconciliation intégrale entre subjectivité et monde extérieur, elle abandonne la perspective de l'absolu hégélien, qui devient une forme d'idéalisation, une distorsion de la réalité produite par la pensée religieuse. Pour cette raison, l'on peut considérer Baudelaire et ses successeurs comme ceux qui ont vécu le troisième moment de l'art romantique, le moment de sa dissolution.

Hegel ordonne le développement de l'art romantique en trois cycles. L'extrait cité correspond au premier moment de l'art romantique, que le philosophe allemand décrit comme le cercle religieux de l'art romantique, suivi du moment de la chevalerie. Le troisième moment du développement de l'art romantique correspond au cercle de la vie réelle, le moment où l'art se voit face à la prose du monde. La définition hégélienne du romantisme « religieux » correspond au premier moment du romantisme français qui a été nommé par Bénichou comme « le sacre de l'écrivain ». Le poète « mage », « prophète » est celui doté d'une subjectivité infinie, qui n'est pas restreint à son intérieur, mais qui communique :

La *subjectivité* infinie, l'absolu de l'art romantique, au contraire, n'est pas absorbé dans sa manifestation extérieure ; il vit en lui-même ; il a en même temps une forme extérieure ; mais non pour lui seul ; il se communique ; il offre prise à l'humanité. Bien plus, cette nature extérieure doit apparaître sous la forme de l'existence commune et de la vie réelle, puisqu'ici Dieu lui-même se fait homme, descend dans le monde fini, revêt la forme de l'existence temporelle. Par-là, en même temps, l'homme trouve un côté par où s'établit une affinité, un point de contact et de réunion entre sa nature et celle de Dieu.<sup>581</sup>

Nous pouvons ainsi comprendre l'importance de la poésie d'amour (grande innovation de la poésie de Lamartine) à l'intérieur de la lyrique romantique. L'amour participe et s'inscrit dans cette logique de communion qui s'instaure entre la subjectivité réelle et concrète et qui manifeste la présence divine. L'art romantique nous dirige vers

---

<sup>581</sup> *Ibid.*, p. 661.

la beauté de l'âme au sacrifice de la réalité extérieure. Le désir de communion se transforme en une identification entre âmes, une identification qui se donne par la voie du sentiment. Dans l'art romantique, la subjectivité infinie est en rapport avec une autre existence, dans laquelle elle se retrouve :

Être ainsi soi-même dans un autre soi-même, c'est ce qui constitue l'essence de la beauté dans l'art romantique ; c'est son idéal qui a pour forme et pour manifestation essentielle, le *sentiment*. (...) Vivre en soi dans un autre soi-même, c'est aussi, en tant que sentiment, ce qui constitue l'*amour*.<sup>582</sup>

L'amour constitue « le fond de l'art romantique dans son cercle religieux ». <sup>583</sup>

Mais pour que l'esprit puisse atteindre ce degré d'harmonie avec soi-même, il doit faire face à un moment négatif qui consiste en la vie et la mort de Dieu, un parcours que l'homme doit aussi vivre pour retrouver la « béatitude affirmative liée à la satisfaction ». <sup>584</sup> La mort de Dieu est conçue par Hegel comme un moment négatif dépassé par l'esprit et capable de réanimer le monde avec la puissance divine, puissance qui ne peut devenir divine qu'à partir de la mort de Dieu, qui symbolise la mort de la finitude, la mort de l'homme qui est Jésus et son dépassement, sa résurrection qui est le moment de réalisation de l'esprit absolu quand l'homme lui-même retrouve en lui sa divinité, sa capacité à dépasser la finitude. Le deuxième moment du romantisme correspond à la chevalerie. Hegel le décrit dans les termes suivants :

L'homme doit abandonner cet état de sanctification intérieure, cette vie contemplative où il est plongé, pour reporter sa pensée sur lui-même, et chercher une existence plus en harmonie avec les besoins de sa nature actuelle, en un mot quitter la vie religieuse pour la vie mondaine. <sup>585</sup>

C'est dans ce contexte que nous devrions comprendre le projet romantique d'un État national. Chez Madame de Staël aussi bien que chez Schiller, la littérature a pour fonction de fonder une existence nouvelle conforme à la nature humaine, ou plutôt conforme à la raison. Madame de Staël va chercher dans la chevalerie l'inspiration de cette nouvelle existence qui devrait suivre les principes de la loyauté, la défense du faible, l'honneur et l'amour <sup>586</sup> : « Et comme il faut un aux nations pour ne pas se corrompre et dissoudre, c'est sans doute un besoin naturel qui tourna, dès le milieu du dernier siècle, tous les esprits vers l'amour et la liberté. » <sup>587</sup> Comme Madame de Staël, Hegel définit les principes de la chevalerie, responsable de la réalisation de la transition entre le mysticisme et la vie mondaine, comme étant : l'honneur, l'amour et la fidélité.

---

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 662.

<sup>583</sup> *Ibid.*

<sup>584</sup> *Ibid.*

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 683.

<sup>586</sup> Cf. Madame de Staël. *De l'Allemagne*. Paris : GF-Flammarion, 1968, p. 69-70.

<sup>587</sup> Madame de Staël. *De l'Allemagne*, p. 70-71.

Finalement, la transition s'accomplit et nous arrivons au troisième moment de l'art romantique.

Le troisième point de vue qui nous reste maintenant à considérer, c'est la manière dont tous les éléments extérieurs de la vie humaine, les circonstances physiques et morales, la nature et tout ce qu'elle renferme ou exprime, peuvent entrer dans le domaine de la forme romantique de l'art. Ici, c'est le monde de la vie réelle, en général, qui réclame ses droits et qui, n'étant pas pénétré par la religion, s'élève sur sa propre base, se développe dans son domaine propre et indépendant.<sup>588</sup>

L'élément substantiel pour Hegel est Dieu, qui se dissout quand l'art se tourne vers la réalité concrète et la vie mondaine. On avancera que l'art romantique, l'art de la fin du romantisme nous signale la faillite de la religion dans la structuration de nos formes de vie. L'art et seulement l'art fut capable un jour subvenir aux besoins spirituels de la foule. Cette satisfaction, intimement liée à la religion, n'est plus la satisfaction que nous cherchons dans l'art. Pour cette raison, Hegel affirme « Notre époque n'est pas, dans sa situation générale, favorable à l'art. »<sup>589</sup> L'art qui appartient au passé, manifestation religieuse, celle qui provoque l'adoration est devenu une simple représentation :

À ses débuts, l'art laisse encore subsister quelque chose de mystérieux, un pressentiment plein de mystère, un regret, car ses productions n'ont pas encore offert tout leur contenu à l'intuition imaginative. Mais si le contenu complet ressort parfaitement des formes artistiques, l'esprit clairvoyant revient de cette objectivité et l'éloigne de lui-même pour retourner à son intérieur. Cette époque est la nôtre. On peut certes espérer que l'art pourra s'élever et se perfectionner encore. Mais il a cessé en lui-même de répondre au besoin le plus profond de l'esprit. Nous pouvons toujours trouver admirables les divinités grecques, voir que Dieu le père, le Christ et Marie sont dignement représentés ; nous ne plions plus les genoux.<sup>590</sup>

Le moment de la mort de l'art est essentiellement compris comme un dépassement de la représentation, le fait que nous ne plions plus les genoux devant les œuvres d'art signifie que la pensée s'est élevée contre les représentations sensibles de la divinité. Cela implique que l'esprit ne peut pas concevoir que quelque chose qui est de l'ordre de l'infini soit limité et restreint par une représentation sensible. La représentation artistique se dévoile comme forme de rendre présent une absence. Mais quand l'infini se fait voir dans la représentation artistique de la divinité, il est en fait limité par le sensible. Car comme Hegel l'indique, la mort de l'art ne veut pas dire que l'art cesserait d'exister et à l'époque de l'art moderne, la représentation sensible n'est plus comprise selon les termes de la représentation. L'art de la fin de l'art n'est donc pas l'architecture ou la sculpture, mais la poésie, qui a comme matériel le langage. Comme la philosophie, l'art ne provoque pas l'adoration ou le plaisir immédiat, il fait penser : « car nous

---

<sup>588</sup> *Ibid.*, p. 707.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 169.

soumettons à notre méditation le contenu et les moyens de la manifestation mutuelle. La science de l'art est à notre époque un besoin bien plus fort qu'aux temps où l'art avait le privilège de satisfaction pleinement par lui-même. »<sup>591</sup> Quand l'art se détache de la religion, il s'approche de la philosophie, abandonne la représentation pour faire du concept sa forme.

L'art qui ne fait plus de son contenu la représentation d'une divinité absente se tourne vers la vie. Il ne se laisse plus enfermer et limiter par la représentation et se dirige vers le réel, vers la vie sensible. Dans cette mesure, le sensible n'est plus ce qui limite la divinité, mais l'espace de manifestation et de constitution du réel :

N'est vraiment réel que ce qui est en soi et pour soi, c'est-à-dire la substance de la nature et de l'esprit, qui se donne certes à elle-même présence et existence, mais de telle sorte que subsiste en cette existence ce qui est en soi et pour soi, et est ainsi seulement véritablement réel. C'est précisément le gouvernement des puissances universelles que l'art fait ressortir et apparaître.<sup>592</sup>

Hegel compare l'apparence des œuvres d'art à la nature et à la vie commune. Il souligne que l'esprit peut difficilement percer « la dure écorce de la nature et de la vie » parce que dans ce domaine, l'apparence immédiate se présente comme étant le réel, alors qu'elle est la simple immédiateté qui rend le vrai impur et illusoire. Tandis que dans les œuvres d'art, l'apparence de l'art expose quelque chose à elle-même, elle met en évidence un élément spirituel qui se montre en tant que tel, ainsi, dans l'art l'apparence se montre comme la vraie apparence, distincte de la réalité, donc, et animé par le concept ou l'esprit. L'art est le domaine du sensible où l'essence et l'apparence de la vie se retrouvent et se ne distinguent plus. L'art moderne, l'art de la fin du romantisme s'autonomise vis-à-vis de la religion, se tourne vers la réalité non seulement visant à satisfaire « la soif des jouissances de la vie présente », mais « la poursuite ardente des intérêts humains, dans ce qu'ils ont d'actuel, de déterminé, de positif. »<sup>593</sup>

L'art moderne nous insère dans les mystères du monde visible, exclus que nous sommes de toute idéalité ou rapport à la religion et à l'absolu, pour nous mettre devant la seule essence que nos yeux soient capables d'atteindre. En le faisant, c'est la distance entre l'essence et l'apparence qui se dissout, et comme le voulait Nietzsche, le monde se transforme uniquement en apparence. Si le réel n'est que l'union de la substance de la nature et de l'esprit, *l'art moderne nous pose devant la vérité du réel*. La vie mondaine est simple apparence, car elle n'est plus animée par l'esprit, sa vérité, son essence est l'absolue contingence. De cette manière, l'art de la fin de l'art « consiste principalement

---

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>593</sup> *Ibid.*, p. 705.

à saisir les phénomènes du monde réel dans leur vitalité, tout en observant les lois générales de l'apparence, à épier avec finesse les traits instantanés et mobiles, et à fixer ainsi avec fidélité et vérité ce qu'il y a de plus fugitif. »<sup>594</sup>

Hegel est ainsi très proche de ce que serait l'art moderne selon Baudelaire. Un art qui se consacre à peindre la vie présente dans son élément passager et éphémère. La difficulté à laquelle l'art fait maintenant face consiste à saisir ce qu'il y a de fugitif dans la vie présente et mondaine pour le rendre, en termes baudelairiens, éternel. « Ce qu'il y a au monde de plus fugitif, ce qui passe si rapidement, le saisir, le rendre durable pour les yeux dans sa plus parfaite vitalité, tel est le problème difficile de l'art aujourd'hui. »<sup>595</sup> Si l'art de la fin de l'art se consacre à dévoiler la vérité du réel et si en même temps elle assume la forme du concept, nous pouvons donc conclure à partir d'Hegel *qu'une raison renouvelée est celle qui trouve sa forme dans le réel même. Comme l'art, elle vise la vérité et la vitalité du réel, de ce qui autrement serait simplement fugitif.*

Puisque ancré dans la modernité, l'art transforme l'apparence en son essence et se consacre non plus à représenter l'absolu, mais à développer des moyens techniques chaque fois plus sophistiqués. Les moyens techniques et des représentations deviennent le but même de l'art et le savoir-faire des artistes reçoit le statut d'objet réel dans les œuvres d'art. Nous pourrions supposer que l'absence d'un principe absolu qui va orienter l'art déclenchera son autonomisation complète vis-à-vis du contenu de l'art romantique dans son moment final, la vie mondaine. Mallarmé a lutté contre cette dérive formaliste de l'art en unissant forme et contenu de l'art à travers la notion de hasard, qui nie l'absolutisation de l'art et le formalisme, tout en gardant le lien entre l'art et la vie mondaine comprise comme étant guidée et bâtie autour du hasard. Ainsi, le hasard permet d'éviter un formalisme vide puisqu'il est à la fois forme et contenu de l'œuvre d'art. C'est-à-dire que le poète se prête à peindre le fugitif et le fugace qui caractérisent la vie présente, actuelle, prosaïque à partir de son propre principe, de sa forme, le hasard. Car la vie mondaine et prosaïque se structure, se détermine et se développe en prenant la forme du hasard.

Si l'art du passé était marqué par l'identification entre la pensée personnelle de l'artiste, qui transforme le sujet en œuvre, en ayant pour principe l'unité de la signification et de la forme, dans l'art moderne l'artiste ne peut plus s'identifier

---

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 734.

<sup>595</sup> *Ibid.*

complètement à son œuvre et elle se construit à travers une tension entre la forme et la signification. Le hasard traduit ce court-circuit et cette distance qui sépare le sujet de son œuvre ainsi que du monde autour. Il signale un point de non-compréhension, une fracture entre le monde et la subjectivité. La réalité semble échapper à la raison, à la pensée causale et à toute forme d'explication, une distance s'instaure entre le sujet, son œuvre et la prose du monde. La transformation du hasard en principe formel instaure une fracture entre forme et signification qui, loin d'exploser le domaine du sens, nous met face à la question de savoir comment il se produit. Si le hasard est forme, la signification devient douteuse et indiscernable. En fait, elle devient une question mineure de l'art qui se consacre non plus à expliquer le monde, mais à saisir sa forme, sa manière d'être et son développement.

## Conclusion

La critique de la pensée représentative que la philosophie du XIX<sup>e</sup> siècle commence à entreprendre à travers la critique de la raison est ici réalisée par Mallarmé, à sa manière. Le mythe et le journal sont des figures d'un langage représentatif qui fixe et fige l'expérience vécue et l'inconnu. Le journal est l'écrit contemporain qui narre et décrit ce qui a eu lieu, ainsi, il détermine ce qui est un « événement », en le réduisant à l'expérience vécue, à ce qu'il y a de plus banal et vulgaire, au fait divers d'un quartier. D'autre part, le mythe réduit l'inconnu et l' inexplicable en le nommant. Il soutient ainsi une correspondance entre le langage et la réalité qui transforme le monde en l'image des représentations humaines, dans l'image de nos propres ignorance et crainte face aux mystères de la nature. Si le journal réduit l'événement au déjà vécu, le mythe réduit l'inconnu au déjà connu, il classe, narre et décrit ce qui nous ne pouvons pas expliquer. Le mythe et le journal se basent sur un langage représentatif capable d'atteindre la réalité, de la faire. Ainsi, ils reproduisent un idéal de langage qui est celui des courants littéraires auquel Mallarmé s'oppose, le naturalisme et le Parnasse : « L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir des pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* pierres précieuses. Et bien ! non ! La poésie consist[e] à créer (...) ». <sup>596</sup>

---

<sup>596</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 701.

C'est dans ce contexte que le hasard se transforme dans un retour vers la vie ordinaire, mais un ordinaire qui n'a pas encore été touché par le journal ou le mythe, c'est-à-dire qui cache un élément inconnu, nouveau qui est capable de nous détourner de nos habitudes quotidiennes. Mallarmé ne cherche pas à fuir le banal en s'isolant dans sa tour d'ivoire et en construisant des poèmes de plus en plus hermétiques, en fait, comme nous allons l'observer, après la crise de Tournon, la poésie de Mallarmé se fixe de plus en plus sur des circonstances, sur des hasards, des rencontres fortuites, cette observation est valable aussi bien pour le poème en prose que pour les *Poésies*, comme nous le montrerons dans le chapitre suivant.

La prose du monde est donc d'abord le résultat de la mort des dieux en nous laissant seuls avec la tâche de donner un sens à l'existence. Le monde capitaliste a très bien occupé le vide laissé par la religion en procédant à la rationalisation de la vie et de l'expérience à partir des nouveaux moyens de production. Mais la grande erreur des poètes serait d'abandonner cette tâche à la seule idéologie capitaliste. Pour cette raison, il revient à la littérature de s'approprier la vie quotidienne pour la réinventer, la réordonner. La question que Mallarmé se pose face à la récente apparition de l'industrie culturelle est : pouvons-nous admettre qu'un journal, en narrant et décrivant les faits banals de la vie ordinaire, redéfinisse la valeur et la vérité de la vie présente ? Cela ne signifierait-il pas que nous avons permis que le langage « immédiat » limite l'horizon de notre expérience, de ce que nous appelons la vie ? Imaginer que le langage ordinaire puisse nous mettre devant la vérité de notre expérience quotidienne, c'est céder au commerce des lettres et ses impératifs de vente le pouvoir de déterminer notre existence.

Si la Poésie demeure exclue du marché, sans céder au langage instrumentalisé et vicié qui gouverne la littérature industrielle, c'est parce qu'elle résiste devant la transformation de la vie et de l'expérience opérée par la société bourgeoise. La littérature « s'ébat au travers de « quotidiens » achalandés » comme les modernes luttent contre la commercialisation de sa vie, de son temps. Elle résiste en luttant contre un langage qui est figé par le commerce et comme les hommes résistent et luttent contre un mode de travail qui leur dérobe la vie. Laisser l'expérience quotidienne partir en fumée à cause de l'écriture journalistique serait perdre le dernier moyen de lutter contre la réification de nos formes de vie. La critique mallarméenne du journal s'accompagne par conséquent d'une défense des poètes, écrivains et critiques qui se servent du journal. Le seul moyen de lutter pour que les faits divers ne deviennent pas la seule manière d'écrire l'expérience est d'envahir le journal avec le langage poétique. Utiliser ce grand

moyen de circulation, non seulement pour transmettre la littérature, mais pour la transformer, en s'appropriant, par exemple, la typographie du journal.

L'ordinaire a droit de cité en poésie puisqu'une vie ne se résume pas aux faits divers d'un journal. Il revient justement à l'art de créer un espace où la vie puisse développer sa puissance. Le langage poétique peut nous faire réfléchir sur l'ordinaire en démontrant que la vérité peut se cacher sous le voile de la simplicité. Le plus difficile est de cerner le plus simple, tel le hasard. Le plus difficile est de comprendre que ce qui est de l'ordre de la pensée peut apparaître en un simple coup de dés. Il ne s'agit pas de trouver le beau dans les objets ordinaires, ni d'enchanter la vie quotidienne avec un langage poétique, magique, qui dévoilerait l'extraordinaire caché sous l'ordinaire, mais de montrer que sous le masque de la banalité, sous l'apparente insignifiance, dans les gestes petits et minimaux se trouve le principe d'un mouvement qui pourrait faire exploser l'immeuble du social. L'acte littéraire, restreint au papier, est infini dans la mesure où niant les particularités individuelles et la grammaire des affects romantiques, il peut créer un espace illimité de réflexion. Un acte politique qui à partir du hasard s'instaure, existe, fait et agit par le simple fait d'exister. Ici réside le mystère sur lequel nous devrions nous interroger. Comment est-ce possible que quelques lettres jetées sur du papier puissent résister au temps, s'éterniser et gagner toujours de nouveaux lecteurs ? Qu'est-ce qui fait que tout en étant apparemment produite par le hasard, aucun hasard ne puisse abolir la littérature ?



## Économie politique et esthétique

Une marchandise paraît au premier coup d'œil quelque chose de trivial et qui se comprend de soi-même. Notre analyse a montré au contraire que c'est une chose très complexe, pleine de subtilités métaphysiques et d'arguties théologiques.

Marx, *Le Capital*

La section « Grands faits divers » de *Divagations* compte neuf articles. Il s'agit une fois de plus du rapport entre poésie et société. Dans les textes de « Quant au livre », Mallarmé construit une réflexion sur la littérature à partir de la critique du journal. Comme si le premier pas vers la définition de l'art d'écrire devrait passer par une distinction et un éloignement entre l'art et les produits du marché culturel. Cette distinction n'est pas complète. Si d'une part, la littérature doit exclure la narration et la description pour ne pas être assimilée aux faits divers du journal, elle doit en même temps profiter de ce moyen de communication de grande circulation pour le renouveler. Le journal se modifie en cédant la place à des écrivains et poètes et cette amélioration doit toucher le lectorat.

La réflexion sur le rapport entre littérature et société s'élargit. Il s'agit maintenant de comprendre le fonctionnement de la société, de comprendre son langage. Il ne s'agit pas de critiquer les faits ordinaires d'un quartier, ils n'ont pas droit de cité en poésie, mais de montrer que certains événements sociaux peuvent dévoiler le mécanisme d'organisation de la vie sociale contemporaine. Ces textes sont de « grands » faits divers parce que les questions de société traitées sont celles qui représentent ou définissent la société bourgeoise. À partir d'événements précis, Mallarmé expose la société de son temps, il dégage son mode de fonctionnement. Si le journal contient une notion de langage qui définit aussi les écoles littéraires, ici le mécanisme représentatif qui permet la narration de faits divers est aussi la structure qui détermine l'économie et le système politique. C'est-à-dire que le journal, les parnassiens ou naturalistes ainsi que l'économie capitaliste ont le même mode de fonctionnement, la même logique, la même rationalité, comme s'ils parlaient tous la même langue.

Nous pouvons ranger ces textes en deux groupes, ceux dont les thèmes sont les questions sociales majeures de nos sociétés, comme « Or », où est discuté le rôle de l'argent dans la structuration de la vie sociale, « La Cour », une critique de la représentativité démocratique, « Confrontation », texte qui aligne des relations et comparaisons entre travail ouvrier et travail poétique. La poésie, son rôle social et critique ainsi que sa place dans la société sont les thèmes de « Cloîtres », « Solitude », « Sauvegarde », « Bucolique » et « Magie ».

Les textes de « Grands Faits divers » ont la particularité d'avoir été publiés dans divers journaux en un court laps de temps, 1893 à 1895. Il s'agit des seuls textes foncièrement et clairement politiques publiés par Mallarmé. Notre objectif, dans ce chapitre est de comprendre les articles politiques de Mallarmé à partir du débat politique de son temps. Si le poète ne s'est pas manifesté publiquement lors de la Commune, pourquoi a-t-il pris une position politique justement dans cette période, la période des attentats anarchistes ? Ainsi, pour que nous puissions comprendre comment Mallarmé a pensé le rapport entre la poésie et la société, il est nécessaire de reconstituer le cadre historique et le débat politique de son époque.

La première question que nous pouvons poser est celle de savoir pourquoi Mallarmé a pris autant de temps pour rendre publique une position politique, pourquoi attendre les années 1890 pour parler ouvertement de politique ? Il s'agit d'interroger les raisons de ce revirement soudain. Pour nous aider, nous aimerions citer le travail de Murat. Dans *Le Recommencement de la poésie*, l'auteur interroge les raisons qui ont poussé Mallarmé à écrire « Crise de vers » où il prend publiquement position en appui du vers libre n'ayant jamais publié quoi que ce soit sous cette forme. Ces raisons peuvent donner les premiers indices pour la compréhension de ses déclarations politiques publiques.

En fait, les seules « innovations » de la poésie mallarméenne à partir de *L'Après-midi d'un faune*, de 1875 jusqu'à « Prose » sont faites autour de la césure. Le *Faune* présente quelques variations rythmiques construites en laissant de côté la césure dans la sixième syllabe et en privilégiant des rythmes irréguliers. Il ne s'agit pas d'une grande rupture par rapport à la tradition poétique, cependant cela suffit pour lui refuser la publication du poème dans le deuxième *Parnasse contemporain*. Ces vers pourraient être définis comme « toutes les combinaisons possibles entre eux, de douze timbres ». Néanmoins, entre cette période et *le Coup de dés*, où le vers est simplement rythme et style, on observe un important changement formel. Tandis que la grande majorité de la

pensée poétique de Mallarmé s'élabore au tour des années 1865-67, les années de la crise, ses vers semblent toujours garder un brin de conservatisme. Murat argumente que quelque chose s'est passé pour que Mallarmé révise son conservatisme et vienne à affirmer dans l'enquête à Jules Hurêt qu'« il n'était pas mauvais qu'il [l'alexandrin] se reposât un peu ». L'auteur continue : « On doit faire l'hypothèse que dans l'intervalle, un ensemble de facteurs est venu modifier la conception que Mallarmé se faisait de la littérature et de son œuvre personnelle, en l'historicisant sans pour autant la contredire. »<sup>597</sup>

Murat énumère les facteurs du changement : la réception de l'œuvre de Mallarmé, les textes de Verlaine, « *Les Poètes maudits* » et *À rebours* de Huysmans. Des textes avec lesquels Mallarmé gagne une nouvelle conscience de son œuvre. Il se voit inscrit dans l'Histoire, comme paradigme du goût moderne. Le temps de Hugo est fini, les préoccupations du lyrisme surgissent, l'œuvre de Wagner lance un défi aux poètes. C'est à partir de ces changements que Mallarmé écrit, dans les années 1884-86, « *La Musique et les Lettres* ». <sup>598</sup>

Cette conscience renouvelée de son rôle historique et de son importance dans l'Histoire littéraire modifie et son œuvre et ses préoccupations politiques et l'encouragent à prendre des risques, formellement dans sa poésie, politiquement dans la presse. Toujours selon Murat, les dernières années, la réflexion de Mallarmé s'organise selon trois axes : élargissement de la théorie, du vers au Livre. Questionnement sur le rôle du poète et ses rapports avec la société (*Quant au Livre* et « Grands Faits divers »), et pour finir, renouveau de l'écriture versifiée. <sup>599</sup> Nous voyons que le développement de la théorie, de la poétique mallarméenne est contemporaine, voire, va de pair avec ses réflexions sociales et le renouveau formel de son écriture. Le poète recherche clairement une politique littéraire, dans la forme aussi bien que sur le plan du contenu, une politique littéraire qui puisse répondre aux questions littéraires et sociales de son temps.

Revenons maintenant aux « Grands Faits divers » et demandons-nous ce qui se passe quand Mallarmé est sacré prince des poètes, pendant les années 1880 et début des années 1890.

La critique littéraire identifie en général la période historique d'après 1848 comme un moment de désolation et de frustration politique menant les poètes et artistes à se

---

<sup>597</sup> Murat, Michel. *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*. Paris : Belin, 2005, p. 13.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 37-38.

renfermer sur leur art en laissant de côté les déceptions politiques subies. Des frustrations et déceptions qui s'intensifient après la fin tragique de la Commune. Pendant cette période, un long silence semble marquer l'art, un silence vis-à-vis de la société et de la politique. Cependant, les échecs révolutionnaires tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle produisent d'incessantes transformations de l'action et de la pensée politique. Dans les années 1890, la contestation politique prend la forme d'attentats anarchistes. Mallarmé est contemporain du sommet du mouvement anarchiste en France et en Europe. Si la consécration poétique de Mallarmé lui fait prendre conscience de son rôle dans l'histoire de la littérature, cette reconnaissance sera cruciale pour que le poète assume publiquement une posture politique et prenne part à ce débat. Puisque le mouvement anarchiste est très proche du milieu littéraire, et que les poètes pratiquant le vers libre ont été accusés d'anarchie, Mallarmé se voit presque obligé de traiter de la question. S'il a soutenu les poètes dans « Crise de vers » pourquoi laisser de côté le débat politique qui rapprochait poètes et anarchistes ?

Par là, nous ne pouvons être d'accord avec Murat, selon qui Mallarmé aurait développé sa poétique dans les années de la Crise de Tournon et bien postérieurement modifié la forme de son œuvre. En fait, la crise a contribué à l'élaboration de certains principes qui prennent forme tout au long des années 1870, 1880 et 1890. Par exemple, les poèmes en prose contribuent à la facture d'une poétique plus proche du quotidien, qui sera ensuite étendue et finalement ira modifier les vers, thématiquement et formellement. C'est la problématisation de la « métrification » du monde produite par le capitalisme et qui se manifeste jusqu'aux chiffres de ventes des libraires. Le hasard contribuera à entraver ce procédé en introduisant le quotidien dans la poésie, questionnant aussi la poésie pure entièrement échafaudée par la raison. Dans la section « Anecdotes ou poèmes », Mallarmé élabore une poésie née des circonstances quotidiennes pour modifier l'espace qu'elle occupe à l'intérieur de la vie sociale. Son objectif est de démontrer que les principes qui structurent la société découlent d'une conception du langage, d'un principe représentatif, le langage compris comme moyen privilégié pour penser et structurer toutes sortes de relations, soient-elles politiques, intersubjectives ou de travail.

Le travail de traduction des *Dieux antiques* confronte le poète à une idée de l'arbitraire du langage allant de pair avec le désenchantement du monde et la crise des religions. Le principe fétichiste sur lequel se bâtit toute religion devient la base de l'organisation de la vie dans le capitalisme. Le principe de représentation qui régit le

langage (de l'esthétique parnassienne ou naturaliste) est aussi le principe qui structure la démocratie représentative de la Troisième République, l'économie financière et l'argent ou le Capital (symbole d'un processus d'abstraction qui détermine et la valeur des objets et le travail qui les produit). L'esthétique rejoindra ici l'économie politique et Mallarmé nous montrera que si l'économie politique détermine notre structure sociale, l'esthétique a pour fonction d'opérer le dévoilement du principe économique et d'élaborer de nouvelles formes de vie (un rôle éminemment politique). Si le langage peut nous donner un modèle par où se construisent les relations sociales, si le langage structure la société, alors la poésie peut, en transfigurant le langage, créer d'autres formes de relations, d'autres façons de penser, présenter et construire le vivre ensemble.

### **De la Commune aux attentats, petite histoire du mouvement anarchiste**

Mille-huit-cent-quarante-huit, comme le prévoyait Marx, loin de détruire et miner la « pensée de gauche », a en fait contribué à son développement. C'est en 1855, à Londres, que se réunit pour la première fois l'Association internationale des travailleurs (A.I.T.). Paul Louis souligne qu'avec 1848 commence l'ère de l'action socialiste. Maitron ajoute que « c'est en effet, le deuxième quart du XIX<sup>e</sup> siècle qui voit se développer fédérations et associations qui visent à faire passer la lutte pour le socialisme du plan théorique au plan pratique ». <sup>600</sup> Le résultat en sera la Commune de Paris. Immédiatement après, en 1872, la scission de l'Internationale entre anarchistes et « socialistes » ou marxistes a lieu. D'abord Bakounine et ses amis se disent « collectivistes », opposés au marxisme autoritaire de Marx : ils sont pour un communisme non autoritaire, fédéraliste ou anarchiste. Cette doctrine libertaire vise surtout l'élimination de l'État. En septembre 1868, au cours du Congrès de la Ligue de la Paix et de la Liberté, Bakounine précise ce qu'il comprend par « collectivisme » :

Parce que je demande l'égalisation économique et sociale des classes et des individus, parce que, avec le congrès des travailleurs à Bruxelles, je me suis déclaré partisan de la propriété collective, on m'a reproché d'être *communiste*. Quelle différence, m'a-t-on dit, faites-vous entre le communisme et la collectivité ? (...) Je déteste le communisme, parce qu'il est la négation de la liberté et que je ne puis concevoir rien d'humain sans liberté. Je ne suis point communiste parce que le communisme concentre et fait absorber toutes les puissances de la société dans l'État, parce qu'il aboutit nécessairement à la centralisation de la propriété entre les mains de l'État, tandis que, moi, je veux l'abolition de l'État, l'extirpation radicale de ce principe d'autorité et de la tutelle de l'État, qui, sous le prétexte de moraliser et de civiliser les hommes, les a jusqu'à ce jour asservis, opprimés, exploités et dépravés. Je veux l'organisation de la société et de la propriété collective ou

---

<sup>600</sup>Maitron, J. *Le Mouvement anarchiste en France 1. Des origines à 1914*. Paris : Gallimard, 2007, p. 43.

sociale de bas en haut, par la voie de la libre association, et non du haut en bas par le moyen de quelque autorité que ce soit.<sup>601</sup>

Le collectivisme propose la suppression de la propriété en procédant à la destruction de l'État, son supposé garant. Par là, il se distingue du communisme. La propriété n'est pas rattachée au mode de production et à l'organisation économique capitaliste, mais au « principe même de l'État » qui est autoritaire. L'anarchie défend la libre association, la liberté individuelle avant toute autre chose. Ce principe libertaire se développera sur plusieurs décennies, avec une forte influence sur le mode d'organisation et d'action des associations (comme il deviendra évident lors des années 1893-1895, période des attentats). Puisque l'anarchie défend en priorité le principe de liberté — contrairement aux marxistes, qui gardent toujours une impressionnante cohésion de leur pensée, malgré la pluralité des courants —, la doctrine anarchiste varie dans l'espace et dans le temps, et les anarchistes se réclament difficilement d'un maître. Les mots de Bakounine n'ont pas force de loi, chacun parle en apportant ses arguments au débat. Kropotkine et Grave sont d'accord quant au fait que l'unité de doctrine et d'idées produirait l'immobilisme. Malgré cette diversité, les anarchistes sont d'accord sur le sens que l'on doit attribuer au mot anarchie, et sur l'essence de la doctrine. Dans *l'Encyclopédie anarchiste*, S. Faure définit l'anarchie comme la négation et le combat de toute autorité, qui dans la société de son temps revêt trois formes fondamentales responsables de l'existence de trois groupes de contraintes : « 1. la forme politique : *l'État* ; 2. la forme économique : le *capital* ; 3. la forme morale : la *religion*. »<sup>602</sup> La doctrine anarchiste vise à la destruction de l'autorité sous ces trois formes : État, capital, religion.

Si, lors de la première internationale, marxistes et anarchistes s'accordent sur les buts de la lutte du prolétariat, au fil du temps, la divergence sur les moyens de lutte va s'accroître. Anarchistes aussi bien que marxistes sont d'accord sur le fait que le but immédiat d'une révolution est la constitution du prolétariat en classe, c'est-à-dire la conquête du pouvoir politique par le prolétariat à partir du renversement de la domination bourgeoise. Bakounine reproduira dans un article intitulé « Organisation de l'internationale » le texte voté lors du Congrès de Genève rédigé par Marx lui-même, où il affirme que le but de tout mouvement politique est l'émancipation économique des

---

<sup>601</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 21.

classes ouvrières.<sup>603</sup> Mais si les marxistes estiment que l'action politique est un moyen à ne pas négliger pour obtenir l'émancipation économique, les anarchistes sont contraires à « toute action politique qui n'aurait point pour but immédiat et direct le triomphe des travailleurs sur le capital »<sup>604</sup>, c'est-à-dire qu'ils repoussent, en fait, toute action politique légale. Les différentes positions prises par Marx et Bakounine lors de la Commune illustrent bien cette divergence. Le premier mettait les ouvriers en garde contre le possible échec d'une tentative de renverser le pouvoir, tandis que le deuxième essayait de déclencher la révolution. Le 4 septembre 1870, l'Empire n'existe plus, mais la guerre franco-prussienne se poursuit, et devant cette situation, Bakounine écrit les *Lettres à un Français sur la crise actuelle* où nous pouvons lire ces mots :

Où bien (...) se résigner à se servir de cette administration essentiellement bonapartiste, et qui sera entre ses mains une arme empoisonnée contre lui-même et contre la France ; ou bien (...) briser cette machine gouvernementale (...) et (...) rendre la liberté d'initiative la plus complète à toutes les provinces, à toutes les communes de France, et qui équivaut à la dissolution de l'État actuel.<sup>605</sup>

Marx, d'autre part, déclare que « tenter de renverser le gouvernement, en la présente crise, lorsque l'ennemi est presque aux portes de Paris, serait un acte de pure folie (...). Que, calmes et résolus, ils profitent de la liberté républicaine pour travailler à leur organisation de classe ». <sup>606</sup> Depuis 1869, le Comité central de Genève refuse de reconnaître la section bakouniniste de l'A.I.T. et en 1870, certains délégués menacent de quitter l'Association si la section bakouniniste y est intégrée. Une scission se produit au sein de l'A.I.T. entre « marxistes » et « bakouninistes ». Les résolutions votées à cette période par les deux groupes illustrent bien que le centre de la divergence tourne au tour de la question de savoir si l'action politique peut être considérée comme un moyen d'émancipation.

Voici la résolution votée par les « bakouninistes » :

VI. — Attitude de l'Internationale vis-à-vis des gouvernements.

Considérant que l'émancipation définitive du travail ne peut avoir lieu que par la transformation de la société économique fondée sur l'égalité et la liberté :

Que toute participation de la classe ouvrière à la politique bourgeoise gouvernementale ne peut avoir d'autres résultats que la consolidation de l'ordre de choses existants, ce qui paralyserait l'action révolutionnaire socialiste du prolétariat ;

Le Congrès romand recommande à toutes les sections de l'A.I.T. de renoncer à toute action ayant pour but d'opérer la transformation sociale au moyen des réformes politiques ou nationales, et de porter toute leur activité sur la constitution fédérative des corps de métiers, seul moyen d'assurer le

---

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>604</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>605</sup> *Ibid.*, p. 51

<sup>606</sup> *Ibid.*, p. 53.

succès de la révolution sociale. Cette fédération est la véritable représentation du travail, qui doit avoir lieu absolument en dehors des gouvernements politiques.<sup>607</sup>

Et voici la résolution des « marxistes » :

Résolutions du congrès de La Chaux-de-Fonds, concernant la question de l'attitude de l'Internationale envers les gouvernements.

1. Nous combattons l'abstention politique comme étant funeste par ses conséquences pour notre œuvre commune.
2. Quand nous professons l'intervention politique et les candidatures ouvrières, il est bien entendu que nous ne croyons point que nous puissions arriver à notre émancipation par la voie de la représentation ouvrière dans les conseils législatifs et exécutifs. Nous savons fort bien que les régimes actuels doivent nécessairement être supprimés ; nous voulons seulement nous servir de cette représentation comme d'un moyen d'agitation qui ne doit pas être négligé par la tactique que nous avons à suivre.<sup>608</sup>

Les résolutions « marxistes » sont en parfait accord avec les résolutions du Conseil général de Londres. Face aux divergences entre marxistes et anarchistes, le Conseil rappelle aux « bakouninistes » leurs résolutions tout en reconnaissant aux marxistes le droit d'utiliser le titre « Comité fédéral romand ». C'est ainsi qu'est née la Fédération jurassienne anarchiste, et qui, après la dissolution de l'internationale et après la Commune, sera sa seule héritière. Si l'échec de la Commune et la réalisation du Congrès international de La Haye mettent fin à l'activité de l'Internationale, la fédération jurassienne, de son côté, redouble son activité. Elle convoque son premier congrès pour le 27 avril 1873 et un premier congrès international pour le 1<sup>er</sup> septembre à Genève, ce qui montre que l'Internationale continue et que les « antiautoritaires » sont ses seuls héritiers. Lors du V<sup>e</sup> Congrès général de l'A.I.T., leur programme révolutionnaire présente les points en priorité ; totale dissolution de l'État, la pratique politique révolutionnaire, l'interdiction de participer à la politique républicaine, plus tard, ce sera la propagande par les faits qui marquera le début des années 1890 en France. La préparation commence déjà à la décennie 1870. En 1877, le Bulletin de la Fédération jurassienne présente l'article « La propagande par les faits » où nous pouvons lire une défense de cette forme d'action comme matérialisation des idées anarchistes. Elle y est considérée comme le moyen le plus efficace pour éveiller la conscience populaire : « L'idée sera jetée, non sur le papier, non sur un journal, non sur un tableau, elle ne sera pas sculptée en marbre, ni taillée en pierre, ni coulé en bronze : elle marchera, en chair et en os, vivante, devant le peuple. Le peuple la saluera au

---

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 57

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 57-58



passage. »<sup>609</sup> Cette défense encore « théorique » de l'action directe deviendra de plus en plus énergique et radicale. Quelques années plus tard, Kropotkine définira, dans *Le Révolté*, l'anarchie ou l'action anarchiste comme « la révolte permanente par la parole, par l'écrit, par le poignard, le fusil, la dynamite (...). Tout est bon pour nous qui n'est pas la légalité. »<sup>610</sup>

Si, l'activité politique en France s'amointrit après la Commune, en 1880, après le retour des amnistiés et une fois la doctrine anarchiste définie, le passage à l'acte a lieu. À cause des persécutions, arrestations, condamnations et délations de la Commune, les anarchistes ont tôt fait d'apprendre qu'en cas d'échec, la hiérarchie de l'Internationale perdrait ses meilleurs hommes, ils s'organisent donc autrement. C'est-à-dire que la défense inconditionnelle de la liberté doit aussi être présente dans le mode d'organisation et de rassemblement anarchistes, les congrès sont momentanément délaissés, la priorité est donnée au rassemblement et à la réunion de petits groupes. Un groupe anarchiste est « un organisme très particulier et qui ne ressemble en rien aux sections ou groupes des autres partis. Il n'y a ni bureau ni cotisation fixe et aucun compagnon n'est obligé d'annoncer d'où il vient, ce qu'il fait et où il va. La salle du groupe est un lieu de passage où chacun discourt à sa guise, lieu d'éducation et non d'action. Nul du moins n'est tenu d'annoncer ses projets à qui que ce soit, et les premiers étonnés de l'acte d'un Ravachol assassinant l'ermite de Chambles ou de celui d'un Vaillant jetant sa bombe à la Chambre des députés seront les membres du groupe auquel appartenait ces compagnons. »<sup>611</sup>

Un mode d'organisation politique très proche des rassemblements poétiques chez Mallarmé les mardis soirs, où les poètes, artistes, critiques sont toujours les bienvenus quels que soient leurs idées et idéaux. Des rencontres visant la discussion ouverte, la convivialité, à l'écart de toute organisation, école littéraire ou groupement d'artistes avec un programme défini. Ce mode d'organisation reflète bien le mode d'action anarchiste dans les années 1890. Actes isolés, commis par des individus se réclamant d'une doctrine, s'opposant à toute action politique : « La politique ou tout acte politique sont et demeurent interdits »<sup>612</sup>. Ainsi, ce sont les poètes de la génération de Mallarmé, en grève de société, le plus souvent muets en politique, mais partisans de la liberté, qui

---

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>611</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>612</sup> Article 6 du statut de la Chambre syndicale des hommes de Peine fondé en 1886. Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France I*, p. 126.

feront du vers libre la forme de la nouvelle politique de la poésie, en changeant sa forme pour signaler leur désir de transformation sociale et politique.

Les anarchistes soutiennent et encouragent les grèves à la condition qu'elles soient révolutionnaires et non uniquement revendicatives. Pour la fédération jurassienne, la grève est « un précieux moyen de lutte, mais nous ne nous faisons aucune illusion sur ses résultats économiques. »<sup>613</sup> Les anarchistes refusent en bloc l'insertion politique par voie démocratique, ce refus de participer à la politique par les voies légales est de plus en plus radical, jusqu'à l'ère des attentats, qui commence dix ans après le début de l'encouragement de la « propagande par les faits », des années 1880.

C'est à partir de ce contexte, à l'intérieur des idées anarchistes, que nous pouvons comprendre les idées mallarméennes sur la politique. L'affirmation selon laquelle, dans son temps, un poète ne peut qu'être en grève devant la société, indique un refus total et catégorique de l'ensemble de la vie sociale bourgeoise. La grève ayant un sens anarchiste, elle ne signifie pas que le poète se tait, se refuse à parler de politique, d'économie ou de la société en général. (Les articles que nous lisons ensuite démontrent que loin de vouloir se distancier de la politique, Mallarmé est ici en train de faire preuve d'un pessimisme qui n'est pas ascétique, mais radicalement critique.) Il ne s'agit pas seulement d'une critique et d'un refus de la société bourgeoise. Cette grève, qui n'est ni une abstention ni une forme d'« anarchie blanche » comme le voulait Sartre, indique une conviction, une critique, et un désir politique, radical et tenace. Se refuser à participer à la politique par la voie de la démocratie, critiquer le suffrage universel est une manière, comme le faisaient les anarchistes, de réaffirmer un désir de transformation profonde, qui ne peut pas se réaliser par de petites réformes. L'effort de Mallarmé dans les textes que nous lisons sera d'expliquer pourquoi les poètes sont en grève ou les raisons pour lesquelles ils protestent. La situation est devenue, vingt ans après l'échec de la Commune, bien grave. Les anarchistes, seuls héritiers de l'Internationale, ont accru et étendu leur pouvoir d'intervention. La propagande par les faits gagne chaque fois plus de place dans le journal pour finalement, avec la prosodie, rejaillir un peu partout en France.

En 1877, le Bulletin de la Fédération jurassienne publie un article sur la « propagande par les faits » adopté par l'Internationale au Congrès de 1881. Désormais,

---

<sup>613</sup> Bulletin de la Fédération jurassienne, n° 17-18, 15 septembre-1<sup>er</sup> octobre 1872 *apud* Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France 1*, p. 68

toutes les nombreuses publications anarchistes de France soutiennent ces modalités d'action. *Révolution sociale* publie une rubrique « Études scientifiques » portant sur la fabrication de bombes. *La Lutte* et *Le Drapeau noir*, devenu *La Varlope* en 1885, poursuit cette rubrique sous le titre « Produits antibourgeois ». *La Lutte sociale*, en 1886, crée également une rubrique sur le même sujet, « Arsenal scientifique ». Des groupements anarchistes se rassemblent pour traiter de cela uniquement. Par exemple ; dans le n° 5 de *La Lutte sociale*, du 25 septembre 1886, on peut lire :

En somme, il n'y a qu'une tactique sûre pour faire révolter les opprimés des campagnes : c'est de mettre le feu partout, aux habitations, aux gerberons, aux fourrages ! Lorsque la faim se fera sentir on les verra se soulever de toute part.

En attendant le moment propice : l'été, on doit faire flamber ou sauter des églises, empoisonner des légumes, des fruits et en faire cadeau aux curés, agir avec les mêmes procédés envers les propriétaires. Que les servantes assaisonnent la cuisine du bourgeois avec du poison ; que le paysan tue le garde champêtre quand il passera à portée de son fusil, on peut faire subir le même sort au maire et aux conseillers municipaux, car ils représentent l'État.<sup>614</sup>

L'article n'est aucunement une exception, il montre l'importance obtenue par ce mode d'« action révolutionnaire ». Pour les anarchistes, la révolution est une bataille qui ne se livre pas au grand jour, mais une guerre occulte, menée par des actes individuels et qui doit se jouer sur le plan économique exclusivement, c'est-à-dire après la dissolution de l'État.

Entre 1880 et 1888, la propagande par les faits est très encouragée, malgré cela on ne compte que quatre attentats en France dont un seul souleva quelque émotion, celui de Charles Gallo à la Bourse le 5 mars 1886. Il attire l'attention d'abord par la notoriété de la cible choisie, ensuite par ses déclarations lors du procès. Il regrette n'avoir tué personne et déclare qu'il s'agit d'un « acte de propagande par les faits de la doctrine anarchiste ».<sup>615</sup>

Les années 1880 connaissent, malgré toute la publicité, peu d'attentats, qui sont pour la plupart des faits isolés. Cependant, à partir de 1892, la France endure une « véritable épidémie terroriste ».<sup>616</sup> Dans les premiers mois de l'année, on voit quelques attentats sans importance. Cependant, le 11 mars, l'immeuble du 126 boulevard Saint-Germain explose, causant énormément de dégâts, mais sans victimes fatales. La cible est le président Benoît, qui l'année précédente dirigea le procès des anarchistes de la place Clichy.<sup>617</sup> Ravachol, son auteur, est condamné à perpétuité aux travaux forcés.

---

<sup>614</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 212

<sup>616</sup> *Ibid.*, p. 212.

<sup>617</sup> Cet épisode a eu lieu dans les premières manifestations du 1<sup>er</sup> mai en 1891. Quelques hommes, drapeau rouge à la main, ont essayé de manifester à Levallois, en vain. Ils ont débarqué à Paris,

Quelques mois plus tard, il est de nouveau présenté devant les juges pour répondre à l'accusation de cinq meurtres et pour violation de sépulture. Malgré la mauvaise réputation du personnage, sa renommée sera considérable.

Ces attentats ont considérablement troublé la vie du pays. « La dynamite suscite des émules qui, ici et là essaient leurs talents, et les journaux inaugurent une rubrique permanente “La Dynamite”. De simples farceurs contribuent eux aussi à semer la panique. Les esprits sont surexcités. »<sup>618</sup> Les attentats attirent l'attention des artistes et écrivains sur le mouvement anarchiste. La revue *La Plume* du 1<sup>er</sup> mai 1893 consacre un numéro spécial à l'anarchie avec la participation de Camille et Lucien Pissarro, d'Adolphe Willette, de Maximilien Luce, etc., tous collaborateurs du *Père Peinard* (l'un des différents journaux anarchistes de l'époque). La revue a interviewé et demandé la collaboration de plusieurs artistes à ce numéro dont Mallarmé, le Prince des Poètes en titre, déclaré comme tel à l'occasion d'un repas parrainé par la revue. Mallarmé est prié d'écrire quelques lignes sur le sujet. Sa réponse sort en septembre, en même temps que celles des autres artistes, Zola, Maeterlinck, Coppée, etc.

Mon cher confrère

Quand je tiendrai le numéro de *La Plume* que je vous félicite d'avoir une fois remise aux mains des Kropotkine, Élisée Reclus, Oscar Wilde, Camille Pissarro, Grave et autres, je lirai, j'admirerai, je sympathiserai ; mais avant ? et ne me demandez pas de traiter, en l'espace d'un billet, le sujet où, pour placer un mot, il faut toute la spéciale autorité de ces saints et ces maîtres.<sup>619</sup>

Si l'espace d'un billet n'est pas suffisant pour traiter du thème, il ne l'est pas non plus pour en tirer des conclusions sur les positions du poète. Nous pouvons néanmoins remarquer qu'il félicite la revue pour l'initiative et souligner les mots « J'admirerai, je sympathiserai », qui ironiquement, et comme c'est souvent le cas chez Mallarmé, nous dévoilent des hypothèses uniquement.

À peine quelques mois après la publication de ce numéro spécial de *La Plume*, le grand événement a lieu. Le 9 mars 1893, à seize heures, une lueur apparaît vers la deuxième galerie de la Chambre des députés, elle est suivie d'une détonation d'où s'échappent des projectiles blessant plus ou moins grièvement une demi-douzaine de députés, un huissier et quelques spectateurs de la séance. La matinée suivante, Auguste

---

poursuivis par le commissaire de police de cette localité et quelques agents. Des coups de feu ont été échangés, entre les manifestants armés et la police. Arrêtés, Decamps, Dardare et Léveillé ont subi un violent « passage à tabac », et lors de leur procès, ont écopé de peines très sévères. Les journaux de l'époque n'ont pas donné beaucoup d'importance à cette affaire, mais ils ont insisté sur le violent traitement subi par les compagnons et sur la sévérité des peines imposées. L'objectif de Ravachol, auteur de cette explosion boulevard Saint-Germain, était de venger ses camarades anarchistes.

<sup>618</sup> *Ibid.*, p. 228.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 660.

Vaillant fait parvenir une lettre au juge d'instruction dans laquelle il plaide coupable et fait le récit de ses crimes.

Le soir de l'attentat, le journaliste Paul Brulat fait passer un billet parmi les convives du banquet de *La Plume* en leur priant de donner un avis sur l'événement, la réponse de Mallarmé est la suivante : « Je ne sais pas d'autre bombe, qu'un livre. »<sup>620</sup> Le ton de la réponse est très différent de celle de Zola ou Verlaine. Le premier déclare « Aux époques troublées, la folie souffle, et la guillotine pourra encore moins qu'un idéal nouveau », et Verlaine « J'avoue m'y peu connaître. Mais mon avis est que c'est d'une assez belle infamie. » Mallarmé ne se contente pas de cette déclaration, il ne sera pas indifférent à cet attentat, comme nous pouvons le lire dans l'un des « Grands Faits divers » : « Accusation ». Ici, Mallarmé compare les actions anarchistes à l'invention du vers libre. L'anarchie démontre la continuité du désir révolutionnaire qui agite la scène politique française depuis 1848, elle indique que les échecs révolutionnaires antérieurs n'ont pas anéanti le désir révolutionnaire, mais ont néanmoins provoqué un changement de stratégie. Le vers libre est lui aussi un changement de stratégie critique vis-à-vis de la rationalité qui régit la prosodie. Le fait que Mallarmé n'ait pas été indifférent à ces questions démontre son intérêt vis-à-vis de la politique, et l'accord non sur les attentats, mais sur la nécessité de repenser les stratégies politiques révolutionnaires. Ainsi, comme nous pourrons le constater tout au long de ces textes, le renouvellement poétique va de pair avec un questionnement des stratégies révolutionnaires en politique.

### **Des poèmes et des bombes : « Accusation »**

L'injure bégaie, en des journaux, faute de hardiesse : un soupçon prêt à poindre, pourquoi la réticence ? Les engins, dont le bris illumine les parlements d'une lueur sommaire, mais estropie à faire grand'pitié, des badauds, je m'y intéresserais, en raison de la lueur — sans la brièveté de son enseignement qui permet au législateur d'alléguer une définitive incompréhension ; je récuse l'adjonction des balles et des clous.<sup>621</sup>

Dans cet article reproduit dans *La Musique et les Lettres*, le poète répond à l'accusation d'anarchisme faite à l'encontre des poètes vers-libristes, il évoque l'attentat d'Auguste Vaillant en établissant une comparaison entre les bombes et les poèmes. Il s'agit d'une occasion ouverte par les faits divers de discuter le rôle politique de la littérature et les formes d'intervention sociale qui lui sont propres.

---

<sup>620</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 660.

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 246.

La responsable de l'accusation est la presse, surtout les journaux, et allant jusqu'aux injures, elle fait planer le doute. En guise de défense, le plaidoyer de Mallarmé affirme que les vrais anarchistes sont les journalistes. Les vrais attentats sont ceux qu'on commet contre la littérature. Selon les journalistes, les anarchistes s'en prennent aux institutions démocratiques comme les poètes attaquent et minent la tradition poétique. Mais, en fait, les journaux, en injuriant les poètes, procèdent aussi agressivement et violemment que les anarchistes qu'ils veulent critiquer.

L'attentat contre la Chambre des députés « illumine » malheureusement trop brièvement la situation, ce qui permettrait aux législateurs « d'alléguer une définitive incompréhension ». Nous voyons que Mallarmé construit son article à partir des accusations faites par les journalistes, en utilisant cette comparaison entre poètes et anarchistes. Loin de nier les accusations directement, le poète compare le rôle de la littérature avec celui de la bombe anarchiste. Si la bombe, en explosant, produit de la lumière et vise à éclairer et illuminer l'ambiance à l'entour, le poète doit lui aussi éclairer la place publique. Les attentats comme la poésie ont pour but la prise de conscience de lecteurs et citoyens. Il est important de remarquer que cette conclusion est tout à fait distincte de la prise de position du poète dans des textes comme « Action restreinte » où nous trouvons des affirmations comme « le poète poursuit sur champ obscur », car il écrit « noir sur blanc »).

Les attentats, éphémères, simples éclairs, illuminent brièvement la situation et sont rapidement condamnés par des législateurs plaidant l'incompréhension. (Comment ne pas penser ici, à la foule, qui ailleurs, dans « Le Mystère dans les lettres », aussi stupéfaite devant l'obscurité de la poésie, affirme « Comprends pas »). Maintenant ce sont les « badauds » qui par l'œuvre de l'explosion, sont pris de « grand' pitié ». Le poète s'y intéresserait « en raison de la lueur » de ces bombes, mais en fait, elles ne sont pas suffisamment durables : loin de provoquer de vrais dégâts, elles sont brèves, trop brèves et pour cette raison suscitent l'incompréhension, voire pire. Un exemple est la déclaration du président de l'Assemblée Charles Dupuy qui, une fois le calme rétabli, a déclaré : « La séance continue ». Déclaration qui aurait provoqué de vifs applaudissements dans la salle.<sup>622</sup> Si la bombe n'a même pas mis fin à une séance, comment pourrait-elle transformer la démocratie représentative ? La brièveté de la lueur est donc l'indice de sa faible efficacité. La littérature cherche d'autre part à produire une

---

<sup>622</sup> Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France I*, p. 230.

lumière plus durable. Par rapport aux bombes anarchistes, le poète manifeste son désir et la conviction que la poésie, pour pouvoir vraiment jeter de la lumière sur la place publique, pour être une vraie bombe, doit savoir prolonger son existence. La poésie ne doit pas seulement éclairer, comme la bombe, agressivement, et rapidement, elle doit savoir créer une autre lumière non éclatante, mais une « lueur », une lumière plus douce, mais durable. La poésie, contrairement aux explosions anarchistes, veut durer, éclairant en permanence la vie sociale.

Le paragraphe se termine sur cet intéressant ajout : « Je récuse l'adjonction de balles à tir et de clous ». Si Mallarmé accepte de répondre à l'accusation tout en utilisant la bombe, ou les attentats comme métaphore, c'est poétiquement qu'il ajoute cette remarque de fin de paragraphe pour souligner qu'il refuse la compétence ou le pouvoir, l'efficacité ou la légitimité de toute adjonction, de toute action, violente, comme l'action directe, littérale, « des balles et clous ». Cette phrase fait ironiquement référence aux paroles de Vaillant, auteur de l'attentat contre la Chambre des députés, qui lors de son procès, a déclaré qu'il n'avait pas eu l'intention de tuer, mais simplement de blesser le plus grand nombre de députés, « Si j'avais voulu tuer, j'aurais mis des balles. J'ai mis des clous, j'ai voulu blesser. »<sup>623</sup> La séance a continué malgré l'explosion et n'a provoqué la mort d'aucun député ou spectateur. Malgré l'absence de victimes fatales, l'attentat prend de l'ampleur, provoquant une grande peur dans la population. Vaillant est condamné à mort (premier crime en France à avoir reçu une telle punition sans avoir provoqué de mort). Un attentat bref, insuffisant pour interrompre la séance, uniquement capable de susciter l'incompréhension. Si les poètes ont quelque chose en commun avec les anarchistes, c'est bien l'incompréhension qu'ils provoquent.

Le poète agit uniquement en se servant de mots, il est accusé de se maintenir à « l'écart tenant, ou pas, pour le vers libre, captive, surtout par de l'ingéniosité. » Mallarmé lui-même aura été accusé en raison du vers libre, sans en être vraiment responsable, d'une refonte du vers qui a été faite par plusieurs. En accusant les poètes comme on accuse les anarchistes, l'on affirme qu'à travers le vers libre les poètes ont commis un attentat contre la poésie (traditionnelle), les journalistes font une « offense aux faits divers ». Cette offense aux « faits divers » revêt un double sens : d'abord, la poésie n'est pas une question à traiter comme un fait divers quelconque, action insignifiante et sans conséquence, la polémique au tour du vers libre l'atteste ; mais la

---

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 233.

presse « offense » aussi les faits divers, car elle n'est pas capable de démontrer l'importance, sociale et politique de certains événements, ici le vers libre. La vérité est que la presse, en voulant discréditer les poètes en les comparant aux anarchistes a montré le lien qui réunit la « révolution » poétique et la « révolution politique ». Elle dévoile l'importance de ces deux mouvements à l'intérieur de la vie sociale. L'effort de Mallarmé visera à répondre à l'accusation en affirmant l'importance et la portée des transformations poétiques et politiques de la vie sociale de son temps.

Ainsi, les journalistes, sont par leur accusation les vrais terroristes, lançant « le discrédit », « moins qu'une bombe » (puisque leur accusation lève un soupçon sans vraiment fournir une quelconque lumière sur le sujet), sur la littérature et les écrivains, les seuls capables de fournir « une capitale comme rédaction courante de ces apothéoses : à condition qu'elle ne le décrète pas dernier mot, ni le premier, relativement à certains éblouissements, aussi, que peut elle-même tirer la pensée. »<sup>624</sup> La presse essaye de jeter le discrédit sur les poètes en les associant aux anarchistes. Elle agit, tels les anarchistes, de manière violente. Car seuls les poètes peuvent vraiment faire la lumière sur ces actes et expliquer les attentats, à condition qu'ils s'abstiennent de jeter le premier ou le dernier mot. C'est-à-dire qu'il revient aux poètes de réfléchir sans juger, louer ni condamner, pour que les causes et demandes anarchistes puissent venir au jour.

Le poète souhaiterait « la retraite de plusieurs » journalistes certainement, qui pour provoquer la polémique attaquent et jugent sans réfléchir. Mais ce qui importe en fait, c'est la distinction que les poètes établissent entre eux et la multitude, intéressée par « l'amusement » et la « commodité ». Les poètes, ces « rares amateurs » qui respectent le motif commun comme moyen de montrer leur indifférence constituent ainsi une minorité. Une minorité qui ne se préoccupe pas de « l'amusement » et qui ne se définit pas non plus par sa « commodité », et qui, pour cette raison, est critiquée de la même façon que les anarchistes. Ce conflit ainsi que les divergences autour de la poésie confirment son importance : les citoyens font l'unanimité, ils sont tous d'accord sur le fait « que ce à propos de quoi on s'entre-dévore, compte ! ». Si les attentats anarchistes et le vers libre ont tant d'importance pour les journaux, cela signifie que ces actions « comptent », elles sont importantes, elles touchent à quelque chose qui est d'extrême importance pour l'ordre social.

---

<sup>624</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 246.



La littérature est une exception, mais une exception qui compte, nécessaire en tant qu'exception : « la vraie qui, indéfectiblement, fonctionne, gît dans ce séjour de quelques esprits, je ne sais, à leur éloge, comment les désigner, gratuits, étrangers, peut-être vains — ou littéraires ». <sup>625</sup> Il y a évidemment quelque chose dans la vanité et la nullité des gestes violents, éphémères, et gratuits des anarchistes qui les rapprochent des littéraires. Si la littérature est une bombe, c'est parce qu'elle a ces caractéristiques : « étrangère », « gratuite », et si Mallarmé ne va pas jusqu'à dire que le geste terroriste est beau, c'est parce que c'est sa possible « vanité » qui le rapproche de l'acte littéraire. Comme un « coup de dés » lancé au hasard, nous ne pouvons jamais savoir ce qui en sortira ou ce qui deviendra un acte littéraire, ainsi il est aussi gratuit que les bombes, signe d'une volonté radicale de transformation et changement et qui peut être vain.

Les années d'attentats anarchistes, compris dans cette courte période qui va de 1892-1894, prendront fin avec le plus éclatant de tous : l'assassinat du président de la République Sadi Carnot, le 24 juin 1894, lors d'une visite du président à Lyon à pour l'Exposition universelle. C'est aux cris de « Vive la révolution » et de « Vive l'anarchie » que Caserio, un anarchiste italien, poignarde le premier personnage de l'État. Il est aussitôt arrêté et condamné à mort. Son exécution a lieu le 15 août de la même année.

L'ère des attentats aura une fin exemplaire au tribunal avec le procès des Trente, qui a lieu au mois d'août de la même année. Le procès des Trente est non seulement le procès le plus important de l'anarchie en fin de siècle, mais il est bien connu de Mallarmé, qui en est littéralement témoin, comme dans le cas de « Crise de vers ». Il intervient en répondant à une demande adressée par la mère de Félix Fénéon, habitué des mardis soir de la rue de Rome, poète, journaliste contributeur à *La Revue blanche* et à *L'En dehors* et accusé de propagande anarchiste. Témoin lors de son procès, Mallarmé le décrit comme « Un esprit fin et curieux de tout ce qui est nouveau, enfin un des critiques les plus subtils et les plus aigus que nous ayons. » <sup>626</sup> Il est important de souligner que c'est dans *La Revue blanche* que Mallarmé publie cinq de ces neuf « Grands Faits divers » : « Bucolique », « Solitude », « Sauvegarde », « La Cour » et « Confrontation », dont les deux derniers font partie intégrante de la critique sociale mallarméenne. Lors de ce procès, ni Mallarmé ni aucun de ses compagnons ne

---

<sup>625</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>626</sup> Maitron, *Le Mouvement anarchiste en France I*, p. 255.

soupçonnent que Fénéon ne s'est pas limité à faire de la propagande anarchiste, qu'il est passé à l'acte. Il sera reconnu coupable de l'attentat du restaurant Foyot.

Le procès des Trente, selon Maitron, vise à calmer l'opinion publique inquiète de la multiplication des attentats, et aussi à justifier les mesures très sévères prises à l'égard des anarchistes. Mallarmé témoigne en réponse à la demande de la mère et pour n'avoir jamais douté de l'innocence de son ami. Fénéon, critique littéraire alors fonctionnaire au ministère de la Guerre, est arrêté, quelques jours après l'explosion du restaurant Foyot. Le journal *Le Soir* s'intéresse à « l'impression produite » dans le milieu littéraire par cette arrestation, notamment chez le « chef reconnu de la jeune littérature », S. Mallarmé. Le poète parle de surprise inouïe pour qualifier l'arrestation de ce « jeune littérateur des plus distingués », bien connu du poète et qu'il fréquentait souvent. Il déclare que « rien dans ses conversations et ses manières d'être ne pouvait faire soupçonner chez lui des tendances à la propagande par les faits. »<sup>627</sup> Mallarmé réitère qu'il ne peut croire aux accusations portées contre Fénéon, il les attribue à une méprise. Fénéon est selon lui un parfait gentleman. Ensuite il reprend l'idée de son texte sur les attentats politiques et poétiques prononcé lors des attentats contre le Palais Bourbon selon lequel il n'y aurait pas de bombe plus efficace que la littérature et déclare : « On parle, dites-vous, de détonateurs. Certes, il n'y avait pas, pour Fénéon, de meilleurs détonateurs que ses articles. Et je ne pense pas qu'on puisse se servir d'arme plus efficace que la littérature. »<sup>628</sup>

Il cherche à expliquer cette arrestation et démontrer son erreur, en prétendant que Fénéon est « victime de cet entraînement du moment qui nous porte à dénaturer les faits les moins répréhensibles. »<sup>629</sup> Il ajoute avoir été lui-même victime de cet entraînement : « J'ai été moi-même de cet état d'esprit lorsque, à la suite de quêtes faites à domicile pour des soupes-conférences, M. Clément, est venu enquêter chez moi. »<sup>630</sup> Il est intéressant de noter que même dans la défense de Fénéon, accusé de propagande anarchiste, Mallarmé insiste sur le fait que les vraies bombes produites par son ami étaient ses articles, ce qui pourrait contribuer à démontrer que Fénéon disséminait des idées anarchistes.

---

<sup>627</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 709.

<sup>628</sup> *Ibid.*

<sup>629</sup> *Ibid.*

<sup>630</sup> M. Clément, auquel le poète fait référence, est Jacques Julien Clément (1836-1897) commissaire de police, et chef des opérations terroristes. *Ibid.*, p. 710.

La question du passage de la littérature à la politique, du mode d'engagement politique des écrivains ne se pose pas comme question morale ou de responsabilité. Ce rapport politique-littérature est propre au XX<sup>e</sup> siècle, quand se crée une radicale distance entre l'université, les Lettres et le pouvoir politique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Mallarmé ne discute pas l'obligation morale des écrivains, la nécessité de prendre des responsabilités face aux événements, en fait, il met en question la pertinence de l'action politique elle-même, il s'interroge sur la forme que l'action politique devrait prendre, pour être vraiment capable de transformer radicalement la société.

La forme d'action politique propre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, soutenue par le mouvement anarchiste en plein développement une décennie après la Commune, ne concerne pas le vote ou la défense de la démocratie, ni même la simple prise de parole ou les déclarations d'opinions ou d'idées que, plus tard, Sartre défendra comme l'action des intellectuels engagés. Bien au contraire, en temps ces anarchistes, après l'échec de la Commune de Paris et des années de réunions et de congrès de l'Internationale, l'action politique révolutionnaire propose une critique de la démocratie et soutient l'abstention de s'engager dans le système d'élections républicaines. Une critique du suffrage universel comme forme politique capable d'instaurer l'égalité sociale ou la liberté quelle que soit sa forme. Les anarchistes voient dans la démocratie et le suffrage universel des instruments de conservation de l'État bourgeois et refusent de participer à des élections : ils soutiennent d'autres genres d'action comme la grève, la propagande par les faits ou les attentats.

La théorie marxiste prétend que l'anarchie est réactionnaire. Elle n'est pas le résultat du développement d'une prise de conscience de la part du prolétariat, mais un cri de désespoir des petits producteurs, qui, en craignant d'être écrasés par la grande usine, arrachés à leur individualisme, se lancent désespérément contre la fatalité historique. Sans doute Marx comprend-il d'abord l'anarchisme à partir de ses conséquences, souvent néfastes, aussi bien pour le mouvement révolutionnaire et les ouvriers que pour les victimes des attentats, il ne s'intéresse pas au programme anarchiste. Maitron souligne que « c'est que antérieurement à 1914 du moins, leur révolte contre l'autorité a revêtu la forme romantique et apocalyptique de l'imminente révolution. La bombe, la grève générale sont deux expressions différentes dans la forme, identiques dans le fond, du désespoir de travailleurs réduits à l'extrême misère par un capitalisme dont l'ardeur juvénile s'embarrassait peu de considérations

sentimentales sur l'éminente valeur de la dignité humaine. »<sup>631</sup> Dans ce contexte, il serait absurde de comprendre l'affirmation mallarméenne du « poète en grève devant la société » comme le signe d'une abstention politique. Car il est connu et reconnu que la grève est, pour les socialistes, anarchistes ou marxistes le premier acte politique en vue de la révolution. En fait, pour les anarchistes, qui sont contre la participation politique, l'État, les élections démocratiques ou le suffrage universel, la grève est l'une des rares formes, pour ne pas dire la seule (au moins jusqu'à l'adoption de la propagande par les faits) forme d'action politique du prolétariat. Ainsi, la forme d'action politique, ou la manière de comprendre la praxis, au XIX<sup>e</sup> siècle, ne doit pas être jugée selon le prisme des conceptions d'engagement politique propres au XX<sup>e</sup> siècle. Sans avoir été témoin de la Révolution Russe, mais ayant été victimes de la répression et de la censure depuis la Commune, les Français du XIX<sup>e</sup> siècle, loin de se taire sur la politique, ont pris des mesures extrêmes pour changer la société, y compris l'art.

L'anarchisme, en tant que théorie politique, économique et sociale s'exprime contre toute autorité par la revendication d'une liberté totale et intégrale. « On peut dire que c'est là l'idéal du siècle. En ce sens le XIX<sup>e</sup> siècle est le siècle de l'anarchie », un siècle qui n'a pas arrêté de penser et de transformer l'héritage de 1789. Ces correspondances se manifestent, selon Maitron, dans différents domaines. L'auteur cite le rapport entre symbolisme et anarchie : « La correspondance chronologique du symbolisme et de l'anarchisme provoqua des sympathies réciproques. On était symboliste en littérature et anarchiste en politique. »<sup>632</sup>

Si la fin du XIX<sup>e</sup> siècle est le moment où le socialisme fait le passage de la théorie à l'action, il est intéressant de penser qu'en fait, cette période de l'histoire littéraire est animée par les mêmes débats ; sur le mode d'action, sur la nécessité d'agir, sur la littérature comme action révolutionnaire, ou libérateur comme l'atteste l'article de « Quant au Livre » « L'Action restreinte ». Le vers libre sera en poésie la suprême affirmation de la fin des contraintes prosodiques, le signe d'une rupture radicale avec la tradition. Il accomplit le projet qui était celui de Stendhal dans le théâtre, et crée une poésie nouvelle pour la révolution, comme en rêvait Marx après 1848.

Le vers libre ouvre l'espace de la poésie à la liberté individuelle créatrice (où l'individu n'est évidemment pas compris comme intériorité). Dans ce sens, il est l'équivalent poétique de l'anarchie, analogie dont Mallarmé se sert pour penser la

---

<sup>631</sup> Maitron, *Le mouvement anarchiste en France I*, p. 479.

<sup>632</sup> *Ibid.*, p. 480.

question du rapport entre art et politique, et surtout la dimension révolutionnaire des inventions poétiques. Si les jacobins, comme Stendhal, commencent une révolution littéraire en procédant à la transformation du théâtre qui adopte le drame et abandonne le modèle grec en s'adaptant à une nouvelle condition sociale, la révolution poétique des symbolistes concerne surtout le vers libre, instrument qui nie la rationalité quantitative du monde bourgeois au nom d'une exigence de liberté individuelle. Pour Mallarmé, elle est aussi destructrice que les bombes anarchistes. Il va jusqu'à dire que la radicalité du vers libre est bien plus significative que les bombes anarchistes, car elle est permanente et contribue à faire la lumière sur l'état actuel de la société en transformant radicalement le futur de la poésie. Les critiques et accusations des journalistes, toute l'émotion et la polémique autour du vers libre, ne font qu'attester cette radicalité.

### **Le langage économique**

Dans « Or » Mallarmé compare la luminosité de l'œuvre d'art et le manque de vérité de la monnaie, l'or, cette « vaine divinité universelle sans extérieur ni pompes ». Il s'agit de comprendre le fonctionnement de l'économie capitaliste dans une lecture qui rapproche la constitution de la valeur dans le capitalisme avec la constitution et le fonctionnement des mythes. Cette comparaison entre l'œuvre d'art et l'or est une comparaison entre le fonctionnement du langage dans la poésie et le mode à travers lequel se constituent dans nos sociétés les valeurs économiques, c'est-à-dire le capital.

Cette analyse structurale de l'économie politique et de l'esthétique survient à partir d'une circonstance réelle, un fait divers qui marque la fin de siècle, nous pourrions dire que c'est le premier grand scandale du capitalisme financier moderne, le scandale du canal du Panama. Mallarmé publie son article, une version très sensiblement modifiée vis-à-vis de la dernière version de *Divagations*, dans le *National Observer*, sous le titre « Faits divers » le 25 février 1893. Le scandale de Panama s'est produit quelques mois auparavant et a abouti le 9 février à la condamnation du principal responsable, Ferdinand de Lesseps.

Ferdinand de Lesseps fonde en 1880 la Compagnie universelle du canal interocéanique de Panama, société chargée de réunir les fonds nécessaires pour la construction d'un canal au Panama. Des actions sont négociées en bourse. Les accidents de terrain et les épidémies ralentissent énormément les travaux. Les difficultés techniques du projet sont considérables et son financement est insuffisant, malgré le

prix élevé des actions de la compagnie vendues à 500 francs d'époque. Les ouvriers venus de Chine et de la Jamaïque succombent aux épidémies, 20 000 au total. Le résultat est qu'en 1887, seule la moitié du canal est déblayée, pour un coût de 1 400 milliards de francs, alors que Lesseps avait prévu un budget total de 600 millions. Pour résoudre ses difficultés d'argent, Ferdinand de Lesseps fait appel à l'épargne publique. L'emprunt est confié à de grands financiers comme Cornélius Hertz ou le baron Jacques de Reinach. Dix ans après le début des travaux, il devient clair que les premiers choix techniques sont mauvais. Lesseps appelle l'ingénieur Gustave Eiffel à la rescousse pour établir les nouveaux projets du canal et de l'écluse.

En 1888, à court d'argent, la compagnie tente d'obtenir l'autorisation d'émettre un emprunt à lots (une loterie récompensant certains épargnants). Pour cela il est nécessaire de voter une loi. Par de sombres affaires de corruption, la loi passe, elle est soutenue activement par une partie des parlementaires et une partie de la presse. Une partie de ces fonds publics sert à payer les journalistes et à obtenir le soutien de personnalités politiques. Le financier Jacques Reinach distribue quatre millions de francs à une centaine de ministres et de parlementaires.

Cet emprunt n'évite pas la mise en liquidation judiciaire le 4 février 1889 causant la ruine de plusieurs milliers de souscripteurs. Deux ans après les faits est finalement ouverte une instruction judiciaire. En septembre 1892, Jacques Reinach transmet à Edouard Drumont des documents sur les pots-de-vin versés par la Compagnie de Panama. Le 20 novembre, le corps de Jacques Reinach est retrouvé et l'affaire fait la une des journaux. Edouard Drumont, auteur du pamphlet antisémite *La France juive* (1886), dénonce le scandale de Panama dans son journal, *La Libre parole*. Il souligne l'implication de plusieurs financiers israélites et relance par là l'antisémitisme en France. (L'affaire Dreyfus aura lieu trois ans plus tard.)

La Chambre des députés crée une commission d'enquête. Le ministre de l'Intérieur, Émile Loubet, démissionne. En décembre 1892, sont cités pour poursuite les noms de dirigeants républicains parmi les plus connus et les plus influents comme : Albert Grévy, sénateur, ancien gouverneur de l'Algérie ; François Thévenet, ministre de la Justice et des Cultes en 1889-1890 ; Jules Roche, ministre du Commerce, de l'Industrie et des Colonies de 1890 à 1892, proche de Clémenceau, par ailleurs fondateur de la Ligue des Contribuables et Maurice Rouvier, ministre des Finances de 1889 à 1892, en poste quand l'affaire éclate et président de l'Union des Gauches. Le seul politique à avouer sera le seul condamné : Charles Baïhaut, ancien ministre des

Travaux publics, qui sera condamné à cinq ans de prison pour avoir touché 300 000 francs en juin 1886.

Un mouvement de discrédit de la République et la relance de l'anti-sémitisme sont quelques-unes des conséquences funestes de cette affaire. L'affaire aura déshonoré la République, exposant des politiques servant les intérêts économiques des grands groupes capitalistes moyennant finances personnelles. Il marque un tournant dans la majorité républicaine, la transition de la période de prise de pouvoir et de l'instauration de la République à celle de la gestion capitaliste. Cette alliance du politique et du capital devient claire pour les mouvements contestataires. Elle renforcera l'argument selon lequel toute critique sociale doit être faite à partir des principes économiques qui régissent le capitalisme, ainsi que l'idée selon laquelle toute participation populaire à la politique contribue au maintien du système politique et économique et à l'exploitation des masses ouvrières. Ainsi, l'affaire a provoqué un mouvement anticapitaliste extrêmement radical.

On observe que l'attentat de Vaillant au Palais Bourbon se passe à un moment d'intense rejet et de discrédit de la classe politique suite à l'énorme scandale du Canal. (L'attentat a lieu le 9 décembre. Il est intéressant que l'attaque mallarméenne précède l'attaque de Vaillant.) Cet événement a assuré à l'acte de Vaillant un caractère plus symbolique et contestataire, car en fin de compte, il s'attaquait à une institution entachée de corruption, une institution ayant exposé sa servitude aux intérêts de l'or, selon Mallarmé, ou ceux du capital, selon les socialistes et les anarchistes.

L'article de « Grands Faits divers » commence déjà *in media res* gommant toute référence à l'événement qui l'a motivé. Dans l'article publié dans le « National Observer », Mallarmé annonce le sujet : « À part quelques vérités, que le poète peut extraire et garde pour son secret, hors l'entretien, méditant les produire, au moment opportun avec transfiguration, rien, dans cet effondrement de Panama, ne m'intéressera, par de l'éclat. »<sup>633</sup> Rien ne l'intéresserait dans l'affaire, et pourtant, ce manque d'intérêt concerne la situation précise et concrète, mais non les conséquences et la portée symbolique de l'affaire, car cet « effondrement » à la fois économique et politique peut guider le poète « au fond des choses », et mener son analyse à extraire quelques vérités de l'événement qui lui paraissent être plus importantes que les faits eux-mêmes. L'article commence en dégageant une exception, « à part quelques vérités », pour

---

<sup>633</sup> Mallarmé., *OC II*, p. 310.

ensuite nier l'intérêt que l'affaire peut provoquer. Contradiction qui souligne le mépris du poète pour la corruption, la politique et l'économie, mais qui cependant peut le pousser à « méditer », « à produire ». L'ironie est que tout le scandale du Panama repose sur la « non-production », c'est-à-dire sur le fait que le canal n'a pas été construit, et que malgré l'absence du chantier, l'argent s'est multiplié en bourse, avec l'aide du gouvernement.

Ce manque d'intérêt pour le mode de fonctionnement de la politique et de l'économie, montre le mépris du poète vis-à-vis de la société, un mépris qui fonctionne comme une critique. Comme les anarchistes, Mallarmé ne croit pas que le vote, ou toute participation à la vie de la République puisse être vraiment utile pour provoquer des changements. Cependant, il croit à la capacité de l'art, surtout la littérature, à réfléchir et élaborer les problèmes de son temps.

Mallarmé compare le désastre du Panama aux couchers de soleil, « fantasmagoriques », car dans cet événement « une liquéfaction de trésor coule, s'étale, rutille à l'horizon »<sup>634</sup> Ce qui disparaît, ce qui s'effondre sont des grandes sommes d'argent, c'est l'or qui se volatilise, il se défait dans l'air. Le désastre et sa portée significative intéressent Mallarmé, car si l'argent peut magiquement disparaître, c'est peut-être parce que par nature il est abstrait. Selon le poète, l'argent est devenu le seul Dieu des temps modernes, il régit la vie et ordonne la société et la politique, comme le soleil autrefois ordonnait la vie des peuples primitifs. Ainsi s'insinue une ressemblance entre les sociétés modernes et les sociétés primitives, les deux ayant des « croyances magiques ». La magie, la croyance et l'objet de culte contemporain est l'argent. L'Or est « la très vaine divinité universelle sans extérieur ni pompes ». Le caractère sublime de la divinité est perdu quand il s'agit d'or, « divinité vaine », qui cependant brille comme le soleil. Ce rapprochement entre le soleil, dieu antique par excellence, celui qui est à l'origine de toute la mythologie, évoque aussi cette si célèbre métaphore qui depuis Platon unit la raison et la lumière. Mais la lumière dégagée par cette « vaine » divinité, contrairement à celle du soleil, est aveuglante, nous dirons, aliénante. Mallarmé décrit le fétiche, non de la marchandise, mais de la monnaie, avec ses hauts et bas, son caractère mythique, idéalisé et fictif dont la vérité est nulle. Il cherche à déconstruire le mythe moderne de l'argent, comme il a auparavant déconstruit la mythologie en démontrant son origine et en soulignant que ce lien « fictif » qui, dans le cas de la mythologie, est

---

<sup>634</sup>*Ibid.*



entre la nature et les mots, et dans le cas de l'argent concerne la valeur des marchandises. Puisque le rapport entre le mythe et les mots est perdu, le mythe peut être hypostasié, peut devenir objet de culte, de fétiche, comme c'est le cas de l'argent : les hommes modernes éblouis par l'or sont aveugles vis-à-vis du lien entre l'argent et l'exploitation des hommes par les hommes.

En définissant l'argent comme une divinité, Mallarmé souligne que, dans les temps modernes, l'argent est la référence universelle dans la constitution des valeurs, gage et base du fonctionnement de la structure économique, et objet privilégié où se dessinent les contours du rapport entre économie et mythe :

La première fonction de l'or consiste à fournir à l'ensemble des marchandises la matière dans laquelle elles expriment leurs valeurs comme grandeurs de la même dénomination, de qualité égale et comparable sous le rapport de la quantité. Il fonctionne comme mesure universelle des valeurs.<sup>635</sup>

Le soleil, figure de la nature représentée par le dieu, régit la vie naturelle comme l'argent régit la vie sociale moderne. Dans le capitalisme, l'argent est tel Dieu auparavant, la valeur universelle dont le représentant est la monnaie, « mesure universelle des valeurs. » Comme Marx, Mallarmé cherchera à démystifier le processus à travers lequel l'argent est institué comme valeur universelle et comme mesure du travail humain et de la création de la valeur des marchandises.

Ce refus à trahir quelque éclat doit peut-être cesser, dans le désespoir et si la lumière se fait de dehors : alors les somptuosités pareilles au vaisseau qui enfonce, ne se rend et fête ciel et eau de son incendie.

Pas l'instant venu ostentatoire —<sup>636</sup>

Si le soleil est responsable de la vie sur terre, l'éclat de l'argent détruit la nature, mais il n'est pas capable d'annuler « l'instant », la réalité de la vie moderne, où l'éclat de l'or est devenu « ostentatoire ». Ce moment doit cesser. Il est temps d'examiner la nature de cet éclat, de l'incendie et de la destruction que l'argent sème. Le poète nous invite à reconnaître que nous ne pouvons pas nous refuser à trahir le faux « éclat » de la monnaie, nous ne pouvons plus traiter la monnaie comme un dieu, objet de culte et d'adoration. Il est temps de dévoiler au grand jour le « faux » éclat.

« Si la lumière se fait du dehors », le devoir du poète est d'éclaircir le mécanisme qui régit la vénération de ce métal « sans extérieur ». La vérité de l'argent, de l'or est sa fausse luminosité aveuglante, dont tous les hommes ont conscience, mais qui néanmoins manque de sens, il faut le reconnaître : « Qu'une Banque s'abatte, du vague, du

---

<sup>635</sup> Marx. *Le Capital. Livre I*. Trad. : J. Roy. Paris : Flammarion : 1985, p. 83.

<sup>636</sup> Mallarmé, *O.C. II*, p. 245.

médiocre, du gris. »<sup>637</sup> L'argent est comparé ainsi à un « engin », une machine où seuls comptent les chiffres, à tel point que « le numéraire » perd son sens. « Le numéraire, engin de terrible précision, net aux consciences, perd jusqu'à un sens. »<sup>638</sup> Là est la vérité que le désastre de l'affaire du Panama dévoile. Une banque fonctionne et s'établit sur le « vague », des chiffres abstraits qui n'ont pas de réalité. La vérité de l'argent est son caractère abstrait, son manque de « concrétude », néanmoins, « net aux consciences ». Mallarmé compare les chiffres au coucher du soleil, qui emporte avec lui la lumière et nous laisse dans l'ombre de la nuit. Le poète « a la notion de ce que peuvent être des sommes », leur existence le laisse « froid », car : l'« incapacité des chiffres, grandiloquents, à traduire, ici relève d'un cas ; on cherche, avec cet indice que, si un nombre se majore et recule, vers l'improbable, il inscrit plus de zéros : signifiant que son total équivaut spirituellement à rien, presque. »<sup>639</sup> Les chiffres ne signifient, rien, ou presque, d'autant que s'ils croissent, plus ils ont de zéros, plus ils s'approchent du rien. Mallarmé souligne ainsi le caractère abstrait des chiffres qui pourtant démontrent leur nullité et le processus de déshumanisation du processus économique.

Si Mallarmé utilise l'économie politique ainsi que les mythes (la religion) pour décrire le fonctionnement du langage et de la représentation dans son époque, Marx a aussi de son côté recours à la religion et au langage pour décrire le fonctionnement de l'économie.

La valeur ne porte pas écrit sur son front ce qu'elle est. Elle fait plutôt de chaque produit du travail un hiéroglyphe. Ce n'est qu'avec le temps que l'homme cherche à déchiffrer le sens du hiéroglyphe, à pénétrer les secrets de l'œuvre sociale à laquelle il contribue, et la transformation des objets utiles en valeurs est un produit de la société, tout aussi bien que le langage.<sup>640</sup>

Si nous avons comparé la poésie baudelairienne et la philosophie de Nietzsche pour montrer que nous retrouvons dans l'œuvre du poète une idée analogue à celles du philosophe, à savoir que les valeurs morales d'une société se construisent et se transforment au cours de l'histoire, Marx et Mallarmé peuvent ensemble nous montrer que la valeur à l'intérieur du système économique capitaliste se construit comme un langage, elle est un produit social historiquement déterminé à travers un processus spécifique et complexe d'abstraction de son caractère social et historique. Nous pouvons élargir l'analogie entre le langage et la constitution de la valeur à l'intérieur du capitalisme suggérée par Marx. Rancière souligne que « L'analyse du fétichisme nous

---

<sup>637</sup> *Ibid.*

<sup>638</sup> *Ibid.*

<sup>639</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>640</sup> Marx. *Le Capital. Livre I.*, p. 70.

confirme que la mystification est mystification de la structure, qu'elle en est l'existence même. »<sup>641</sup> Le « monde enchanté » du fétichisme « "où Monsieur le Capital et Madame la Terre en tant que caractères sociaux" dansent leur ronde fantomatique ». Connexion déterminée par l'absence de cause liée à la disparition des médiations par l'oubli des déterminations du processus. Tandis que le processus de création de valeur est un mouvement d'abstraction croissante, son résultat, le fétiche, est l'effacement de ce processus aboutissant à la mystification de l'objet en soi. La principale raison et cause de production du fétiche est donc l'effacement des médiations, la déconnexion du travail et du salaire, de la terre et de la rente, du capital et du profit.

Le terme mystification renvoie ici à la fois à un processus économique et à un processus littéraire. Pour Mallarmé, au fil du temps, le langage perd le lien l'unissant à la nature et devient simple signe qui n'a plus de référence unique et irrévocable. À l'intérieur de l'économie capitaliste, la valeur est engendrée à partir d'un processus d'effacement des liens qui unissent les travailleurs à la marchandise qu'il produit, et l'argent est la manifestation de la création du Capital. Il s'institue non à partir de la valeur réelle d'un objet, mais à l'intérieur d'une toile de relations, la valeur d'échange. Une fois que le lien qui unit le travail et les marchandises se perd, apparaît un fétichisme et qui, comme pour le langage, est mystification. C'est comme si la marchandise avait finalement, à la fin de ces processus, une valeur en soi.

Les marchandises trouvent, sans paraître y avoir contribué en rien, leur propre valeur représentée et fixée dans le corps d'une marchandise qui existe à côté et en dehors d'elles. Ces simples choses, argent et or, telles qu'elles sortent des entrailles de la Terre, figurent aussitôt comme incarnation immédiate de tout travail humain.<sup>642</sup>

Il est frappant de voir que même le vocabulaire de Marx et de Mallarmé les rapproche. Si Mallarmé démystifie l'or en montrant qu'un chiffre est d'autant plus grand qu'il contient plus de zéros, exposant ainsi son caractère abstrait ou idéal, pour Marx veut lui aussi par sa critique démystifier l'argent : « L'expression de la valeur des marchandises en or étant tout simplement idéale, il n'est besoin pour cette opération que d'un or idéal ou qui n'existe que dans l'imagination. » L'or que Mallarmé associe au soleil a donc cette fonction idéale, de remplacer la valeur produite à partir d'une série d'abstractions. L'histoire des mythes que Mallarmé écrit dans *Les Dieux antiques* démontre que le langage est également un processus d'abstraction, d'idéalisation ou de

---

<sup>641</sup> Rancière, J. « Le concept de critique » In : Althusser, L. (org.) *Lire Le Capital*. Paris : PUF, 1996, p. 191.

<sup>642</sup> Marx. *Le Capital. Livre I*. Trad. : J. Roy. Paris : Flammarion : 1985, p. 82.

convention fondé sur des faits naturels. La valeur est aussi abstraite que le mythe, car elle cache le processus qui la produit, dans ce cas le mythe cache ou transforme le rapport arbitraire entre mots et nature, il cache l'origine perdue du lien qui unit langage et nature. Tout comme le langage se transforme dans les mythes, récit et incarnation de ce qui est de l'ordre du sacré, le processus arbitraire à travers lequel un prix est attribué à une marchandise sacralise sa valeur et efface le travail et les relations qui l'ont produit.

Rappelons que Wagner crée une tétralogie qui, entre autres thèmes, tourne autour de l'or. *L'Anneau du Nibelung* est composé de *L'Or du Rhin*, des *Walkyries*, de *Siegfried* et du *Crépuscule des dieux*. Tout commence quand l'or des gardiennes du Rhin est volé. L'or qui est le symbole du pouvoir de l'argent. L'anneau, centre des disputes entre dieux et géants, est forgé avec l'or du Rhin. En présentant la société moderne à travers les mythes nordiques, Wagner aurait dissout la puissance critique de son œuvre en contribuant à nourrir le processus de mystification qui guide les sociétés modernes. Nous savons que le grand reproche que Mallarmé lui adresse est de faire appel à la « croyance » de ses spectateurs. Ainsi, la forme de son œuvre présente un processus mystificateur, bien loin de le critiquer ou de le dévoiler. L'or reste un symbole de pureté et de luminosité, ce qui associe le pouvoir à des caractères concrets du métal qui pour Mallarmé devrait se montrer « sans extérieur ni pompes », incapable de traduire ou de représenter des valeurs, un simple idéal, imaginaire comme dirait Marx, fictif, selon le poète. Ainsi, la critique que Mallarmé adresse à Wagner est une critique contre la forme fétichiste de son œuvre. La forme, chez Wagner, obéit au principe magique du fétichisme, elle utilise le mythe non seulement comme thème, mais en tant que structure fonctionnelle, tandis que chez Mallarmé, la forme est critique et vise à apparaître comme telle, comme une critique de toute mystification.

L'or est un dieu caché, représentation qui ne reproduit rien, « sans extérieur », ou « pompes ». Il n'a pas une valeur en soi, sa valeur lui est arbitrairement attribuée, abstraitement, ce qui fait déclarer au poète que l'or se réduit à une « fumée », car en fin de compte, « élire un dieu n'est pas pour le confiner à l'ombre des coffres en fer et des poches ». La valeur de l'argent est abstraite à tel point qu'elle « perd jusqu'à un sens ». Sans extérieur, et sans intérieur, sans être chose en soi, mais simple remplaçant d'une chose, moyen d'échange, la monnaie est pour Mallarmé comme un mot, un mot quelconque, un mot du langage ordinaire qui peut être utilisé dans un journal pour étaler la banalité et prétendre à une réalité.

Bertrand Marchal, dans ses divagations sur l'or, observe que Mallarmé « s'attache moins à développer un discours économique autonome à prétention scientifique qu'à mettre au jour les mécanismes proprement religieux de l'économie telle qu'elle fonctionne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, à procéder, en d'autres termes, à une métaphorisation de la réalité économique, au travers de laquelle peut ainsi se lire une toute autre vérité. »<sup>643</sup> Nous nous efforcerons d'établir le rapport entre la critique marxiste de l'économie politique et la critique de Mallarmé de l'économie, car l'exposition du caractère religieux et mystificateur de l'économie est l'axe central de constitution de la critique marxiste, elle est également la pièce centrale du démontage de la fiction dans sa portée sociale, chez Mallarmé. Ici, le poète montre que la mystification, aussi bien dans l'économie que dans la littérature, est un processus d'abstraction qui construit des valeurs, mais surtout des formes de vie. Aujourd'hui les hommes vouent un véritable culte à l'argent. Tant que ces processus de création des mensonges ne sont pas dévoilés comme un masque qui cache la réalité de la vie sociale, l'économie et l'esthétique seront des formes de mystification. Pour cette raison, Mallarmé identifie la monnaie et son fonctionnement à l'or, le mythe originaire en écrivant, dans « La Musique et les Lettres », qu'il n'y a que l'économie politique et l'esthétique.

La vérité si on s'ingénie aux tracés, ordonne Industrie aboutissant à Finance, comme Musique à Lettres, pour circonscrire un domaine de Fiction, parfait terme compréhensif.

La Musique sans les Lettres se présente comme très subtil nuage : seules, elles, une monnaie courante.

Il convenait de ne pas disjoindre davantage. Le titre, proposé à l'issue d'une causerie, jadis, devant le messenger oxonien, indiqua *Music and Lettres*, moitié de sujet, intacte : sa contrepartie sociale omise. Nœud de la harangue, me voici fournir ce morceau, tout d'une pièce, aux auditeurs, sur le fond de mise en scène ou de dramatisations spéculatives : entre les préliminaires cursifs et la détente de commérages ramenée au souci du jour précisément en vue de combler le manque d'intérêt extra-esthétique. – Tout se résume dans l'Esthétique et l'Économie politique.<sup>644</sup>

La Musique sans les lettres est comme l'industrie sans la finance, elle produit une monnaie courante, des produits sans valeur. La valeur de la musique repose sur les lettres comme la finance attribue une valeur aux produits de l'industrie. Le scandale du canal de Panama montre cependant que l'argent n'a pas une valeur en soi, comme le langage, il s'agit d'une monnaie courante qui ne touche les choses que commercialement.

La production littéraire peut être aussi pensée en opposition au modèle économique. Si les produits de l'industrie sont des marchandises, la littérature ne se

---

<sup>643</sup> *Ibid.*, p. 404.

<sup>644</sup> *Ibid.*, p. 76.

vend pas. Elle ne se vend pas parce qu'elle se refuse à se plier aux exigences du marché et ainsi proposer un miroir à ses lecteurs où ils pourraient se reconnaître. La littérature ne se vend pas parce qu'elle véhicule des idées, ce qui en soi est hors de prix. Le « souci du jour » ou les faits divers semblent avoir leur espace dans la littérature en vue de combler « le manque d'intérêt extra-esthétique » que la musique pourrait susciter en vue de sa forme, en soi totalement abstraite et incapable de rendre compte de petites choses de la vie ordinaire. Mais Mallarmé suggère le contraire, quand la littérature rejoint la musique, la forme littéraire est capable de mettre à l'ordre du jour les grands faits divers, ceux qui par leur forme peuvent refléter parfaitement une structure sociale.

Comment distinguer la monnaie et le langage de l'économie politique du langage poétique, esthétique ?

Aucune plainte de ma badauderie déçue, par l'effacement de l'or dans les circonstances théâtrales de paraître aveuglant, clair, cynique : à part moi songeant que, sans doute, en raison du défaut de la monnaie à briller abstraitement, le don se produit, chez l'écrivain, d'amonceler la clarté radieuse avec des mots qu'il profère comme ceux de Vérité et de Beauté.<sup>645</sup>

La monnaie ne peut pas briller concrètement, comme le soleil ou l'or. Dans la première version de cet article, le poète évoque « l'indifférence où la monnaie tient chacun quand ce n'est pas l'occasion de faire main basse. » C'est en « raison de ce phénomène » que l'écrivain doit « amonceler de radieuses clartés avec les seuls mots qu'ils profèrent ». Le poète aurait le don d'enchanter les mots à tel point qu'ils s'éclairent les uns les autres en créant de la beauté, à l'opposé de la monnaie qui ne peut briller, l'adoration qu'on lui verse est « grise », et pour cette raison, elle a une valeur tout à fait différente de celle de l'œuvre d'art.

Dans *Divagations*, Mallarmé choisit d'en finir avec les mots sublimes « Vérité » et « Beauté », un dernier éloge du fait littéraire comme étant capable de restituer aux mots l'éclat que l'organisation capitaliste de la vie quotidienne leur a soustrait. Mais dans l'article du *National Observer*, le poète aborde à nouveau l'affaire du Panama, cette fois-ci en proposant une critique de la justice. Laissant de côté l'argent et l'économie, il s'agit maintenant de montrer que les institutions républicaines, le système politique, judiciaire et économique du capitalisme en son apogée, ont leur équivalent en un genre de littérature que l'Académie française fait des efforts pour préserver, encourager et maintenir. De l'idéologie bourgeoise sur le plan économique nous passons maintenant à l'institutionnalisation de la littérature. Mallarmé commence par la critique de la justice en présentant son *modus operandi*, il passe ensuite à une critique

---

<sup>645</sup> *Ibid.*, p. 246.

de l'Académie comme exemple du caractère abstrait et représentatif de la société capitaliste moderne :

Aucune époque ne groupe mieux ces éléments d'une tragédie que la nôtre, involontairement. Isoler le principal personnage m'importait, attendu qu'il confirme par son exception trop aisément la remarque, indiscutable, que souffle ce procès. Ou *l'inaptitude en quelques cas de la Justice à flétrir*.<sup>646</sup>

Or, si le système financier fonctionne en spéculant sur les chiffres, sans rien produire, si le système financier est entièrement basé sur des calculs abstraits en vue du profit, qui n'ont aucune réalité concrète, comment peut-on dans une telle société nier le droit de cité à la littérature, elle qui est l'art fictif, imaginaire et déréalisant par excellence ? N'est-il pas ironique que la société veuille dénigrer la littérature en lui imputant les caractéristiques qui, en fait, sont celles de la société bourgeoise et son capitalisme financier ?

Ainsi, la justice est une fiction, comme la littérature : « Toutefois ne pas perdre de vue que la fonction de la Justice est une fiction, cela par le fait seul qu'elle ne rend pas l'argent. »<sup>647</sup> La justice poursuit les accusés, ils sont jugés et condamnés, mais l'argent n'est jamais renvoyé chez les investisseurs. L'avantage du fait littéraire face à la justice, à l'économie ou à la politique est son manque d'hypocrisie, Baudelaire dirait qu'elle manque de hardiesse, car elle se dévoile en tant que mensonge, en tant qu'œuvre de fiction. De cette manière, elle se distingue de l'idéologie bourgeoise et doit être bannie de la cité républicaine. La littérature, étant un fait fictif, peut rendre visible le mensonge qui cache le réel fonctionnement de nos sociétés actuelles. La justice ne « rend pas l'argent », mais serait-il possible de retrouver l'argent « volé » dans cette affaire, serait-il possible de retrouver cet argent qui avait une existence seulement fictive ? Ce fait démontre que l'apparence fictive de la littérature est une simple apparence, dans son essence elle est capable de démontrer la vérité de la réalité sociale qui l'entoure. Elle nous mène à questionner la justice qui punit, mais n'est pas capable d'annuler le crime commis, ou dans ce cas, récupérer l'argent volé. Pourquoi condamner alors ? La justice peut-elle transformer la réalité pour que les crimes ne se répètent pas ?

Finalement, à l'occasion de cet effondrement financier, le véritable éclat jaillit des mots du poète, pas de la monnaie, objet mystificateur. L'efficacité de la justice est incapable de « rendre » l'argent qui n'a jamais existé, tandis que la littérature, sans

---

<sup>646</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>647</sup> *Ibid.*

prétendre à la concrétude, peut dévoiler la vraie apparence qui structure la vie sociale, une apparence de vérité voilée par une fiction.

Ce que le poète regrette vis-à-vis de la justice ne concerne pas sa légalité, ou sa faculté d'impartialité. Selon lui, la justice « n'a pas les mots heureux ». Comme exemple, il cite la fin calamiteuse infligée par le promoteur à une grandiose aventure contemporaine qui est brièvement qualifiée « d'escroquerie ». Le poète pense que la qualification est « simplificatrice ». Il souligne que malgré l'imprécision, il s'incline devant le résultat du jugement, et surtout devant les noms, car il déclare « je les sais faux ». <sup>648</sup>

Le jugement de cette « aventure » ne pourrait satisfaire personne « dans les mystérieuses arguties de son équité ». L'arrêt est quelque chose de « grossier », selon le poète, dans la mesure où il devient le porte-parole d'un nombre trop grand. Les esprits échappent toujours aux arrestations, et restent « souverains ». La justice devient une simple formalité : « Formalité respectable ou nécessaire pour le bon ordre commun, en tant qu'un doigt prompt sur l'épaule avec insistance “arrêtez-vous, messieurs, je ne permets” : sans la marque vieille au fer rouge. » <sup>649</sup> Ce qui frappe dans la démesure de la justice est la grande quantité de ceux qui ont été « dénoncés » ou de ceux qui étaient suspects dans cette affaire, et l'incapacité d'un arrêt à symboliser l'ampleur et la gravité de ce qui était en question. Tout le système financier ainsi que le système politique furent mis en question, car c'est leur configuration qui a rendu l'« escroquerie » possible, et pourtant un seul homme a été condamné. Le résultat est que l'Assemblée est discréditée et aux yeux de la rue, la Bourse ressemble plutôt à un grand casino. La justice est donc inefficace et impuissante vis-à-vis du mécontentement de la population.

Le texte se clôt sur une critique de l'Académie française : « Un doute me demeure que l'Académie française, gardienne si soucieuse de tout formalisme (elle représente les lettres) opère la radiation du vieux M. de Lesseps, reçu naguère inconsiderément par une prévenance extralittéraire. » <sup>650</sup> Le poète profite de l'occasion pour accuser l'Académie de se servir du même « formalisme » qu'aurait provoqué le krach de l'entreprise en question.

Cette critique mallarméenne du caractère fictif de la justice s'insère dans une critique de la représentativité qui définit l'ensemble des rapports sociaux. Pour

---

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 312.



Mallarmé, son temps est régi par le « formalisme », il s'agit d'une époque « représentative », des temps qui sont, pour cette raison, « tragiques » dirait Mallarmé, car cette fin du siècle, à l'apogée du capitalisme, se définit sous le régime du capital où toute valeur est totalement abstraite, arbitraire, imposée de l'extérieur des choses, qui ne sont plus prises en elles-mêmes, à l'exception de l'argent, qui est devenu une divinité. La Troisième République est aussi politiquement parlant, un temps « représentative », arborant une justice, un système économique et politique abstraits. Le « formalisme » est un régime par lequel une loi abstraite détermine la configuration de l'existence humaine et la totalité de la vie sociale en refusant aux hommes la possibilité de modifier et de construire leurs propres vies. En ce sens, l'Académie, en sauvegardant les vieilles formes, collabore pour maintenir cette structure sociale.

Dans « Sauvegarde », Mallarmé discute le rapport entre littérature et société à partir de la signification symbolique de l'Académie. Ici est développée l'idée que l'Académie est une formalité comme le sont la justice et l'État. La comparaison entre l'Académie et le gouvernement, l'institution des Lettres et la République nous permet de comprendre à quel point la poétique mallarméenne se construit comme critique, critique éminemment sociale, au sens le plus large du terme. Passons au texte.

À savoir que le rapport social et sa mesure momentanée qu'on la serre ou l'allonge, en vue de gouverner, étant une fiction, laquelle relève des belles-lettres — à cause de leur principe mystérieux ou poétique — le devoir de maintenir le livre s'impose dans l'intégrité.<sup>651</sup>

Le gouvernement est un principe qui émane des Belles-Lettres, c'est une fiction. L'ensemble des rapports sociaux est donc « artificiel » ou fictif, car imposé du dehors, par un système économique lui aussi fictif. Ainsi, le principe sur lequel se base la société relève de la fiction, ce qui rend la littérature d'autant plus importante dans notre société.

L'Académie, néanmoins, puisque la littérature continue à être un moyen à travers lequel se perpétue la domination bourgeoise (étant donné qu'elle ne se prête pas à dévoiler le mécanisme de la fiction et ainsi à opérer une critique sociale) est le temple qui sauvegarde ce principe fictif (comme on garde un secret), base de notre société : « La plus haute institution puisque la royauté finie et les empires, grave, superbe, rituelle est, n'attendez la Chambre représentative, directe, du pays si une autre dure que tarder à nommer paraît irrespectueux, L'Académie. »<sup>652</sup> L'Académie devrait être le vrai temple moderne, royal et sacré puisqu'elle, contrairement à la Chambre des députés,

---

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 272.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 268.

devrait vraiment représenter la société à laquelle elle appartient. Néanmoins, si elle se confond avec la chambre des députés, c'est parce que l'Académie préfère préserver une littérature ancienne, constituée par des normes et règles strictes (l'Académie est ainsi un espace législateur comme la Chambre des députés), une littérature plus adaptée à la royauté et à l'Église qu'aux temps républicains :

La Société, terme le plus creux, héritage des philosophes, a ceci, du moins, de propice et d'aisé que rien n'existant, à peu près, dans les faits, pareil à l'injonction qu'éveille son concept auguste, en discourir égale ne traiter aucun sujet ou se taire par délassement. Quelque chose, manquant, affronte la violence des contradictions et, dans aucun sens, on ne risque de donner trop à fond, sur une entité. Néant ou éclat dans le vide, avec peur chez la masse accourue au faux abri, tout agencement vulgaire usurpant cette invocation profitable. Les cartonnages intellectuels devraient culminer comme notoirement tels, ouverts à la gratitude aussi à la huée de quiconque se démenant, pour ou contre, c'est tout un, revêt la portée d'un acteur de théâtre lui-même vain — très bien s'il scande du pied ses tirades le temps que ne les obstrue la poudre du plancher : ainsi se dénonce l'artifice.<sup>653</sup>

Si la poésie se fonde sur le Néant, la société est aussi, pour le poète, un « néant ». « Rien n'existant, à peu près, dans le fait », les hommes sont dans leur vie sociale, comme des acteurs, condamnés à jouer toujours le même rôle, vide de sens, et d'« affronter les contradictions » démunis de tout support religieux ou moral qui pourrait leur procurer un « faux abri ». Comme l'art, la société est un artifice, un jeu, un mensonge, un terme « creux ». Le rôle du poète est de dévoiler ce manque de sens, nous éloigner de tout « faux abri » et nous libérer des rôles qui ne nous conviennent pas. Ainsi l'Académie est au monde des Lettres ce que l'Assemblée est à la société et à l'ensemble des citoyens, une représentation, une formalité, incapable de vraiment défendre et lutter pour les intérêts de ceux qu'elle représente. L'Académie préserve une tradition qui appartient au passé, qui est artificielle et ne correspond pas à la littérature vivante, celle qui s'écrit dans le présent et qui écrit le futur. Nous avons, par la lecture de « Or », déjà rencontré cette même attaque portée à l'Académie, le poète ajoute maintenant la comparaison avec le système républicain.

Nous pouvons observer que Mallarmé base sa critique sociale sur une idée de base marxiste : le fonctionnement de l'économie politique se reflète dans plusieurs sphères sociales. Le processus d'abstraction du travail qui détermine la monnaie devenue divinité est un équivalent du mécanisme lui aussi représentatif par où se constitue la justice républicaine. Elle punit la faute sans pouvoir réparer l'infraction. Ce mécanisme d'abstraction est également identifié au « formalisme » de l'Académie française des Lettres, gardienne des normes et règles du bien écrire, mais aussi de la morale dans les

---

<sup>653</sup> *Ibid.*, p. 271.

lettres qui perpétuent et sauvegardent les formes de pouvoir. L'économie politique ainsi que l'esthétique ordonnent et déterminent notre expérience et nos formes de vie, elles agissent dans la constitution des conditions intrinsèques de notre expérience. Mais tandis que l'économie politique est un processus croissant d'abstraction du travail à l'origine de la marchandise, chaque fois plus valorisée comme chose en soi en dehors de la chaîne de sa production, la littérature, œuvre du langage, cherche à devenir de plus en plus concrète sans cacher son processus de constitution, ni vouloir devenir objet de culte. En se montrant comme fiction, la littérature dévoile le mécanisme de constitution de la valeur à l'intérieur de la société capitaliste. Elle contribue par-là à la réorganisation des valeurs et des hiérarchies à l'intérieur de la vie sociale, elle parle au nom de la vérité et de la beauté, et ainsi nous invite à penser la vie autrement, en dehors des principes mensongers qui régissent la réalité et que l'Académie cherche à sauvegarder. La fiction nous permet de décider ce qui a de l'importance et ce qui n'en a pas, déterminer ce qui a eu lieu, et pointer vers certains faits divers capables d'exposer toute la véritable réalité de la vie sociale. Un des exemples ici est le scandale de Panama où l'argent, objet de culte, se révèle une abstraction, un chiffre capable de se multiplier sans rien produire de concret ni comptabiliser les vies perdues dans des chantiers lointains.

### **Des poètes et des mages**

La mystification, ou critique du mythe, est très importante pour la mise en place du démontage de la fiction, sujet que « Grands Faits divers » aborde dans l'article « Magie ». L'économie politique et son principe mystificateur sont analysés du point de vue littéraire et religieux. Comme les autres articles, il est motivé par un événement, une querelle qui s'est presque terminée par un duel entre Huysmans et Jules Bois d'un côté et Sâr Péladan et Stanislas de Guaita de l'autre. Ce fait divers traite plus particulièrement du rapport entre magie et littérature. L'article paraît au *National Observer* du 28 janvier 1893 et prend position vis-à-vis de l'accusation faite par Huysmans à Sâr Péladan et Stanislas de Guaita de pratiquer le satanisme. Tout commence à l'occasion de la mort de l'abbé Boullan qui aurait émis des doutes au sujet de Sâr Péladan et de Stanislas de Guaita ainsi que d'Oswald Wird.

Jules Bois, dans un article du *Gil Blas* du 9 janvier 1893, aurait remarqué que les blessures de l'abbé sur le foie et le cœur sont signe de magie puisque c'est par ces

points que les « forces astrales pénètrent ». Il demande alors, pour que la conscience des accusés soit soulagée, que les conditions de la mort de l'abbé soient éclaircies. Huysmans aurait clôt le débat en déclarant que malgré le fait que la mort de l'abbé a été considérée comme naturelle, « il ne reste pas moins acquis (...) que M. de Guaita et les Rose-Croix se livrent à la magie noire et que j'avais, par conséquent, raison lorsque j'accusais, dans *Là-Bas*, tous ces gens de pratiquer le satanisme. »<sup>654</sup>

L'article s'ouvre par cette injonction ironique allant vers une réflexion sur la littérature. Dans la première version de cet article, le poète suggère une réflexion à partir d'un fait divers, elle présente la méthode et la question derrière cette section, ainsi que d'autres du livre *Divagations* : « Voici un inattendu fait-divers, probant ; au sujet duquel je m'intéresserai à quelques réflexions, finalement, comme toujours, orientées vers la Littérature. »<sup>655</sup>

Après avoir fait l'éloge de l'œuvre de Huysmans où est expliquée la magnificence de la magie au Moyen Âge, Mallarmé dénonce « le bizarre attardement, au Paris actuel, de la démonialité. »<sup>656</sup> Le poète adresse ensuite un reproche à la religion moderne « vaine, perplexe », « pétrifiée » dans les cathédrales. « J'ignore à côté de la législation pétrifiée romaine quand stagne une religion, celle des cathédrales, le motif qui cesse parallèlement le blasphème. »<sup>657</sup> Il ajoute qu'aujourd'hui, il est impensable que la religion puisse régner dans la cité comme au temps défunt. Cette distance entre la foi d'autrefois et celle d'aujourd'hui est manifeste dans la nature de cette polémique religieuse.

Le poète décrit l'impasse entre Huysmans et les accusés de satanisme. Le récit se clôt sur ces mots : « Je vais, moi, jusqu'à les condamner »<sup>658</sup>. La raison ? Le satanisme et toute forme de magie noire, quand on les compare aux expérimentations scientifiques<sup>659</sup>, relèvent du plus pur charlatanisme ou mieux-disant d'une forme de magie, la moins noble, celle qui est vouée à l'économie politique, non à l'esthétique. Mallarmé condamne les accusés non pour avoir simplement pratiqué le satanisme, mais pour avoir utilisé ces rituels dans le but d'obtenir de l'argent ou des compensations

---

<sup>654</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 308.

<sup>655</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>656</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>657</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>658</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>659</sup> À l'époque a lieu une querelle entre Charcot et le colonel de Rochas : Charcot accusait de Rochas de faire de la magie noire faisant des expériences à partir de photographies en remplaçant les poupées rituelles de la magie noire, et de Rochas accusait Charcot de pratiquer la magie par l'hypnose.

financières comme les anciens « scientifiques » cherchaient de l'or ou produisaient des diamants.

La magie devenue religion établissant une pratique rituelle, « la cour papale » qui vise selon le poète à « confondre » le public, devient une « messe noire qui se propage » et peut même contaminer la Littérature. Pour cette raison, le poète distingue la religion de la magie, originelle, qui pourrait, peut-être, inspirer les poètes. Cette magie serait pratiquée avec « déférence » dans le laboratoire du « grand œuvre » et « consisterait à reprendre, sans fourneau, les manipulations, poisons, refroidis autrement qu'en pierreries, pour continuer par la simple intelligence. »<sup>660</sup> Les pierres précieuses produites par les rituels poétiques sont fictives, mais plus vraies que les mystifications religieuses ou quêtes scientifiques travesties en croyances mystiques comme l'alchimie qui ne présentent jusqu'à aujourd'hui aucun résultat valable.

Néanmoins, la magie peut devenir religion, échapper au domaine esthétique, et se laisser circonscrire à un autre domaine de la vie sociale, l'économie politique. Cet extrait figure dans la version finale de l'article publié dans *Divagations*, et Mallarmé explique comment la magie est détournée de son principe pour servir l'économie politique :

Comme il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir d'esthétique d'une part et aussi d'économie politique : c'est de cette visée dernière, principalement que l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur.<sup>661</sup>

Selon le poète, il existe deux voies ouvertes à « l'investigation mentale », l'esthétique et l'économie politique, et c'est de cette dernière que « l'alchimie fut le glorieux, hâtif et trouble précurseur ». L'alchimie « annonce, dans la finance, le futur crédit, précédant le capital ou le réduisant à l'humilité de la monnaie ! »<sup>662</sup> L'économie politique serait ainsi le vrai satanisme moderne. Leurs lieux de culte et pratiques magiques sont les banques, le crédit est leur agent de choix, c'est la pierre philosophale qui transforme le rien en l'or. Mallarmé avoue ironiquement sa « gêne presque de préférer ces vérités » qui impliquent de « prodigieux transferts des mensonges ».

L'argent, l'or, dieu suprême des civilisations modernes, s'érige comme tel à partir d'un processus d'enchantement magique, à vrai dire « diabolique », car le crédit est la vente de ce qui n'existe pas et pourtant, comme Dieu qui n'a même pas besoin d'exister pour gérer notre existence, il est capable de provoquer la ruine des familles et d'enrichir

---

<sup>660</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>661</sup> *Ibid.*

<sup>662</sup> *Ibid.*, p. 251.

les banques. Notre économie politique ainsi que les religions primitives sont régies par le même fétichisme des mots ou des chiffres. Le rôle du poète moderne est de dévoiler le caractère arbitraire du signe, car cela signifie aussi démontrer la nature arbitraire de notre économie capitaliste. Nous sommes ici devant un fait divers qui ferait certainement rire un lecteur moderne et qui pourtant a occupé une place considérable dans les journaux de l'époque. Mallarmé ne peut s'empêcher d'être ironique, comme nous pouvons le remarquer en lisant la première version de l'article publié dans le *National Observer*, où une telle accusation d'empoisonnement « pratiqué à cent et deux lieues » est défini comme « joli, imprévu, coupant tire »,<sup>663</sup> mais ce fait divers a une portée significative, car il sert de support à une critique sociale et à une divagation sur la poésie. Si l'alchimie peut ironiquement être tenue pour responsable du fonctionnement « irréel » de l'économie politique, elle a aussi un élément qui la rapproche de la poésie.

La poésie, comme la science, aurait eu « son commencement grandiose et puéril » avec l'alchimie, qui vaut pour le littérateur comme « musée », ou dictionnaire qui agence des métaphores pour que les poètes puissent « ramener son âme à la virginité de la feuille de papier ». La magie à l'origine de la littérature est forcément la mythologie, à son origine, quand les mots et les choses se correspondaient. La « magie » du langage primitif retrouve sa divinité dans cette parfaite correspondance aujourd'hui perdue. Mallarmé évoque une « parité secrète » entre « les vieux procédés et le sortilège, que restera la poésie ». <sup>664</sup>

Mais nous savons que la croyance mythique dans le pouvoir des mots est questionnée par Mallarmé, car la croyance dans les pouvoirs magiques des mots, ainsi que dans la valeur intrinsèque des marchandises ou le culte de l'argent aujourd'hui, sont les responsables de la fondation de l'économie politique moderne. Le problème et le défaut qui structurent la mythologie ou tout art mystificateur ainsi que l'économie moderne, est, selon le poète, l'excès de symbolisme ou le refus de la métaphore. Mallarmé, en définissant ce que devrait être la poésie, au-delà du mythe et de la magie, fait l'éloge de la métaphore, figure entre le symbole et les choses qui permettent aux mots d'échapper à leur sens littéral, les entraînent toujours dans un au-delà de leur référent : « Coupable qui, sur cet art, avec cécité opérera un dédoublement : on en

---

<sup>663</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 250

sépare, pour les réaliser dans une magie à côté, les délicieuses, pudiques — pourtant exprimables, métaphores. »<sup>665</sup>

Avant d'expliquer le rapport secret qui se cache derrière la métaphore, le poète reconnaît avoir marqué cette intimité entre magie et poésie à plusieurs occasions « dans une mesure qui a outrepassé l'aptitude à en jouir consentie par mes contemporains ». Il est conscient qu'il a exagéré, que sa main fut trop lourde à propos de la magie et de l'enchantement des mots, à tel point qu'il n'a pu être compris. Pour cette raison, l'éloge de la métaphore vise à critiquer le « symbolisme » qui juxtapose deux idées ou choses, sans laisser d'espace pour le flux indéterminé et vague que la métaphore rend possible.

La stupeur est la sensation première qu'une poésie doit provoquer chez ses lecteurs. Créer du nouveau comporte le risque de l'inintelligibilité et Mallarmé avoue ici être disposé à courir ce risque, car ce qui compte dans la lecture n'est pas la compréhension, mais l'« enchantement ». Il y a par là un procédé magique en œuvre dans la création littéraire. La stupeur est l'effet provoqué par la poésie, l'émerveillement devant un mot qui semble nouveau, inconnu. Le poète, en magicien, par un « enchantement » des mots doit provoquer dans son lecteur la sensation magique d'entendre un mot pour la première fois :

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 : vraisemblable dans la limite de l'idée uniquement mise en jeu par l'enchanteur de lettres jusqu'à ce que, certes scintille, quelque illusion égale au regard. Le vers, trait incantatoire ! et, on ne dénierait au cercle que perpétuellement ferme, ouvre la rime une similitude avec les ronds, parmi l'herbe, de la fée ou du magicien.<sup>666</sup>

Si recette il y a pour réaliser cette opération magique, elle concerne le dosage « subtil » des « sentiments » : « Notre occupation le dosage subtil d'essences, délétères ou bonnes, les sentiments ». <sup>667</sup> La poésie, artifice, le seul, « humain », qui ne peut disparaître, enserme le mystère de la magie créatrice, poétique, dans les feuilles du livre :

Rien autrefois sorti, pour les illettrés, de l'artifice humain, seul résumé en le livre ou qui flotterait imprudemment dehors au risque d'y volatiliser un semblant, aujourd'hui ne veut disparaître, du tout : mais regagnera les feuillets, par excellence suggestifs et dispensateurs du charme.<sup>668</sup>

Ainsi, si magie il y a, elle réside dans la fabrication d'un Livre, dans l'écriture qui vise non le commerce, mais l'invention, le nouveau. Et cette magie obéit à d'autres principes que ceux des religions. Celles-ci, surtout les religions primitives, mettent en œuvre un enchantement du monde par les mots, en sacralisant des objets et des

---

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>666</sup> *Ibid.*

<sup>667</sup> *Ibid.*

<sup>668</sup> *Ibid.*

phénomènes naturels par un processus symbolique. La littérature est faite de métaphores, à l'opposé de la magie dont le principe est d'enchanter la matière morte et de changer le rien en or, principe régissant également l'économie capitaliste. La métaphore est le moyen de transport qui nous mène vers la réflexion, elle effectue le passage entre le référent et le concept, mais se maintient néanmoins dans cet intervalle, dans un interrègne favorable à la suggestion, au mouvement de la pensée. L'allusion, la suggestion, évitent le passage direct de la chose aux mots, l'enchantement fétichiste. Suggérer, c'est avant tout se maintenir au niveau de la métaphore, moyen de transport, passage, un entre-deux qui préserve la différence, qui sauvegarde la raison et la pensée face à la magie. La métaphore réordonne et rétablit les rapports entre les mots et les choses. Au lieu de sacraliser la nature et les objets, elle peut reconstruire le monde, inventer un monde nouveau. La métaphore est capable de rétablir les liens et médiations abolis par le fétichisme, ainsi la littérature échappe au formalisme, en suggérant, elle se refuse à croire et refuse toute croyance, elle se maintient entre les choses et les dieux, et préserve ainsi le doute, inscrit un silence fondamental, seul capable de mouvoir et mettre en marche l'intelligence du lecteur.<sup>669</sup>

### **La démocratie comme farce**

Deuxième des « Variations sur un sujet » publiées dans *La Revue blanche* du 1<sup>er</sup> mars 1895, « La Cour » débat d'une question chère à Mallarmé et à son temps, courante dans la presse lors de la publication de *L'Union des trois aristocraties* d'Hugues Rebelle et de *L'Aristocratie intellectuelle* d'Henry Bérenger. Le premier ouvrage convoque l'union de trois aristocraties, la noblesse, la fortune et l'intelligence face à « la souveraineté de la populace ». L'artiste ne devrait pas renoncer à la fortune, car l'or reste le meilleur moyen pour dominer les hommes, un instrument dont l'artiste doit se servir. Henry Bérenger, dans son ouvrage, convoque l'union des intellectuels comme dernière chance de renouvellement d'un catholicisme qui cède sa place à la science. Des arguments très en vogue dans les milieux conservateurs de la fin du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>669</sup> Cela ne signifie pas que le poème est un espace de dissémination du sens. À partir du moment où la poésie se voit devant l'évidence que les valeurs morales, sociales et économiques sont construites, la conclusion logique est évidemment que l'ensemble de la vie sociale, comme le sens d'un mot, se construit à l'intérieur d'un processus lui aussi social. En suggérant que le poète se refuse d'attribuer à un mot une limitation qui ne peut être que morale, il préfère mettre en évidence le processus de constitution du sens, et le sens majeur de cette forme est que la poésie, loin d'ouvrir son espace à une signification infinie, souligne sans cesse le caractère processuel de constitution du sens.



qui s'opposait surtout au suffrage universel républicain. Voyons comment l'auteur de « Hérésies artistiques. L'Art pour tous » prendra position au sujet du rapport entre l'art pur et la foule trois décennies plus tard.

Mallarmé entame l'article par une prise de position radicalement opposée à celle qui compare une élite intellectuelle, avec l'élite financière ou des noms, soit la bourgeoisie, soit l'aristocratie. Le poète demande « quel nom » « vaudra le paraphe » ? Puisqu'il n'est possible de répondre aux « appels de splendeur » que par une « grande symphonie des concerts », un nom ne peut pas suffire pour garantir la noblesse, d'autant plus que le langage n'est vrai que quand il nie toute communication et expression, quand il s'approche de la musique, et rend muets les mots, en soustrayant les noms : « Une noblesse, finalement, se passera du nom. »<sup>670</sup> Ainsi la question qu'un poète se poserait serait « à quoi bon la poésie ? » La poésie est-elle, comme la noblesse, un ordre de noms ? Ou cherche-t-elle à être autre chose qu'une hiérarchie ? Si une noblesse de noms est aussi arbitraire que le résultat d'une élection, argumenter que la grandeur est à conquérir serait parler au nom de la méritocratie bourgeoise. Face à cette impasse, il nous semble que ce dont il est question est de savoir si la détermination de ce qu'est la noblesse est vraiment un problème important. Avant de répondre, Mallarmé discourt sur l'idée de noblesse, sa nécessité et ses significations dans la société moderne.

D'abord, il établit une distinction entre la noblesse de nom et la noblesse de l'art. La poésie, « l'éclat dégagé par le rêve » revendique une gloire « impersonnelle », le poète doit s'exclure de la page écrite, devenir impersonnel, omettre toute particularité, il ne pourrait se faire « parrainer » par une aristocratie de nom, à laquelle il ne croit pas, puisqu'il sait comment assurer sa noblesse par le mot et cela relève d'un travail. Il devrait chercher son parrainage « au creux de l'urne électorale ». Ici, le poète passe de la critique de la noblesse à la critique du suffrage universel. Si le poète doit chercher son parrainage dans le « creux » des urnes, cela signifie qu'elles ne sont « pas sonores », elles ne sont capables ni d'honorer ni de faire entendre leur voix. La vraie voix de la démocratie serait à chercher ailleurs que dans un système représentatif incapable de faire entendre la voix des électeurs. Elle se révèle dans le « creux » des urnes, dans le non-dit de toute élection.

Le suffrage universel remplace la noblesse de noms par la noblesse de chiffres, en fin de compte, les hommes qui gouvernent effectivement dans un système démocratique

---

<sup>670</sup> *Ibid.*, p. 264.

représentatif sont peu nombreux, et comme au temps de l'aristocratie, ils forment une cour. Ce qui distingue ces deux noblesses, c'est le vote. Mallarmé utilise le mot noblesse pour désigner la petite majorité d'hommes politiques qui gouvernent vraiment la République. Leur noblesse est celle des chiffres, car ils sont élus par la majorité des citoyens. Mais cette noblesse des chiffres indique aussi que le gouvernement est en réalité l'expression ou le représentant des chiffres qui régissent véritablement la société moderne, ceux du Capital. Le suffrage universel démontre que le pouvoir se trouve entre les mains de ceux qui reçoivent le plus de votes, ils ont les chiffres à leurs côtés, des chiffres qui indiquent, en réalité, leur pouvoir économique.

La richesse n'est qu'« infatuation », la pauvreté annonce un « goût solitaire et de race ». Toute distinction ou « sélection » se perpétue en haut comme en bas de l'échelle sociale, « le fonctionnement moderne consiste dans cette ambivalence pour peu qu'indicatrice encore où est le haut, le bas, parcimonie, opulence, tout ambigu ». <sup>671</sup> L'ambiguïté du poète désigne les valeurs attribuées à la richesse et à la pauvreté. Cette dernière est signe de distinction pour la religion catholique, tandis que la richesse est souvent méprisée comme « infatuation », « snobisme ». Ainsi, la fortune est considérée comme une valeur sociale, facteur de distinction qui omet la vraie question « pécuniaire ». La vraie question est que malgré le « mépris » de la richesse, c'est l'argent qui gouverne les sociétés sur le plan économique et politique. La fausse idée selon laquelle la bourgeoisie a aboli les distinctions de classes en favorisant l'ascension sociale favorise le maintien du pouvoir par cette même classe. Comme si ces valeurs idéologiques qui prônent la mobilité sociale en même temps qu'elles véhiculent des valeurs morales d'abondance ou de manque d'argent masquent la nature et les conséquences de la différenciation sociale entre classes.

Pour le poète, dans l'art, toute « tentative de supériorité s'inaugure par étendre, sur des distinctions vulgaires, en les effaçant, aile égale. — ». L'art commence comme critique, en s'éloignant du sens commun, des prétentions vulgaires, surtout celles de l'aristocratie ou de la richesse capitaliste. Elle doit effacer les « distinctions vulgaires » sur l'importance de l'argent, comme celles que défend Hugues Rebelle dans son ouvrage : « Essentiellement l'œuvre d'art ; ce suffit, à l'opposé des ambitions et d'intérêts. » <sup>672</sup> Ainsi, l'art ne doit pas être défini ni par rapport à la richesse ni par rapport à l'aristocratie. Il ne peut avoir d'ambitions « vulgaires » comme l'accumulation

---

<sup>671</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>672</sup> *Ibid.*, p. 265.

de capital ou la noblesse du nom. Sa supériorité ne réside pas dans son pouvoir, car il ne désire pas mesurer ses forces ni disputer la place aux noblesses financières ou politiques. L'art dissout toute hiérarchie, contrairement à la hiérarchie sociale qui se maintient et se perpétue par des systèmes d'exclusion, tels la démocratie représentative ou l'argent et la propriété privée. L'art efface les distinctions, se fait à partir de l'annulation de toute tentative de supériorité. Aucune noblesse de nom ni de chiffre ne peut être comparée ou assimilée à la littérature. Se courber devant le patronage de la noblesse serait solliciter auprès de l'aristocratie un genre de légitimation de la littérature qui, en temps républicains, ne peut être octroyée. S'exiler dans le passé serait accepter l'impuissance de la littérature vis-à-vis du présent, se plier aux chiffres ou remplir la domination des chiffres par celle des noms. Et la littérature veut hausser le statut du verbe, faire et non tout simplement classer ou décrire.

La référence aux publications récentes est subtile. Aucun nom n'est cité. Pour le poète, « le souci proposé par l'essai », qui reflète « l'actualité », « un retour de la noblesse », est traité avec ironie : « Ah ! vraiment — On dirait qu'il en faut une — Paraît-il — Certains s'y mettent — Le besoin se fait sentir ». La noblesse serait un mal nécessaire pour « balayer » l'« ignominieuse erreur qui obstrue, en dégel, la voirie du siècle ». <sup>673</sup> Il semble que la publication de ces ouvrages atteste un désir de noblesse, qu'est-ce que cela signifie ? Mallarmé est ironique, car une distinction sociale existe déjà dans la société, ainsi pourquoi réaffirmer le besoin d'une noblesse ? Évidemment pour maintenir et perpétuer l'exclusion sociale. « Issue, j'atteste, du goût erroné le plus pur ou d'équité », c'est-à-dire que le besoin de noblesse est pour les contemporains de Mallarmé conservateurs une façon de combattre l'idée d'égalité. Affirmer qu'il y a une noblesse, de cœur, de noms ou de chiffres c'est maintenir une classe au pouvoir à l'exclusion des autres. La noblesse serait l'argument des conservateurs contre l'égalité. Mallarmé cherche à démontrer que l'idée d'équité, si elle est fausse, cela est dû au fait qu'elle est le produit de l'inégalité, d'une société qui auparavant arborait une noblesse et qui fait semblant de croire qu'aujourd'hui la noblesse est toujours nécessaire. Seule une société inégale peut faire de l'égalité une revendication. Ainsi, maintenir la noblesse serait en fait un moyen de maintenir la nécessité et la justesse de la revendication d'égalité, elle fonctionnerait non pour lutter contre une « idée » d'égalité, mais pour construire une société inégale où l'égalité n'est qu'un idéal ou une idée.

---

<sup>673</sup> *Ibid.*

L'argument est intéressant par son originalité. Mallarmé semble être partiellement d'accord avec ses contemporains : l'égalité est une idée fautive parce qu'elle est simplement une idée, une revendication. Elle ne devrait pas exister en tant qu'idée, comme l'idée de noblesse. Mais pour que l'égalité cesse d'être une idée, il est nécessaire d'éliminer les différences sociales. Car si l'égalité est une idée, la noblesse est une réalité, la noblesse est la réalité qui produit les « idées » « d'égalité ». La société moderne a sa noblesse, elle a une classe, une minorité qui gouverne les hommes (les noms) et les chiffres. La nécessité actuelle d'une noblesse semble témoigner de l'inégalité qui sévit dans la société.

Le poète propose d'examiner « ce goût erroné », pour « vider le brouillard » : « On a dit, par vocifération et le silence, à des masses “Tout appartient — en le domaine — se doit à votre admiration”, et faute de quelque chose à désigner, on les lâcha sur l'art ». <sup>674</sup>

Pour justifier une noblesse, certains font appel à l'art. L'art est noble, car à l'écart de la société, mais alors il serait aussi noble que les pauvres, car c'est un sacrifice. La noblesse serait ainsi élue par l'« admiration » de la foule qui la légitime. Son prestige est attribué par la foule, créé à partir de l'inégalité sociale, comme le suffrage universel élit les gouvernants, ou la noblesse politique. C'est-à-dire que l'aristocratie et la démocratie représentative se basent sur une inégalité sociale, une distance entre classes qui se transforme en différence vis-à-vis du pouvoir politique. Mais en réalité, l'art à la fin du siècle ne jouit pas de prestige social, encore moins de l'admiration de la foule. Ainsi, l'art semble être un artifice supposé combler le vide entre le désir des hommes et les actions des élus qui les représentent, créés par la démocratie représentative. L'art ne « trafique » ni ne « pioche », mais la foule, celle des travailleurs, qui piochent littéralement, pour assurer « le pain » « dormira ouïe au sac où le métal, intérieurement, sert de rêve », c'est-à-dire qu'elle travaille en pensant à la fortune, désir qui serait avilissant, ignoble pour la littérature qui, contrairement aux travailleurs, s'inscrit « à l'immortalité de chaque jour qu'éclaire la soirée ». Comment la littérature pourrait-elle satisfaire la foule affamée, ou qui « leurra vers ici une émeute affamée » ? La littérature ne prétend pas donner aux hommes de matières à rêve, ni les combler d'illusions. À l'opposé, elle est destinée à dénoncer les mensonges propagés en tout lieu pour qu'une élite, des chiffres ou des noms, puisse garder la distance qui les place à l'écart de la

---

<sup>674</sup> *Ibid.*

masse. Mallarmé ne peut être d'accord avec l'allégation de l'union de l'art, de la fortune et de la noblesse, il ne se fait pas d'illusions non plus sur ce que la démocratie représentative attise. Un « simulacre » pour « arrêter l'irruption nouvelle » et calmer la foule, un « voile de mensonge » qui cause un grand ennui, car « au fond de chacun s'éteint un lampion que si c'était cela, la merveille — plutôt pas... » C'est-à-dire qu'au fond de chaque homme réside une lumière qui scintille devant la perspective d'un gouvernement qui pourrait correspondre à ses attentes, mais chaque fois qu'un gouvernement est élu, la flamme de ce désir s'éteint, les électeurs sont toujours déçus.

La démocratie serait ainsi ce mensonge, ce voile de démagogie qui a pour but de simplement calmer la foule en lui offrant le simulacre de ses désirs. Si la poésie se refuse à proposer aux travailleurs matière à rêver c'est parce qu'elle sait pertinemment qu'il faut de l'argent pour apaiser la foule. On « jura » à la foule « une satisfaction foraine, certes, à chercher dans la parade publique » en oubliant que l'art ne peut avoir les mêmes prétentions que la politique, étant un « jeu qui n'y prête en tant que restreint par nature et strict ». Le spectacle quotidien que les poètes prêcheurs offrent à la foule peut être comparé à celui des journaux, qui écrasent les rêves et idéaux d'une égalité entre les hommes ou noblesse littéraire avec le déploiement de la banalité et des chimères politiques les plus insignifiantes : « jaunes effondrements de banques aux squames de pus et le candide camelot apportant à la rue une réforme qui lui éclate en la main, ce répertoire — à défaut, le piétinement de Chambres où le vent-coulis se distrait à des crises ministérielles ». <sup>675</sup>

Le poète doute de ce « mystérieux ordre » qui pousse la « gratuite cohue aux faux-semblants » et prétend empêcher l'Élu. La foule peut-elle empêcher une élection ou destituer un élu du pouvoir ? Le poète ne fait pas confiance aux moyens institués pour élire ou déposer un gouvernant. Une révolution ne se fait pas par une foule de « faux-semblants ». Elle n'est pas le produit d'une majorité aveuglée par les chiffres :

Toi ou moi — le seul au nom de qui des changements sociaux, la révolution, s'accomplissent pour que surgi il se présentât, librement, sans encombre, vît et sût : témoignant du chef-d'œuvre, en raison d'une dignité, comme preuve. <sup>676</sup>

Qui « présentât, librement, sans encombre, vît et sût » la révolution ? Le génie, l'Élu ? Qui est, ou pourrait être, le représentant de la révolution ? Mallarmé ne nous le dit pas, car la question est de savoir si une révolution peut se produire à l'extérieur du registre représentatif. Si « toi » ou « moi », si « nous » pouvons réaliser le désir de

---

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>676</sup> *Ibid.*

changement qui nous mobilise. En tout cas, nous savons que « la constatation ne s'en déférerait à la foule ». La raison est claire : « Un temple même bâti par quartier en la ville, pour immense, ne contiendra la totalité populaire. » Aucun élu ne pourrait être, sous peine de mensonge, un représentant de la foule, tout comme aucune assemblée ne peut contenir la totalité de la population.

À quelque loi importe qu'un, représentatif, puisse arriver le plus humble, invité, comme en pèlerinage, du fond d'un destin soucieux. Le dernier, moralement tous : ce point, assez — pour que la justice, se plaisant, exulte, avec lueur sur le bel objet visité qui y concorde. J'entends — d'où cette volonté ! — de ce qu'il faut que ce soit — pourquoi à lui mieux qu'à cet autre ! Lequel, en l'occurrence, serait lui. Tous les deux et beaucoup aussi, je réclame.<sup>677</sup>

Car, finalement, sur quels critères et quelles bases une élection se décide-t-elle ? N'est-elle pas aussi arbitraire et contingente que par exemple le don d'un génie, un nom de famille ou un héritage ? Toutes ces « élections » ne relèvent-elles pas d'une forme de destin finalement contingente ? La « volonté » du peuple serait-elle vraiment responsable de cette élection qui ne nous permet pas répondre à la question « pourquoi à lui mieux qu'à cet autre » ? Car « tous les deux » semblent les mêmes, tous les candidats sont égaux dans la mesure où ils représentent un même système politique qui détermine qui peut être candidat. Si égalité il y a dans une démocratie, ou élection quelconque, elle repose uniquement dans l'égalité qui existe entre les candidats et dans le processus représentatif qui les rend égaux, « représentatifs » d'un mensonge. Le vote ne peut pas légitimer un gouvernement, car une représentation n'est qu'un détournement de la vérité. « L'élection, vous la prônez, le vote aux doigts, assimilée au travail de l'usine ; attendu que vous craignez particulièrement, je le sais, une ingérence de mystère, ou le ciel, dans tel choix. »<sup>678</sup>

Mallarmé critique le principe représentatif en amont de la prétendue égalité bourgeoise. Le vote n'est ni preuve ni garantie de représentativité ou pouvoir, au contraire chaque fois qu'un vote est donné, la foule passe le pouvoir à un autre censé la représenter. Le vote est la perte du pouvoir de l'électeur qui le transmet à un autre. Le poète compare ensuite l'élection au travail à l'usine, où la foule ne travaille que pour enrichir un autre, tout comme en votant elle donne à un autre un pouvoir qui devrait être le sien. Le prétendu « mystère » qui régit une élection est semblable à celui qui gouverne le travail ouvrier. Le travailleur, malgré la concrétude du travail réalisé, ne reçoit pas de paiement proportionnel à la dépense de ses énergies, ou au profit qu'il gère

---

<sup>677</sup> *Ibid.*, p. 266.

<sup>678</sup> *Ibid.*

ainsi comme une élection, tout en étant réalisée et définie par une majorité, elle ne comble pas les intérêts ni la réalité des demandes des électeurs. La distance qui existe entre le travail et la rémunération est la même qu'en démocratie, où une distance existe entre l'élu, le représentant et ceux qui sont représentés.

Aristocratie, pourquoi n'énoncer le terme — en face du tant vagi de démocratie : réciprocité d'états indispensable au conflit, national, par quoi quelque chose tient debout, ils se heurtent, se pénètrent, sans vertu si l'un fait défaut.<sup>679</sup>

Ainsi, une démocratie n'est en rien distincte d'une aristocratie. Dans les deux cas, c'est une minorité qui gouverne. Dans l'aristocratie gouverne la noblesse de nom, dans la démocratie du suffrage universel les élus sont une minorité censée représenter une majorité, cette minorité d'élus ne représente que la noblesse des chiffres, les intérêts de la bourgeoisie (l'aristocratie des chiffres).

Le mensonge qui se cache derrière le voile de la démocratie est l'aristocratie. Une démocratie représentative est un gouvernement de peu d'hommes comme une aristocratie. Ces concepts ne peuvent fonctionner que l'un à côté de l'autre et pour cette raison le poète abomine les deux. Mais ses contemporains ont raison sur un point : l'aristocratie politique et littéraire se maintient grâce à une autre noblesse, celle de la fortune. La cour, dans laquelle vivent les hommes modernes, est celle du roi Or, du « dieu impersonnel », métal adoré et cultuel : « La pièce de monnaie, exhumée aux arènes, présente, face, une figure sereine et, pile, le chiffre brutal universel. »<sup>680</sup> La politique est, comme l'économie, structurée à partir d'une représentation. Une pièce de monnaie peut fournir la représentation exacte du fonctionnement des sociétés modernes : sur une pièce de monnaie, nous voyons une « figure », celle du roi ou président, le représentant du pouvoir, et sur l'autre face de la pièce, nous voyons un chiffre. Ainsi, le pouvoir (le visage du président) est soutenu par l'argent, par le « chiffre brut universel ».

Les conditions historiques changent, et le vent de l'histoire a contribué à disperser et suspendre une « poussière précieuse » qui nous permet de dire que « nulle fixité » n'existe « dans la composition d'une élite », ni « officiellement », ni « traditionnellement ». Le poète, comme un chef d'orchestre, anonyme, le dos tourné à son public, « loin de prétendre, dans l'assemblée, à une place », assiste, « dans les rangs » et paraît « sans interception, devant le jaillissement de génie possible ». Ainsi, si nous pouvons parler d'une noblesse littéraire, d'une cour poétique, elle devrait s'établir

---

<sup>679</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>680</sup> *Ibid.*

à partir de « dons spirituels », une alliance de l'intelligence, simplement distincte de toute aristocratie politique ou économique qui d'ailleurs sont arbitraires. Mallarmé revendique ici la liberté de l'art vis-à-vis des sphères sociales, une liberté qui lui permet d'être critique, un élu spirituel, non sujet à la soumission à l'argent ou aux noms : « La Cour, je dirais — mais qui ne voltige, maintenant, autour et l'individu royal fût-il, authentiquement, par dons spirituels. »<sup>681</sup> On pourrait « sottement » critiquer cette position en la qualifiant de « snob » « détournant l'argot étranger, qualificatif vain, préférable à son foncier état de blague », le poète préfère penser que l'adjectif indique une blague ou ironie, car la littérature est certainement « vaine », elle ne s'encadre pas dans l'impératif bourgeois d'utilité, ne produit pas, ne génère pas d'argent, mais surtout ne gouverne pas, en contribuant plutôt à discuter l'idéologie bourgeoise, son mode de gouvernement et sa noblesse. Chez Mallarmé, la conscience de l'irréalité de la représentation est la conséquence de la certitude de la mystification, la marque irréparable de toute politique. Mystification qui fait que la démocratie permet une illusion de liberté et d'égalité tout en élisant une « aristocratie ». La seule politique possible devant cette perspective est critique, qui s'affirme par la négation, l'abstention et le refus du jeu démocratique, une politique qui préfère la grève au vote, qui s'abstient de participation pour ne pas étendre l'inégalité, le socle de la démocratie. Quand il s'agit de penser quelle noblesse artistique pourrait remplacer la religion chrétienne, Mallarmé convoquera la Musique, peu enthousiaste et avec une pointe d'ironie, soulevant le doute quant à cet art qui autrefois était le nom même du sublime.

L'initiative me semble au-devant de la religion neuve, qui la groupa, sans doute, à cause de son occultisme facile aux extases inscrutables, la Musique : ainsi, ai-je, au cours de cette note, ordonné comme image ou accompagnement évocatoires, le hantant fonds humain sus aux gradins.<sup>682</sup>

La Musique est ici tenue pour l'art qui se prête le mieux à la mystification et au mysticisme, un art d'un « occultisme facile », qui provoque des effets garantis, des « extases inscrutables ». Pour finir sa critique, le poète déclare ironiquement que son article devrait être accompagné par une musique, qui serait « le hantant fonds humains sus aux gradins ». Et l'ironie ne s'arrête pas là : au paragraphe suivant, il attire notre attention sur le caractère funeste de l'art, « le chef d'œuvre est funeste », il fait fulminer « du ridicule » le « perlage des capotes chimériques en train d'assentiment ».

Une ville commence le devoir, qui, avant le temple, même les lois, rudimentaire comme l'instant, trouve, en la curiosité quand il n'y aurait que cela ou attente de ses étages divers d'habitants, motif

---

<sup>681</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>682</sup> *Ibid.*



à rendez-vous fervent : surtout qu'impartiale elle doit, à la surprise d'art, rien de moins ni de plus, une figuration.<sup>683</sup>

La seule manifestation publique capable de rassembler toute une ville, ce n'est ni l'économie ni la politique, c'est l'art. Un rendez-vous qui attire la curiosité, « avant le temple » et « fervent », mais « surtout impartiale », l'art ne se prête pas aux mystifications, car il est « rudimentaire comme l'instant », simple « figuration », invisible comme la musique.

### **De la solitude des poètes**

« Solitude » ainsi que « Cloîtres », font partie de son intervention lors d'une conférence tenue en Angleterre, intitulée « La Musique et les Lettres ». Dans ces textes, Mallarmé réfléchit sur la solitude, la réclusion et le silence des hommes des lettres. Dans le premier article, le thème est la réclusion du poète. Le deuxième article analyse les conditions actuelles de travail des professeurs universitaires anglais, leur solitude nécessaire à la pensée. Ici nous traiterons du premier article, qui commence par l'affirmation : « L'existence littéraire, hors une, vraie, qui se passe à réveiller la présence, au-dedans, des accords et significations, a-t-elle lieu, avec le monde ; que comme inconvénient — »<sup>684</sup> La littérature est cataloguée comme inconvénient, élément étrange à l'intérieur de la société. Il explique les raisons qui font que la littérature dérange et déroute :

Certainement je vise le Poète ne possédant pas d'intérêts quelque part, gratuité du produit ou dédain commercial ; les deux, par un nœud simple. Le miracle assuré de ses jours ou un compromis selon l'amertume, puisque tout devrait jaillir de l'assentiment et certifier, en durant, le luxe d'esprit contemporain, cela n'éclate que du manquement à la destinée, au moins, social ; tirâton, enfin, des subsides d'un hasard de fortune.<sup>685</sup>

Le talent littéraire, un luxe, implique une absence de place et un rôle social qui transforme la vie de l'écrivain dans une conjonction de hasard et de fortune. Se déclarer un « génie », homme exemplaire, est d'un « ridicule fondamental » qui ne ferait qu'exclure davantage le poète donnant prétexte au bavardage et à l'échange d'opinion autour de la qualité d'une œuvre jugée uniquement à partir de ses milliers d'échecs et non de ses rares réussites. En ce qui concerne l'art d'écrire, le poète ne doit ni

---

<sup>683</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>684</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>685</sup> *Ibid.*

« expliquer ni répandre ses moyens ». <sup>686</sup> Il ne doit pas défendre, ni accuser, il doit accepter la distance qui le sépare de la société, ne jamais craindre ses reproches, et se consacrer exclusivement à l'œuvre. En démontrant à quel point le poète est dénigré par la société, Mallarmé se distingue de ces prédécesseurs romantiques, avec un éclat de réalisme il empêche toute mystification du rôle du poète.

Si le poète se laisse « péremptoirement reconnaître de l'appellation de Maître puis sortirait de rêves, en l'estimant murmurée avec sérieux devant lui et, élargissez le rire à crever cette farce ». Même si un poète est reconnu par les plus jeunes pour son talent, son œuvre n'est pas un enseignement, c'est un « acte toujours intime », solitaire. <sup>687</sup> L'on peut dire la même chose des écoles dont les poètes doivent s'échapper pour ne pas se laisser « endoctriner ». L'appellation « Maître » contribue à la raillerie de la société qui estime que la littérature est un luxe inutile. Le sérieux de cette « appellation » qui fait sortir le poète de ses rêves contraste avec le mépris social et ne fait que rendre d'autant plus évidente la distance qui le sépare des autres hommes. Le sérieux ne combine pas avec les rêves et ceux-ci ne combinent pas avec la réalité. Il n'y a que la distance pour assurer l'existence d'une œuvre que seul le poète, à l'extérieur de la vie sociale, l'exilé, peut réaliser. L'exclusion est donc la condition nécessaire rendre possible la critique de la vie sociale et le rêve d'un monde différent.

Le poète refuse toute discussion esthétique qui cède vite la place à une dispute autour de talents de l'éloquence, où l'un des interlocuteurs s'emploie à « soustraire autant qu'à révéler sa pensée » tandis que le deuxième s'obstine à « saisir autre chose », les deux cherchant à « réserver leur intégrité. Les polémiques artistiques ne font que transformer la littérature en chimère ou en affaire personnelle. L'art devient une distraction apte à rompre le charme d'un poème. Le silence est seul capable de rendre compte du phénomène littéraire, de cet « art de paroles » mystérieux qui ne s'explique pas : « La menace de dissiper, en y touchant à même ou à part, des vérités, qui le sont à l'état de gammes, accords posés préludant au concert : tout silence, mieux, envers un art lui-même de paroles — hors les prestiges et l'inspiration. » <sup>688</sup> Le silence empêche aussi bien la mystification que la lutte pour le prestige. « Neutre, le nôtre, qui, l'oubli de débouchés, quels qu'ils soient, frelatés et criards, se mène à l'ombre de feuillages

---

<sup>686</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>687</sup> *Ibid.*

<sup>688</sup> *Ibid.*, p. 260.

étendant une forêt, ou sur l'asphalte indifférent pourvu qu'on porte la solitude. »<sup>689</sup> Un poète doit toujours savoir sauvegarder son silence, préserver son art, parce que ce silence est signe de persévérance, il est la marque d'un désir, d'un destin, ou d'un hasard, qui fait qu'un homme veut ou peut par volonté ou don de la providence, écrire. Ni la société, ni même ses semblables ne sont en mesure d'attribuer à un homme le titre de poète. Le statut absolument incertain des littérateurs doit être vécu en silence. Silence rompu par la poésie, et uniquement par la poésie, seule capable de créer un lieu unique où elle existe seule.

### **Le poète et l'ouvrier**

« Confrontation » décrit la rencontre fortuite d'un poète et d'un ouvrier. Le texte fonctionne comme les poèmes en prose de la section « Anecdotes ou poèmes » où un événement hasardeux ou une anecdote donnent une marge à la réflexion sur la nature du travail dans le capitalisme et son rapport à l'écriture poétique. Il s'agit, encore une fois, d'un événement de circonstance qui fait sens au-delà de son contexte immédiat, il est symbolique et fonctionne de manière exemplaire, comme allégorie capable d'exposer la vie moderne dans ses paradoxes et sa complexité.

L'événement se déroule un matin d'été. Le poète insomniaque arrête son travail et va se promener quand commence la journée. Le hasard fait que le poète croise un ouvrier, « homme chétif ou musculeux » pourtant « cassé sur la besogne ». En envahissant l'espace du travailleur, le poète crée la méfiance, l'ouvrier semble le regarder en lui demandant « Toi que viens-tu faire ici ? ». Un regard plein de « mauvais vouloir et dédain », envers cette « oisive approche » du poète, qui invite le travailleur « à rétablir, sous le ciel, l'équité ». Ce qui permettrait d'établir cette équité est le fait, inconnu des travailleurs, que le poète a aussi, comme eux, « creusé depuis l'aube », un trou, qui n'est pas littéral, mais métaphorique, car produit sur le langage. Les deux, poète et prolétaire, sous le même ciel, partagent ainsi la même tâche sur Terre. Mais cette évidence « si éminente » que le trou creusé par l'ouvrier, où se croisent le poète et le travailleur, pourrait-elle nous autoriser à dire qu'ils sont égaux ? La question serait de savoir si un travail intellectuel, même s'il provoque la sueur, pourrait être égal au travail concret de l'ouvrier. Pouvons-nous comparer travail intellectuel et travail manuel ?

---

<sup>689</sup> *Ibid.*, p. 259.

Devant l'évidence de ce trou, le poète s'apprête à « vite » rétablir l'équité entre le travailleur et lui. Par cette évidence visuelle irréfutable, la preuve du travail réalisé, nous ne sommes toujours pas en mesure de démontrer la « concrétude » du travail si nous réfléchissons à la rémunération perçue par l'ouvrier. L'argumentation de Mallarmé est toujours originale. « Il extrait une broutée de terrain, pour la vider peu loin, il a produit et refaire l'inverse implique besogne nouvelle, payée ». <sup>690</sup> Le travailleur est rémunéré selon le temps qu'il passe à travailler, et non selon les tâches qu'il exécute, la rémunération n'est pas l'équivalent du travail produit ou de la production réelle du travailleur. S'il creuse un trou pour le fermer, même si le résultat de ce travail est nul, l'ouvrier sera payé pour l'exécuter. « La terre, dans le pacte, a prévu que nulle force fournie, même en acquiescement à un contrordre, ne fût vaine ». <sup>691</sup> Toute dépense de forces est payée et ne peut jamais être dite vaine. Cela ne touche évidemment pas à la question de savoir si la rémunération est équivalente aux efforts physiques du travailleur. Le travailleur est « béni par la sécurité de l'effort », « où que s'ouvre sa fosse présente », il renaît, comme si aucun de ses efforts n'était vain, parce qu'ils sont toujours récompensés.

Le poète travaille de telle manière que ses efforts semblent nuls, il creuse le langage, il réfléchit et pourtant les résultats ne sont pas visibles, ni reconnus, ni dédommagés. La page écrite s'évanouit, disparaît une fois lue, quand le texte écrit devient parole, musique, la page se dissout dans l'air : « Un autre, que je veux incarner, serait, dont le labeur ne vaut pas au détail parce que, peut-être, acceptant l'hésitation. La page, écrite tantôt, va s'évanouir, selon — n'envie pas, camarade — qu'en moi un patron refuse l'ouvrage, quand la clientèle n'y voit de tare. » <sup>692</sup> Le poète, en dépit de ses efforts et à l'opposé de l'ouvrier, n'est pas rémunéré. La non « rémunération » du travail entrepris reflète l'effet de son travail, socialement vain ou inexistant. Un travail qui concerne des idées vaines et invisibles.

L'écrit, comme ces trous creusés et remplis par le travailleur, est nul, parce que contrairement au travail de l'ouvrier, il expose les marques de l'hésitation, des doutes du poète. En tant que son propre patron, le poète se voit obligé de recommencer chaque fois qu'il ne voit pas « de tare » dans le résultat de sa besogne. Il est celui qui se sacrifie, et l'écrit est « vestige » de cet acte qui est comparable à la mort, à l'ivresse

---

<sup>690</sup> *Ibid.*, p. 261.

<sup>691</sup> *Ibid.*

<sup>692</sup> *Ibid.*

suicidaire de l'ouvrier : « Anéantir un jour de la vie ou mourir un peu », sacrifice qui laisse indifférent les travailleurs, qui n'interrompent leur travail qu'au nom de quelque « supériorité », la boisson, qui le ferait tomber « ivre-mort ». Le sacrifice poétique et celui de l'ouvrier ont encore un autre point commun, ils sont payés par le « désintéressement » général de la société. Les poètes, dits inspirés, courent toute leur vie pour « maîtriser » leur don, pour « connaître le principe, social, d'une vocation », et pourtant « tout à coup » ils se voient face à « l'incompréhension du monsieur qu'il faut indiquer de l'extérieur ».

Un long espace blanc sépare cette description de l'analyse de sa cause, l'or, qui par excès de luminosité aveugle les hommes :

L'or frappe, maintenant, d'aplomb la race ; ou, comme si son lever ancien avait refoulé le doute, chez les hommes, d'un pouvoir impersonnel suprême, plutôt leur aveugle moyenne, il décrit sa trajectoire vers l'omnipotence — éclat, l'unique, attardé pour un midi imperturbable.<sup>693</sup>

L'or, l'argent devient un « pouvoir impersonnel suprême », le Dieu de la civilisation moderne, l'ouvrier est aveuglé par sa lumière, par « l'omnipotence » de l'argent, qui comme le soleil à midi occupant le sommet du ciel, frappe « d'aplomb la race ». « Imperturbable » ce moment s'éternise. L'or « paie comptant », ce « pouvoir impersonnel » est la mesure de toutes les réalisations humaines. Comme le souligne Rancière :

Le travail n'est ni ne sera glorieux. Le trou où s'enfonce le travailleur n'est et ne sera jamais que le travail vain de prendre ici de la terre pour la porter là, quitte à refaire ensuite le transport à l'inverse : tâche nulle dont le seul prix est l'équivalent universel, l'or ordinaire qui s'échange contre le pain. Cycle ordinaire de la descente quotidienne en un tombeau d'où l'on renaît chaque jour pour la simple survie. Cycle de la production et de la reproduction, des naissances sombrées dans l'anonymat, en une répétition singeant une éternité simple, sans repli : en bref, tout ce qui se résume dans le nom même de prolétaire, et frappe de dérision tout rituel de consécration du travail.<sup>694</sup>

L'or et sa référence au soleil indiquent donc un cycle où se reproduit le même processus abstrait de travail indiquant que la référence mallarméenne au cycle du soleil est aussi une référence critique, visant à démontrer que tout cycle reproduit un même processus, un processus où le poète isolé travaille pour sculpter son propre tombeau, comme le travailleur, anéanti par les besoins, survit, pour réaliser une tâche nulle.

Mais le poète lui aussi travaille en quête de l'or, non de l'argent, mais de l'idée que les pierreries et métaux précieux incarnent la lumière, la raison, la capacité, par quelques artifices, à sortir les hommes de l'ombre dans laquelle ils vivent. Ainsi

---

<sup>693</sup> *Ibid.*, p. 262.

<sup>694</sup> Rancière. *Mallarmé. Politique de la sirène, Op. Cit.*, p. 62.

« s'impose en vue d'un autre genre d'honneur, dont la lumière jetée par le métal soit, bien, l'effulgence — du moins, qu'un personnage, isolément, discute, demande les raisons. »<sup>695</sup> « Cette fonction » est celle du poète, discuter, demander les raisons, chercher des explications, déchiffrer le fonctionnement économique, exposer la réalité de la configuration sociale, en montrant ses causes et conséquences dans nos vies.

Comme s'impose en vue d'un autre genre d'honneur, dont la lumière jetée par le métal soit, bien, l'effulgence — du moins, qu'un personnage, isolément, discute, demande les raisons ; fuie, à la limite portée, pour savoir si le rayon l'accompagne. L'expérimentateur à son péril, alors, installe l'authenticité : que faire, en l'occasion ou supprimant une foule intermédiaire, directement de soi au dieu, que le forcer de reconnaître, la pensée, essence, par le résidu, monnaie — tous, ensuite, agiront, sans honte, sous la loi visée d'un paragraphe privé.<sup>696</sup>

Ces lignes ont provoqué des divergences entre les commentateurs. Pour Jean-Pierre Richard, le phénomène financier « se lie de manière structurale à l'acte essentiel d'invention, il n'existera plus hiatus moral entre la poésie et le prix monnayé du poème... Mallarmé rêve ainsi d'une expérience qui obligerait la foule à reconnaître directement "la poésie, essence, par le résidu, monnaie." »<sup>697</sup> Cette certitude financière est le signe de l'approbation du public qui reconnaît l'existence du poète. Goux, d'autre part, a une interprétation diamétralement opposée du même extrait ainsi que du rapport entre la poésie et l'or, selon Mallarmé. « Partout l'or règne, tandis qu'isolé, "talent à part" au péril de sa vie le poète refuse de faire allégeance à ce faux dieu omniprésent. On veut l'obliger à confondre deux ordres incompatibles et irréconciliables de valeurs, on veut "le forcer de reconnaître la pensée, essence, par le résidu, monnaie". »<sup>698</sup> Cette dernière lecture renforce déjà la différence qui sépare la production poétique de la production des marchandises à l'intérieur de la société. Mais ici, le rôle du poète n'est pas mis en relief, comme celui qui devrait installer l'authenticité. Avec ce paragraphe, nous sommes portés à imaginer que l'opération décrite dans les dernières lignes vise à rétablir cette authenticité.

Bertrand Marchal a raison quand il souligne que le pronom « le » ne peut pas faire référence à la foule, ni à l'expérimentateur — le poète, mais au dieu, à l'Or<sup>699</sup>. Ainsi, ce processus est celui où l'or est forcé de reconnaître la pensée par le résidu, la monnaie, c'est-à-dire qu'il s'agit ici de forcer l'or à « abdiquer une divinité usurpée, et rendre à la pensée sa portée symbolique socialement refoulée par le fétichisme historique de l'or-

---

<sup>695</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 262.

<sup>696</sup> *Ibid.*

<sup>697</sup> Richard, J.-P. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Seuil, p. 290.

<sup>698</sup> Goux, J.-J. *Les Monnayeurs du langage*. Paris : Seuil, 1984, p. 157.

<sup>699</sup> Marchal, B. *La Religion de Mallarmé*. Paris : José Corti, 1988. p. 420.

métal ». L'activité économique n'est donc pas le modèle universel qui permettrait de décrire par simple métaphore toutes les activités humaines, mais « la métaphore d'une activité plus essentielle, celle de l'esprit. »<sup>700</sup>

Nous sommes ici devant une évidente critique du modèle économique moderne. Mais Marchal maintient le prolongement symbolique que Richard a été le premier à noter entre la poésie et les finances. Nous voudrions mettre l'accent sur la critique mallarméenne du système monétaire, car elle est à la base d'une constitution poétique qui s'oppose radicalement à ce fonctionnement. Notre thèse est que tout système symbolique peut être fétichisé (comme c'est le cas avec l'or métal), pour cette raison la poésie mallarméenne vise à dévoiler le principe qui construit les mythes, pour éviter qu'ils redeviennent objet de culte. Ainsi, la portée symbolique de l'or n'a pas été refoulée par le fétichisme de l'or métal, car le symbolisme de l'or et le fétichisme de la monnaie appartiennent à un processus identique de fétichisation. La critique du mythe ainsi que la critique social sont donc deux piliers d'une même critique de la représentation comme processus fétichiste et aliénant.<sup>701</sup> L'authenticité n'est pas un état originaire du mythe que la critique de la monnaie ferait ressortir. En fait, le dévoilement de la fiction démontre que toute authenticité réside dans un principe « nul ». En vue d'installer l'authenticité, le poète doit annuler les intermédiaires et aller directement à l'attaque du dieu Or en démontrant quelle pensée ou quel principe se cache derrière la monnaie. Au poète revient de démonter le principe fictif qui régit l'adoration du faux dieu, ou le mécanisme d'aliénation du travail. L'effort du poète consiste à dévoiler et obliger les autres à reconnaître la pensée en amont de la monnaie, face à laquelle elle ne serait qu'un résidu. Il doit montrer quelle pensée gouverne le fonctionnement de nos économies, dévoiler le principe qui rend possible une attribution de valeur à quelque chose comme la monnaie qui, en soi, n'est rien. Le même processus a lieu dans la constitution des mythes, un simple phénomène naturel se transforme en objet de culte, son adoration est sacralisée et son accès interdit aux hommes. Ainsi s'instaure une hiérarchie propre à toute religion, l'adoration est l'interdiction à participer au sacré. Quand l'argent devient objet de culte, le processus de constitution de valeur est invisible aux yeux des « croyants », comme l'histoire des mythes, l'histoire de l'abstraction qui transforme le culte possible est cachée ou masquée par l'aliénation fétichiste. Faire d'un

---

<sup>700</sup> *Ibid.*, p. 420.

<sup>701</sup> Sur ce sujet voir Kumakura, Takaaki, « *L'Économie politique chez Stéphane Mallarmé*, thèse de doctorat, sous la direction de J. Louis Houdebine, université de Paris VII, 1991, p. 71.

résidu, la monnaie, un « dieu impersonnel » est un processus de représentation et d'aliénation dont le fonctionnement est étrangement semblable aux autres mécanismes sociaux qui opèrent dans des différentes sphères de la vie sociale que Mallarmé aborde, comme la religion et la magie, la démocratie, la justice, le capitalisme financier.

L'exemple de Mallarmé, le trou creusé par l'ouvrier, est simple et pourtant très efficace pour démontrer que : 1. La rémunération du travail ne correspond pas à l'effort entrepris pour le réaliser, nonobstant le travail ouvrier doit être rémunéré contrairement à celui du poète, qui n'est même pas reconnu comme étant du travail. 2. Le travail peut avoir un résultat nul, l'ouvrier ne reconnaît pas « l'objet » de son travail puisqu'il ne produit pas véritablement. Aussi le résultat « nul » de son travail (creuser un trou pour ensuite le remplir) n'est-il pas reconnu socialement, tout comme le travail du poète.

Mallarmé accentue deux caractéristiques du travail dans la société capitaliste, son caractère aliénant (la non-reconnaissance de l'homme dans ce qu'il produit) et son caractère abstrait (la non-correspondance entre la rémunération et le travail effectivement réalisé). Le principe abstrait et aliénant du travail doit être mis en lumière à travers l'examen de la monnaie. L'argent, l'or qui provoque la fascination comme le travail aliène, est abstrait, car la pensée, le principe d'abstraction qui le crée s'efface à l'intérieur du processus de production. Reconnaître ce principe d'abstraction qui constitue la valeur monétaire, c'est reconnaître la nature du travail à l'intérieur de nos sociétés.

Il revient au poète la fonction de démontrer la vraie nature de la monnaie, un citoyen pourrait la découvrir « jusqu'à sa faim éventuelle ». <sup>702</sup> Cela signifie que le citoyen découvrira que l'argent n'est qu'un instrument d'échange, sans valeur en soi, puisque l'argent ne peut pas être « mangé », c'est-à-dire que le travailleur a besoin de l'or pour vivre, mais puisqu'il ne peut pas le manger, il est obligé de s'insérer dans le processus de production, d'aliéner sa force de travail et de recevoir une rémunération qui lui permette de donner suite à ce processus de production en échangeant la monnaie par une marchandise. Seul le poète « tient l'emploi », il peut démontrer que l'argent fonctionne comme un mot, et l'économie comme un langage.

Le programme de critique sociale mallarméen suit la méthode de son œuvre poétique, il s'agit de dévoiler le mécanisme de fonctionnement de la fiction, pour étaler le néant qui est son socle, la cause de son existence. Comprendre les raisons en amont

---

<sup>702</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 262.



du fonctionnement financier capitaliste, c'est démystifier l'argent, ce dieu impersonnel, comme la critique du mythe cherche à nous montrer que le langage n'a plus aucun lien « originel » avec ce qu'il désigne. L'argent, comme la démocratie, la religion, le travail est une forme de représentation abstraite, construite à partir d'un mécanisme d'aliénation et de fétichisation, qui attribue valeur, signification et pouvoir à des faits, des choses et à certaines personnes en en excluant d'autres. Une fois le principe de fiction exposé, une fois que nous sommes devant la réalité et vérité de l'argent, nous découvrons que l'idée d'une divinité, d'une sacralité de la monnaie est le produit de sa fétichisation, processus omniprésent dans les sociétés modernes. Parce que l'art s'apparente dangereusement au mécanisme du fétichisme et de l'aliénation, puisqu'il est capable de créer du sens et de donner des significations, il doit commencer par réaliser sa propre critique, conscient que son principe fictionnel repose sur le manque de sens qui nous entoure, sans enchanter le monde en lui attribuant un sens, des causes, ou même un caractère magique, la littérature ne peut être que critique, vis-à-vis d'elle-même, et écrire ses limites, comme forme de dépasser les circonstances sociales qui la déterminent.

Après cette digression réflexive, le poète se voit à nouveau face à l'ouvrier. Le matin, baigné par la lumière du soleil, favorise l'identification, le poète se demande s'il serait approprié de le saluer, son regard confirme « une déférence », « un serrement de main s'y devine muet — puisque le meilleur qui se passe entre deux gens, toujours, leur échappe, en tant qu'interlocuteurs. » Ce signe muet de reconnaissance mutuelle qui rompt avec la méfiance initiale indique la tâche de l'écrivain : écrire ce qui s'accomplit en silence entre interlocuteurs : « L'expression, probablement, concerne la littérature ». <sup>703</sup>

Il serait peut-être approprié d'écrire cette découverte en ce « jour de grand soleil ». Une découverte qui concerne l'attitude, la différence qui sépare le poète du travailleur, différence « exceptionnelle, commise au lettré ». La confrontation qui éclaire et illumine la distance qui sépare le poète du travailleur met l'accent sur la fonction du poète. Son travail est défini comme un acte de « bravoure », « une élégance » « devant le numéraire », qui « porte quelques privilèges, anonymement, de royauté ». Son travail consiste à se « récréer », tandis que le contraire serait effectué par la presse, qui convertit « en procédés journaliers un artifice » et relègue la parole à son

---

<sup>703</sup> *Ibid.*

usage courant. La presse méprise et rabaisse le langage, le poète doit travailler pour lui donner des airs de « royauté ». Recréer le processus qui transforme le langage dans une monnaie courante, opérer sa critique, et ainsi utiliser le langage de manière à rompre avec ce cycle représentatif.

Un long paragraphe suit où le poète aborde le métier de lettres, il discute la différence entre être écrivain, poète et écrire pour les journaux. Le poète soupire de « stupeur » face au fait que « l'usage ramène à un niveau d'affaire », c'est-à-dire que les lettres sont devenues une affaire comme tant d'autres, représentée par le journal. Ainsi « une carrière ne se propose aux lettres », mais on use du mot pour célébrer « le parcours de l'astre jusqu'à sa hauteur accoutumée », comme si l'ascension des journalistes se mesurait à partir de l'or qu'ils touchent, de l'argent que rapporte chaque ligne qu'ils produisent. « Ce métier manque » pour deux raisons : d'abord la rareté du génie, ensuite le fait que le devoir d'écrire, pour gagner sa rémunération, puisque l'écrivain de feuilleton « tire à la ligne », détruit toute prétention à l'art : « Nulle vente ni qu'homme trafique, avec l'âme ou, sinon, il ne comprend pas. »<sup>704</sup> Le journal est décrit dans les termes suivants :

Qui songe a les mains simples et le compromis acceptable partout, ici capter l'éloge, précieux inopinément — en termes nets se faire faire de la réclame ou qu'on brigue un insigne, contre quoi est joli de se défendre, sollicitant sa décoration, ces riens, même imposer à son industrie un rendement surfait, pour un héros qu'il faut être et quand le cas comporte du défi, prennent un aspect, tout de suite, inconsistant et faux.<sup>705</sup>

Le poète clôt sa critique en soulignant que le journal a la prétention d'informer et d'achever la formation d'une élite. Mais aucune formation ne serait possible à travers la réclame, l'éloge du banal et la description du quotidien. Et une littérature qui se réduit à informer ou à enseigner n'accomplit pas son rôle, ne peut pas être considérée comme telle. Rien, en ce qui concerne le journalisme, ne peut être attribué à la littérature. Le journaliste, ou écrivain qui se consacre au journalisme et à l'écriture de feuilletons, se sert du « métal commun » « professionnellement », « avant qu'il ne pense d'en vivre », comme un « jongleur », « sacré » qui n'éprouve pas « l'intelligence de l'or », car il transforme son œuvre en quelque chose de commun, différent de l'or, un métal précieux qui illumine. Il n'introduit aucun « coup de pouce », « une caresse statuaire créatrice » dans l'idée.

De la critique du travail de l'ouvrier, Mallarmé passe au travail journalistique, qui devrait être le métier de l'écrivain, s'il n'était pas aussi abstrait qu'un travail rémunéré

---

<sup>704</sup> *Ibid.*

<sup>705</sup> *Ibid.*

quelconque, ou par le temps ou par le résultat numérique (le nombre de lignes) réalisé. Si d'une part le poète se considère comme un travailleur, s'il pense l'écriture comme un travail, d'autre part cette identification devient impossible quand les résultats de ce travail sont comparés à d'autres. Le poète n'a pas l'argent comme rémunération, au contraire il rémunère le défaut des langues, comme un orfèvre transforme l'or, pour le distinguer de son usage social, quotidien, banal. Tandis que le journaliste, ou l'ouvrier, est rémunéré sans que le résultat de son travail ne soit apprécié dans sa totalité, simplement par le temps ou le nombre de tâches ou lignes achevées. Il plaît à Mallarmé d'incorporer ses hésitations dans le texte, en laissant suffisamment d'espace blanc sur la feuille pour être occupé par l'intelligence du lecteur. Son travail est de modifier le monde qui l'entoure, de telle manière qu'il puisse comme l'idée, figurer dans un livre. Il extrait l'idée des faits et événements, pour les rendre grands, lumineux, exemplaires, significatifs et non une simple reproduction du mécanisme qui détermine l'économie politique. Ainsi, le poète est celui qui produit non un objet ou marchandise, mais une œuvre à laquelle il s'identifie où il peut exposer la nature du mécanisme social, inviter ses lecteurs à réfléchir, mais surtout exprimer son désir de transformation.

## **Conclusion**

Nous avons d'abord établi un lien temporel entre les articles des « Grands Faits divers » à forte connotation politique et sociale et les attentats anarchistes des années 1890. Cette contemporanéité entre les écrits politiques mallarméens et les attentats anarchistes n'est pas un simple fait insignifiant. Mallarmé a vécu en un temps où l'on était anarchiste en politique et symboliste en art. Ainsi, non seulement la poétique de Mallarmé, ou la forme du vers libre, est comparée à un attentat anarchiste, mais les idées politiques des anarchistes peuvent se retrouver dans les écrits politiques mallarméens. Le désir de destruction radicale de la société capitaliste est présent aussi bien dans les attentats anarchistes que dans ses textes. Si les anarchistes attaquent l'Assemblée législative, Mallarmé critiquera le fonctionnement de la démocratie représentative et bâtira sa poésie en cherchant un langage qui échappe au mécanisme représentatif. Si les anarchistes attaquent le pouvoir établi, les poètes détruisent les règles et normes de la prosodie également fondées sur des principes représentatifs. Si les anarchistes utilisent le journal pour enseigner à fabriquer des bombes, Mallarmé utilise la typographie journalistique pour transformer l'objet littéraire secret, *Le Livre*, aussi

bien qu'il utilise les faits divers pour critiquer son fonctionnement, en faisant du journal et de la poésie un espace de critique sociale. Si les anarchistes refusent toute participation politique au nom d'une révolution, Mallarmé annoncera que face à la société, les poètes doivent se mettre en grève.

De l'accusation d'anarchiste qui finit en expression de solidarité vis-à-vis des bombes, surtout les littéraires, capables d'illuminer éternellement la place publique, nous passons à une critique de l'économie politique et ses principes théologiques. Mallarmé critique aussi bien l'économie que la politique, les deux étant basés sur un même principe, représentatif, abstrait. Une pièce de monnaie peut très bien illustrer cette pensée. La République capitaliste moderne a, comme la pièce, deux côtés, l'un est celui du chiffre, le pouvoir financier du capital qui soutient un homme, le représentant du pouvoir politique qui, de l'autre côté de la pièce travaille au nom des chiffres, pour le capital.

La démocratie représentative est une farce, car une Assemblée ne sera jamais capable de contenir la totalité de la population d'un pays : seuls les élus y gouvernent, c'est-à-dire que peu d'hommes ont le pouvoir, ce qui fait de la démocratie républicaine une véritable aristocratie. La critique de l'or de son côté démontre la continuité entre le christianisme et l'économie capitaliste, celle-ci étant régie par les mêmes principes que les religions. L'or est dans le monde moderne adoré comme un dieu auquel nous attribuons des pouvoirs extraordinaires. Et pourtant, les chiffres ne traduisent que l'abstraction qui le fait exister. L'exemple est celui des grands chiffres à plusieurs zéros, ce qui indique qu'ils sont plus proches de rien.

De cette manière, la politique et l'économie moderne se montrent régies par un principe fictif, un principe représentatif. En amont de la représentation démocratique ainsi que de celle de l'argent se cache un processus d'exploitation du travail, d'effacement des médiations qui construisent les échanges des marchandises et rendent possible la production capitaliste. Le processus d'abstraction qui culmine dans l'institution de la monnaie comme valeur universelle est un processus représentatif que Mallarmé qualifie de fictif. Parce que le capitalisme opère un effacement de son processus de constitution, la poésie mallarméenne se constitue en tant que critique et établit comme but d'opérer le démontage de la fiction, c'est-à-dire démontrer le mode de fonctionnement de la société, le mécanisme principal de la fiction qui ordonne la vie sociale.

Finalement, Mallarmé analyse dans « Confrontation » un dernier aspect de l'économie capitaliste, le travail. En examinant le résultat « visuel » du travail d'un ouvrier qui creuse un trou pour ensuite le remplir, il démontre que le travail abstrait est rémunéré non selon ses résultats, parfois nuls, mais selon les tâches accomplies ou le temps travaillé. L'abstraction de la valeur du travail rend évidente la non-reconnaissance sociale de ce travail, qui pour cette raison est comparé au travail poétique, considéré futile par la société. La monnaie illustre ce processus de création de valeurs dans la mesure où elle est symbole d'une valeur, qui ne peut être définie qu'à l'intérieur des échanges commerciaux. Le fétichisme de l'argent est le résultat du processus d'aliénation du travail. Pour distinguer le travail poétique du travail aliéné, Mallarmé établit une comparaison entre la littérature et le journal, qui rémunère ses journalistes selon la quantité des lignes qu'ils écrivent. Cette quantification du monde des « affaires » réduit le langage à son usage commercial, à l'extrême opposé de la fonction qu'est celle de la littérature, de rémunérer les défauts des langues et démasquer l'usage « brut » de la parole.

Tout au long de ces faits divers, nous voyons à l'œuvre un même processus de critique sociale. Mallarmé cherche à montrer que la société moderne est régie par un principe représentatif qui est aliénant par l'abstraction et l'effacement des médiations ou par le processus même de production capitaliste. Au poète revient la tâche d'exposer ces médiations, ce processus d'institutionnalisation et de création des valeurs qui opèrent en créant des fictions, des mensonges, des mythes ou des dieux. Devant l'état de la société, le poète a une mission, démasquer ce principe qui régit nos vies aliénées, démasquer les mensonges qui aliènent les travailleurs, dévoiler la distance qui sépare un électeur du gouvernement censé le représenter. Pour un poète en grève, Mallarmé a considérablement travaillé à critiquer les raisons qui lui font déclarer son abstention et son refus à participer aux mensonges régissant la vie sociale de son temps.

La dernière question à relever sur ce chapitre concerne la notion de hasard qui se construit par cette critique sociale. Si la poétique mallarméenne vise à transformer le hasard en point de départ de la création, comment concevoir ces « Grands Faits divers » ? Ici les événements dévoilent une vérité au-delà de leur caractère circonstanciel. Les faits divers deviennent ici de grands faits, loin d'être contingents ou insignifiants. Le hasard, chez Mallarmé, n'est pas un fait anodin qui doit être vite laissé de côté parce que sans importance et insignifiant, ne pouvant être encadré dans une série d'événements, de cause et effets. Le hasard mallarméen ne se confond pas avec les faits

divers banals d'un quartier. La contingence n'est pas le contraire de la nécessité, en revanche elle est ce qui rend la nécessité possible, car elle détermine tout ce qui est réel. Ainsi, tout événement a un caractère contingent, car c'est la contingence qui détermine la réalité et toute réalité est en elle-même nécessaire. Extraire de cette nécessité le principe qui régit la vie sociale est la tâche du poète. Ainsi nous pourrions dire que le rôle du poète est de déterminer le caractère contingent de tout ce qui, à l'intérieur de l'ordre social, fait loi, c'est-à-dire tout ce qui se cache sous une fausse prétention de nécessité (la rémunération du travail, la démocratie représentative, l'argent, la justice, le capitalisme financier). Il s'agit de démontrer la nature non fondée ou arbitraire des mécanismes qui régissent la société capitaliste, de mener le lecteur à se questionner sur le véritable rôle de l'argent, de la démocratie, du travail. À partir du moment où la société se montre comme un processus de création fétichiste de mensonges, le hasard encore une fois, peut faire irruption pour nous rappeler que le réel, tout en étant concret, peut se dissoudre dans l'air à partir de l'action d'une bombe, la littérature, capable de démontrer toute sa vérité.

Il est important de remarquer que Mallarmé utilise à trois reprises le terme « équité », quand il s'agit de la justice, des « mystérieuses arguties de son équité » ;<sup>706</sup> de l'aristocratie issue « du goût erroné le plus pur ou d'équité » ;<sup>707</sup> et dans sa rencontre avec l'ouvrier qui invite « à rétablir, sous le ciel, l'équité ». <sup>708</sup> Si l'affaire de Panama démontre que les hommes ne sont pas égaux devant la justice, le désir d'établir une aristocratie, en revanche, se fonde sur l'équité, pour fonder une distinction entre hommes, car l'idée que chacun doit avoir de ce qui lui est dû est propice à légitimer une distribution inégale des richesses. Dans le dernier cas, l'équité entre poète et ouvrier devrait être établie sur terre, sous le ciel, et non reléguée à un plan utopique. Ainsi, l'équité s'établit quand le poète démontre la nature abstraite du travail concret et le caractère concret du travail poétique, capable de faire œuvre. Il critique la rémunération de l'ouvrier et celle qu'il ne reçoit pas pour un travail également « nul », puisque le poète réalise un travail écrit, et ensuite efface, pour réécrire, sans être « payé » par cet effort qui est inaperçu par le lecteur, comme l'effort de la danseuse est contraire à la légèreté qu'elle dégage. Rétablir l'équité entre le poète et l'ouvrier signifie que le poète sera reconnu par l'œuvre qu'il réalise, même quand il hésite, et l'ouvrier devra être payé

---

<sup>706</sup> Mallarmé. « Faits-divers 25 février 1893 » Articles parus dans *The National Observer*. In : *OC II*, p. 311.

<sup>707</sup> Mallarmé. « La Cour ». In : *OC II*, p. 265.

<sup>708</sup> Mallarmé. « Confrontation ». In : *OC II*, p. 260.

selon ce qu'il produit. Échapper au cycle de reproduction de l'économie politique qui anéantit la vie en rendant le travail abstrait demande une rupture radicale.

La redistribution des tâches et de la richesse requiert d'autres critères que l'or, c'est à partir de cette nécessité que nous devrions comprendre l'affirmation mallarméenne selon laquelle il n'y a que l'économie politique et l'esthétique. Car l'esthétique vise aussi non seulement une redistribution des tâches et richesses, mais la redistribution des puissances et des potentialités ; elle vise non seulement l'ordre de l'ordre social, mais l'invention de possibilités distinctes de vie. Comme le souligne Rancière, la politique à la base de l'esthétique vise justement une nouvelle équité, distincte de l'ordre social établi. Si le partage du sensible « fait voir qui peut avoir part au commun en fonction de ce qu'il fait, du temps et de l'espace dans lesquelles cette activité s'exerce »<sup>709</sup>, l'esthétique est un découpage des temps et des espaces, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit qui définit à la fois le lieu et l'enjeu de la politique comme forme d'expérience. »<sup>710</sup> L'art ou les pratiques artistiques sont des « manières de faire ». Pour cette raison, à deux reprises dans « Conflit » et « Confrontation », Mallarmé compare le travail poétique et le travail ouvrier, car il est fondamental pour lui de démontrer que la poésie est une manière de faire, de faire œuvre, de produire un objet exceptionnel auquel l'homme s'identifie en rompant avec le cycle de reproduction du travail abstrait. La distinction entre le travail du poète et celui de l'ouvrier est fondamentale pour démontrer que l'œuvre poétique est capable de rompre avec le cycle de production et reproduction du travail à l'intérieur de capitalisme. L'art invite à rétablir l'équité, à fonder un nouvel ordre social. Il intervient ainsi dans la « distribution générale des manières de faire et dans leurs rapports avec des manières d'être et des formes de visibilité ». <sup>711</sup>

Rancière mentionne la proscription platonicienne des poètes fondée sur l'impossibilité de faire deux choses en même temps pour argumenter que « la question de la fiction est d'abord une question de distribution des lieux ». Du point de vue platonicien, la scène de théâtre, à la fois public et espace d'exhibition des « fantasmes », brouille le partage des identités et des activités, brouille la normativité sociale, et ainsi secoue les piliers de la cité.

---

<sup>709</sup> Rancière. *Le Partage du sensible. Op. cit.*, p. 13.

<sup>710</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>711</sup> *Ibid.*

Ici, une critique de la normativité sociale invite le poète à repenser un ordre idéal pour la cité. Comme les anarchistes, Mallarmé est critique vis-à-vis de l'économie, de la politique et du système de justice républicains, sa critique est aussi une invitation à l'action, mais rejetant l'injonction des balles et des clous, le poète critique aussi le mode d'action directe pratiqué par les anarchistes. Il rend donc nécessaire non seulement une discussion sur le partage du sensible, mais sur les stratégies politiques « révolutionnaires ». Notre objectif est de montrer que dans l'établissement d'un autre ordre de partage du sensible, Mallarmé discute aussi des stratégies de critique et d'action politique. Si la poésie transforme le partage du sensible, elle accomplit une tâche politique qui est celle de l'événement, de l'ordre nouveau qu'elle fonde obéissant à une logique non causale qui peut donc répondre au besoin de stratégies politiques nouvelles qui se fait sentir en raison du caractère éphémère et donc à l'inefficacité des bombes anarchistes.

Si le vers libre indique une rupture vis-à-vis de la tradition poétique équivalente en politique à la rupture désirée par les anarchistes, Mallarmé, qui a participé aux innovations et expériences de son époque avec le *Coup de dés*, comme l'atteste la préface du poème, a aussi à travers son poème pensé des stratégies politiques distinctes de celles employées par l'anarchie. Il a été témoin du vers libre comme des attentats, a interféré dans les deux domaines. Mais si le *Coup de dés* n'est pas un poème en vers libre, la politique mallarméenne n'est pas un éloge de la fulgurante, éphémère et restreinte destruction réalisée par les bombes anarchistes.

Si « Grands Faits divers » figure un moment négatif qui pointe vers la nécessité de l'établissement d'une équité, d'un autre ordre de partage du sensible, et d'une discussion sur le mode d'action politique, dans les « Anecdotes ou poèmes » aussi bien que dans *Poésies* ou le *Coup de dés*, Mallarmé cherchera à penser un autre ordre de distribution de l'espace et du temps, du visible et de l'invisible qui tracent de nouveaux modes d'action et stratégies politiques. Dans les poèmes en prose, la stratégie était justement de déplacer la poésie en la plaçant dans des espaces sociaux et privés qui en principe ne lui sont pas propres. Ainsi se constitue un autre mode d'occupation de l'espace qui transforme la poésie en lieu événementiel, car à l'intérieur de la poésie peuvent se configurer d'autres modes de vie. L'éloge de la danse n'est plus la manifestation d'un désir de mouvement, mais se montre comme désir de transformer des espaces figés par la normativité sociale, la danse a lieu « sans bouger ». Le mouvement ne concerne plus l'espace comme unité de mesure, mais comme qualité



capable de créer une autre forme d'expérience. En occupant des espaces « extérieures » la poésie non seulement questionne la division sociale des espaces et la distribution des « propriétés », mais elle ouvre un espace auparavant fermé aux possibilités nouvelles d'expérience. C'est en visant de nouvelles formes d'expérience qu'elle se dirige vers la vie ordinaire, vers ce qui a été laissé de côté par le processus de rationalisation sociale.

Penser la poésie comme événement signifie que l'esthétique a une logique distincte de la normativité sociale et est pour cette raison capable de mettre en question le partage du commun dans la société. Si elle fonctionne autrement, elle peut nous guider dans l'élaboration de stratégies politiques, mais plus à partir de la rationalité causale qui fonde l'ordre capitaliste. Si une révolution échappe à l'énumération de ces causes et au lieu où elle se produit, l'esthétique est l'art de maîtriser cet excès qui échappe à la causalité pour transformer ces potentialités en formes nouvelles d'expérience. La politique de la littérature réside donc en sa capacité à élargir le domaine de la politique, visant non seulement une critique du processus de production, mais des actions affirmatives ayant comme base une autre logique et un autre fonctionnement. Avec Mallarmé, la critique se transforme en élargissement des limites et en réinventant l'expérience. Si la révolution a besoin d'une nouvelle poésie, comme le suggère Marx en 1848, les nouvelles stratégies politiques devraient transformer le désir de destruction anarchiste en une forme positive d'invention.

## Conclusion de la première partie

### La légèreté retrouvée

#### La Beauté

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.

À cette condition s'élançait le chant, qu'une joie allégée.  
Mallarmé, « Crise de vers »

La rencontre avec la Beauté semble être l'une des conséquences majeures de la découverte du Néant : « (...) je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique – qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau –, et que tu ne peux t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure. »<sup>712</sup>

La poésie de Baudelaire expose clairement les entraves qui empêchent la poésie de conquérir l'espace à l'intérieur de la vie sociale. Un événement poétique qui annonce le nouveau est toujours bloqué par la normativité sociale qui le classe comme contraire à la loi et aux normes morales. La poésie est un espace de manifestation de ce qui ne peut pas avoir lieu, de ce qui ne trouve pas d'espace à l'intérieur de la vie sociale, c'est pourquoi chaque événement est momentané ou fugace et classé comme folie ou satanisme. Baudelaire indique ainsi que la poésie semble échapper à la rationalité qui régit les formes de vie de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, néanmoins elle n'a pas encore trouvé une manière de garder et de préserver ce qui échappe à la normativité sociale, ce qui ne peut pas encore avoir lieu dans la réalité.

La découverte mallarméenne du Néant dévoile le mode de fonctionnement de la normativité sociale. Le Néant est ce qui transforme tout en mensonge, c'est-à-dire qu'il indique que les normes et règles qui régissent la vie sociale sont basées sur un principe « nul ». Mallarmé découvre le manque de sens derrière notre existence ou le manque de raisons qui font fonctionner la raison. C'est parce que nous sommes des formes vaines de la matière que nous avons besoin de créer des mensonges « sublimes » comme Dieu.

---

<sup>712</sup> Lettre à Henri Cazalis, 13 juillet 1866. In : Mallarmé, *OCI*, p. 701.

Ainsi la vie sociale semble s'ancrer dans des lois anarchiques et sans fondement. Le Néant détruit les principes à travers lesquels la raison fonctionne en démontrant que tout ce qui est, est un glorieux mensonge. Il transforme les conditions à partir desquelles un événement peut avoir lieu. Car à partir du moment où Mallarmé découvre le Néant, toute tentative de penser, classer et juger le monde serait vaine, la raison est simplement un mécanisme de reproduction d'un même état de choses. Ainsi, le Néant est la condition de possibilité d'un événement. Pour que le nouveau puisse surgir de l'ensemble des normes et règles qui le bloquaient à l'intérieur de la vie sociale, il doit être anéanti. C'est seulement quand nous nous sommes débarrassés des anciennes formes de penser qui empêchaient l'irruption de la nouveauté, que nous pouvons finalement faire face à un concept vierge, à une Idée nouvelle.

Face à l'abîme, face au Néant, tout ce qui est, tout ce qui a lieu, est un événement. C'est-à-dire que quand nous sommes instaurés dans le Néant, plongés dans cet abîme, nous sommes, pour la première fois, devant la possibilité que quelque chose puisse être. Une fois détruit l'édifice qui empêche et bloque l'irruption du nouveau, nous avons les conditions nécessaires pour qu'un événement puisse avoir lieu. Le Néant est donc la condition de possibilité de toute création, la condition de possibilité de la Beauté. Et la Beauté est le nom de ce qui n'est pas le néant, de tout ce qui peut avoir lieu. Devant le néant, le poète peut vivre la surprise de rencontrer tout ce qui est et célébrer la possibilité que quelque chose puisse avoir lieu. C'est le premier moment, le premier instant après la découverte du Néant. Celui où le poète retrouve la glorieuse possibilité que quelque chose puisse être. Cet instant de pure spéculation, où l'imagination remplit tout l'espace de l'existence, Mallarmé l'a nommé Beauté. Après le Néant, il y a la Beauté, la simple, moindre *possibilité* que quelque chose soit, qu'il puisse avoir été, que quelque chose puisse exister. Ce passage du Néant à l'Être, la création, est l'acte poétique par excellence, l'acte de création qui est toujours, à l'intérieur de la poésie, Beau.

La beauté est ainsi le nom même de la poésie, la possibilité d'une existence qui ne réduit pas et ne se limite pas à reproduire ce qu'il y a, qui sans cesse cherche les moyens de se différencier, qui sans cesse cherche les moyens d'être autre. La Beauté est la possibilité glorieuse que quelque chose puisse être, qu'il y ait être plutôt que rien. C'est cela qui est beau, que la poésie puisse être un événement en dehors et distinct de tout ce qui a lieu dans la réalité. En dehors et plus puissante, elle est l'espace où un monde

différent se manifeste, surgit et crée les conditions nécessaires pour se maintenir transfigurant le réel.

Dans un premier temps, le Néant indique la faillite de la raison, de la pensée causale, pour cette raison l'événement est célébré comme hasard, force disruptive qui échappe à toute détermination causale, puissance de transformation et création, pure puissance. L'événement semble être fulgurant et momentané car il est compris comme cette force qui rompt avec la pensée causale, qui ouvre un espace nouveau. Dans un deuxième temps, il s'agira de penser le hasard non seulement comme force disruptive, mais comme moyen d'instauration et mode de développement de l'événement, ainsi il sera le nom d'une autre raison, d'une autre forme de rationalité qui est créatrice et productrice. Il sera question de créer du hasard tout en le vainquant « mot par mot ».

Ainsi, la découverte du Néant est aussi un voyage en quête de terres nouvelles, en quête d'un *nouvel espace d'expérience*, distinct de celui qui était déterminé par la raison. Mais si la normativité sociale est anarchique, car sans fondement, cet espace peut être créé sans que la poésie ait besoin de bouger. Peut-être que cet espace est la vie elle-même, dans ces recoins encore inexploités, vierges.

Si au contact de la raison, le nouveau est réduit, car la pensée causale reconnaît seulement le déjà vu, le nouveau a besoin de créer les conditions nécessaires de sa manutention. Il a besoin de créer une nouvelle forme d'être, une nouvelle forme de présence, distinctes de celles déterminées par la raison représentative. Et une hiérarchie événementielle, qui permet de distinguer les faits et gestes insignifiants de ceux qui sont capables de faire Histoire et de créer d'autres règles, d'autres lois, d'autres *modes de fonctionnement adaptés à l'imprévisibilité de la Vie récemment découverte*. Ainsi la Beauté doit être Acte et Idée. L'événement véritable est celui qui porte en lui sa propre infinitude, sa puissance multiplicative. L'événement est la forme qui lui permettra de devenir à l'infini.

La rencontre avec la beauté est, dans un premier temps, un véritable éloge de la légèreté que nous pouvons reconnaître quand Mallarmé célèbre la danse dans *Divagations*.

## La danse : un éloge de la légèreté ou vers une autre image de la pensée

Dans « La danse comme métaphore de la pensée », Badiou part de la danse comme métaphore de la pensée chez Nietzsche pour ensuite réfléchir sur le rôle fondamental que la danse joue dans la poétique mallarméenne. L'auteur énumère plusieurs aspects de la danse chers à Nietzsche, comme la légèreté, mais cet aspect est l'un des moins travaillés par Badiou dans ce texte et pourtant, la légèreté unit Mallarmé et Nietzsche dans la mesure où chez le philosophe ainsi que pour le poète, c'est le hasard qui rend la terre légère. La danse est la célébration de la légèreté retrouvée avec la faillite de la pensée causale, une image de la pensée, mais aussi une autre manière d'occuper, vivre ou être dans un espace transformé par la fuite de dieux ou le dépassement de la pesanteur.

En vérité, ce que j'enseigne est bénédiction nom blasphème, quand je dis : « Au-dessus de tout chose s'étend le ciel de Contingence, le ciel de l'Innocence, le ciel du Hasard, le ciel du Caprice. »

« Par hasard » – c'est la plus vieille noblesse du monde, je l'ai restitué à toutes choses, je les ai libérées de la servitude de la finalité.

Comme une cloche d'azur, j'ai posé sur toutes choses cette liberté, cette sérénité céleste, le jour où j'ai enseigné qu'au dessus d'elles et par elles il n'y a pas de « vouloir éternel » qui agisse.

(...)

Il peut y avoir un peu de sagesse, c'est vrai ; mais voici la certitude divine que j'ai trouvé en toute chose ; c'est sur les jambes du hasard qu'elles préfèrent – danser ! <sup>713</sup>

La danse est associée chez Nietzsche au vol, métaphore aussi très chère à Mallarmé, elle dissout les bornes et frontières de l'espace comme la poésie dépasse les bornes qui empêchent l'infini d'être : « Celui qui un jour apprendra aux hommes à voler déplacera toutes les bornes-frontières ; il fera sauteur toutes les bornes-frontières, il donnera à la terre un nouveau nom, il l'appellera « la Légère » ». <sup>714</sup>

La danse est le mouvement qui se détache des normes, rompt avec toute finalité, comme le hasard, elle est synonyme de légèreté. Si Mallarmé choisit la danse comme nouvelle image de la scène poétique, c'est justement parce qu'elle se distingue du théâtre, espace par excellence de la pensée représentative. Car il se nourrit de la double illusion représentative, selon laquelle la réalité peut être reproduite et mise devant l'homme, ou selon laquelle la pensée peut transformer le monde dans sa propre image.

Dans les derniers chapitres, nous avons démontré la dimension représentative de toute pensée causale, pour mettre en relief l'importance de la découverte mallarméenne du Néant où Dieu se dévoile comme un mensonge. Ce mensonge servira toujours de

---

<sup>713</sup> Nietzsche. *Œuvres. Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Flammarion, 1996, p. 467.

<sup>714</sup> *Ibid.*, p. 491.

fondement de la vie sociale tant que la pensée ne soit capable de faire face au hasard et de se débarrasser de toute la pesanteur de la causalité.

Mais de quelle manière la pensée représentative intervient-elle dans la configuration de l'espace-temps, de quelle manière comprend-elle le mouvement ? Ou pourquoi le ballet peut-il fournir à l'art un mode de pensée distinct de la pensée représentative ?

La pensée représentative dépend d'une conception quantitative de l'espace et du temps, où ceux-ci sont des conditions de la pensée et de toute représentation. Représenter c'est mettre devant soi, poser un « objet », supposé donné entièrement à notre regard, disponible à la mesure. Ainsi, représenter c'est mettre une image (concept ou configuration de la réalité) dans l'espace. Rendre spatial un « concept » ou une « réalité » visant la connaissance, c'est déjà figer une image de la réalité, encadrer une réalité ou donner à la diversité de l'expérience la forme d'un universel. Représenter c'est découper le réel, fixer une partie d'un ensemble non déterminable des possibles. Pour cette raison, le théâtre est l'art qui représente le mieux la pensée représentative. La connaissance se mesure spatialement à partir de la proximité ou de la distance entre le sujet et son objet. Plus l'objet est proche, plus il est possible de le mesurer, de le connaître, plus il est éloigné moins nous pouvons le connaître. Cette distance que la connaissance parcourt entre sujet et objet est souvent disposée verticalement par la métaphysique quand elle pose une différence de nature entre apparence et essence, différence qui repose dans la connaissance. L'essence nous est connue quand nous sommes capables d'examiner un objet en profondeur, entièrement. L'apparence dans ce sens, trompe la raison en offrant un banquet mensonger à nos sens.

Mais l'art se place sur le sensible, se fait dans le sensible. Ainsi il fait apparaître l'apparence comme essence. L'apparence n'est plus un voile mensonger qui cache l'essence profonde et véritable. Le mouvement d'Igitur « qui va au fond des choses », qui « descend l'escalier de l'esprit humain » vise justement le dévoilement du principe « nul » qui se cache au fond de tout, le Néant. L'analyse de l'histoire de la mythologie défait le mythe d'un lien originaire entre les mots et les choses, en démontrant le caractère irrémédiablement arbitraire de tout signe linguistique, ainsi il rend inutile toute tentative représentative, à travers le langage, de rendre présent ou de faire un objet ou chose, idée ou réalité. De cette manière, Mallarmé n'a pas simplement renversé l'ordre vertical où la métaphysique cachait la vérité, il ne s'agit pas d'affirmer que seule l'apparence est vraie, mais de démontrer que la profondeur n'est pas, s'il n'y a rien au

fond, que toute la vérité est apparence. La distinction entre apparence et essence profonde se dissout donc avec le démontage de la fiction.

La pensée représentative suppose aussi le temps comme une de ces conditions. L'examen de la causalité chez Kant nous a permis de constater qu'une image figée du temps est ce qui permet à la causalité de s'établir. Sans aucun recours à l'expérience, la causalité est déterminée comme ce qui précède nécessairement un effet, ce qui signifie que l'examen et la connaissance des causes d'un fait suffisent à déterminer un fait futur. La critique de Maïmon à Kant, d'autre part, nous a permis de constater que la causalité est en fait fondée sur l'habitude, qu'attribuer une cause à un phénomène signifie ramener un fait à une cause déjà connue annulant la potentialité d'un événement et sa capacité à rompre avec les normes de la pensée et de l'habitude. Le temps, pour Kant, est ce qui porte un objet devant un sujet, car il est la condition de l'entrée en présence de l'objet, il est ce qui permet qu'une cause produise un effet. Le temps crée l'espace où un objet se rend présent à un sujet. Il fonctionne comme unité de mesure, divisible et figée, le sujet dispose du temps comme il dispose des objets qu'il place devant lui, ainsi l'objet se réduit au corporel et organique, il se limite à l'expérience proportionnée par la vie ordinaire.

Le temps et l'espace sont des quantités, des conditions de possibilités de toute expérience, ils permettent que la pensée dispose du monde à partir de ces principes et normes. Espace et temps permettent le calcul, la mesure donc la connaissance, ils précèdent la « configuration » de tout objet, ils rendent possible l'objectivité. Le mouvement à l'intérieur de la pensée représentative est compris non comme changement de l'espace-temps, mais comme changement *dans* l'espace-temps, car l'espace et le temps sont de simples quantités mesurables et non des qualités instaurées par le mouvement lui-même. L'espace et le temps sont de simples données figées, non passibles de changement.

À l'intérieur de la pensée représentative, le temps et l'espace sont des conditions du mouvement, ce qui limite le mouvement à un déplacement spatial et temporel, mesuré quantitativement, duquel est exclue toute qualité. Mais la métaphysique ne se limite pas à la mesure du mouvement, elle est mue par la question de savoir ce que fait le mouvement, ce qui provoque ou rend le mouvement possible. De cette manière, la métaphysique dévoile son intime rapport à la théologie, rapport instauré par la question qui cherche la causalité, par l'élection de la causalité comme fondement de l'être et de la pensée.

Si la cause précède l'effet pour la pensée représentative, le hasard transforme le rapport temporel, il ne s'agit plus d'affirmer que le passé détermine le présent et celui-ci le futur. Si dans la critique du fondement, si dans la découverte du néant, la distance verticale entre essence et apparence se dissout, le hasard dissout aussi le rapport temporel ou successif entre cause et effet. Car un événement a en soi plusieurs dimensions temporelles contractées, il est capable de conjuguer le passé et le futur dans l'instant présent, car il ouvre une perspective future, fait une histoire. La danse transpose sur une dimension spatiale cette altération temporelle. Elle est une autre forme d'occupation spatiale non plus marquée par la limitation des espaces et la fixation de corps sur des positions statiques. Danser, c'est faire de l'espace une condition événementielle, c'est-à-dire que l'espace n'est plus une unité de mesure, mais une qualité qui crée différentes manières d'être. Danser, c'est ne pas cesser de transformer l'espace, c'est créer un espace où le mouvement devient changement, transformation qualitative, qui ne cesse jamais d'éteindre et de prolonger l'espace de l'expérience à venir.

Si le théâtre classique est l'image même de la pensée représentative, la danse peut offrir à Mallarmé une autre image de la pensée, une autre manière de faire de la poésie. La danse doit instituer un lieu vierge, un milieu pur de fiction. Comme le souligne Badiou, la danse est « commencement nouveau, parce que le geste dansant doit toujours être comme s'il inventait son propre commencement. Jeu, bien sûr, puisque la danse libère le corps de toute mimique sociale, de tout sérieux, de toute convenance. » Ainsi « chaque geste, chaque tracé de la danse doit se présenter, non comme une conséquence, mais comme ce qui est la source même de la mobilité ». <sup>715</sup>

Si Mallarmé pense la littérature essentiellement à partir de sa configuration spatiale, avoir lieu c'est occuper un lieu et transformer ce lieu dans un espace événementiel, ainsi le poète cherche à faire de la littérature un espace privilégié à l'intérieur de la vie sociale, un espace d'exception, c'est-à-dire en dehors de normes qui régissent la société bourgeoise qui la méprise, un espace où quelque chose d'autre que la réalité peut avoir lieu et se préserver de la dictature de la réalité.

La politique de Mallarmé consiste donc dans une reconfiguration de l'esthétique transcendantale, celle qui détermine les conditions de possibilités de toute expérience. Dans quelles conditions un événement peut-il avoir lieu ? À partir du moment où la

---

<sup>715</sup> Badiou. *Petit Manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil, 1998, p. 92.



condition ontologique est posée, le Néant, condition ontologique qui est aussi la base de la reconfiguration d'une raison capable de faire face à la nouveauté, où le hasard n'est plus l'autre de la nécessité, mais le nom de la nécessité du nouveau – le poète peut transformer les anciennes conditions de possibilités de l'expérience, l'espace et le temps en qualités créées par l'événement même. Ainsi l'espace et le temps ne sont plus la quantité de mesures qui permettent la connaissance, mais les qualités qui créent de nouveaux modes d'être et de penser. L'espace et le temps sont des conditions non plus de la connaissance, mais de l'expérience, expérience qui ne se réduit pas au vécu, au déjà connu. Là où il y a l'imprévisible hasard, il y a un espace-temps multiple et infini, ces conditions « éternelles » de toute la littérature fournissent les conditions de multiples expériences possibles.

## **Le mouvement**

Depuis *Hérodias*, Mallarmé définit le but de sa poésie à partir de l'effet qu'elle produit. Un effet qui depuis sa jeunesse est déjà distinct de la théorie de Poe. C'est à partir de l'examen de la danse que nous pourrions examiner comment cette théorie poétique de l'effet se déploie dans une reconfiguration spatio-temporelle de la poésie.

La Cornalba me ravit, qui danse comme dévêtue ; c'est-à-dire que sans le semblant d'aide offert à un enlèvement ou à la chute par une présence volante et assoupie de gazes, elle paraît, appelée dans l'air, s'y soutenir, du fait italien d'une moelleuse tension de sa personne.<sup>716</sup>

C'est ainsi que commence « Ballets », l'un des textes présents dans la section « Crayonné au théâtre » de *Divagations*. Nous pouvons remarquer que Mallarmé s'intéresse à la contradiction entre l'effort nécessaire à la danseuse et l'effet de souplesse et d'extrême légèreté que cet effort produit. Si la danseuse paraît « dévêtue », c'est parce que ses mouvements ne laissent pas transparaître l'effort qui les a rendus possibles. Elle voltige dans l'air sans une cause ou raison apparente. La danse perturbe l'image d'une pensée relationnelle ou dualiste, divisée entre causes et conséquences. Entre l'effort et l'effet de légèreté produit, il y a une différence irrémédiable que la pensée causale est incapable d'expliquer.

La pensée représentative réduit l'ensemble de l'objectivité à une seule image, elle transforme la diversité des particuliers dans *un* monde. La totalité de la diversité objective se réduit à une seule explication, cause ou principe moteur, Dieu. Ainsi la

---

<sup>716</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 170.

Terre et l'au-delà sont des instances figées. Le monde est aussi statique que sa cause première, une, qui le rend possible. Il n'y a pas de place à l'intérieur de la pensée représentative pour ce qui est de l'ordre du changement, car le mouvement est seulement mesuré à partir de l'espace. Si le théâtre reproduit ce qui est, la danse vise à transformer la pensée dans l'image d'un monde en mouvement, multiple et indéchiffrable.

La nudité de la danseuse évoque une autre nudité, celle de concepts. En se dirigeant aux poètes, Mallarmé souligne que la danseuse « livre la nudité de ton concept » et écrira « silencieusement ta vision » tel un signe.<sup>717</sup> Puisqu'un poète en écrivant « ne dispose qu'un Ballet, représentable ; quels élans et si plus spacieux, que multiplie à la vision leur strophe. »<sup>718</sup> Le ballet expose son propre concept, nu, sans ornements, décor, ou paroles. Ainsi le poème est sa propre image visuelle et multiple constituée à partir de l'occupation spatiale de la page. Comme le ballet, il instaure un lieu, où l'idée se montre dans sa nudité, sans ornement. Quand la poésie met en scène les gestes de l'idée, l'idée se fait action, car elle est pur mouvement. C'est ainsi que nous devrions comprendre l'effet que Mallarmé définit comme seul but de sa poésie. Il ne s'agit plus de penser la poésie à partir de ces causes, mais à partir de ce qu'elle est capable de produire, de ces effets.

Depuis 1864, Mallarmé énonce que son esthétique visait non à peindre les choses, mais l'effet qu'elles produisent.

Je te jure qu'il n'y a pas un mot qui ne m'ait coûté plusieurs heures de recherche, et que le premier mot, qui revêt la première idée, outre qu'il tend par lui-même à *l'effet* général du poème, sert encore à préparer le dernier. *L'effet produit*, sans une dissonance, sans une fioriture, même adorable, qui distraie — voilà ce qui je cherche. (...) Reste maintenant l'autre côté à envisager, le côté esthétique. Est-ce beau, y a-t-il un reflet de la Beauté ?<sup>719</sup>

L'effet est l'œuvre de la littérature, indépendant de la lecture, il est le mode de production ou d'être du fait littéraire. Il met en scène la capacité de la littérature à dépasser le cadre fermé des idées qui la séparent du monde, il rompt avec cette dichotomie. Penser la poésie à partir de ces effets est une affirmation majeure de la capacité de la littérature à dépasser les pages du Livre. Il s'agit d'une affirmation très importante, qui passe souvent inaperçue, soulignant que la poésie a des effets, puisqu'elle est un mode de production, une action multiple qui entraîne des

---

<sup>717</sup> *Ibid.*, p. 174

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>719</sup> Mallarmé, *OC I*, p. 654.

conséquences, en se faisant production elle est capable de rétablir le lien entre le fait littéraire et le monde qui l'entoure.

Privilégier l'effet du poème signifie renverser l'esthétique représentative. L'esthétique anti-représentative s'oppose au principe de généricité de l'esthétique représentative — où les genres se définissent à partir de la nature de ce qui est représenté, de ce qui fait l'objet de la fiction — et instaure l'égalité de tous les sujets. Dans ces circonstances, le style ne dépend plus de l'adéquation de l'action et des paroles au rang social des personnages, il devient « le principe même de l'art ». <sup>720</sup>

À la poétique de la représentation devait succéder la grande poésie-monde, la poésie « tout parle » de la parole présente déjà en toute chose muette. Or cette grande poésie s'avance doublée de son contraire, cette parole « muette » qui ne s'incarne que pour ruiner tout corps de la parole, toute consistance du livre de Vie ou de la poésie-monde. L'art de l'incarnation est aussi bien l'art de sa défection. » <sup>721</sup>

La notion flaubertienne de style vise à rompre avec ce dilemme. En écrivant un livre sur rien, Flaubert transformerait le style dans une manière de voir qui est la conception même de l'idée. De cette manière, « Écrire est voir, devenir œil, mettre les choses dans le pur milieu de la vision, *c'est-à-dire* dans le pur milieu de leur idée. » <sup>722</sup> Une manière absolue de voir qui anéantit toute matière, qui représente les choses dans leur « absoluité », *c'est-à-dire* déliées de la nature qui les fonde, détachées de leur milieu de visibilité. Le style ne serait ainsi rien d'autre qu'un formalisme. Mais selon Rancière, cette absolutisation du style crée un problème, le style absolu qui transforme la chose dans son idée devient son contraire, il se transforme dans la prose du monde dont il doit se distinguer.

En identifiant les deux principes de la poétique romantique, l'absoluité du style et la virtualité de langage présentes en toute chose, la poétique du livre sur rien en vient à les annuler ensemble, à les ramener l'un et l'autre à la platitude de ce que Mallarmé appelle « l'universel reportage ». <sup>723</sup>

Mais Mallarmé ne se confronte pas seulement à l'indistinction entre la parole du monde et le style : en « creusant » le langage, il découvre que le principe romantique d'un langage absolu, du langage compris comme expression d'un savoir, expérience d'un monde est un mythe, une fiction. Le langage est compris par Mallarmé, comme nous l'avons remarqué en lisant ses « Notes sur le langage », comme mode de fonctionnement de tout ce qui est. Mais à partir du moment où le mode de fonctionnement de tout ce qui est n'est plus compris comme pouvant être réduit à une

---

<sup>720</sup> Rancière, J. *La Parole muette*. Paris : Hachette, 1998, p. 29.

<sup>721</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>722</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>723</sup> *Ibid.*, p. 122.

cause, la forme n'est plus un simple principe qui transforme la matière en copie de la réalité. D'autant que, en tant que matière de la poésie, le langage ne se prête pas à ce type de manipulation. *Les Dieux antiques* démontre le caractère arbitraire du signe linguistique, le langage est un matériel qui résiste à la représentation. Il ne peut pas se transformer en l'image même de la chose ou d'une idée, puisqu'il n'y a aucune ressemblance, aucune analogie, aucune identité entre langage et réalité objective ou universalité conceptuelle. Un poète n'écrit pas en transcrivant ses idées comme si le langage était un instrument quelconque, transparent et utile à cette fin précise, la représentation. Le langage a un mode de fonctionnement propre et il est hasardeux, infondé, arbitraire. Dans ce sens, écrire pouvait se réduire à une lutte inutile contre le hasard, contre le caractère irrémédiablement arbitraire du langage. La forme poétique ne peut donc pas se limiter à la simple adéquation à un sujet, chez Mallarmé la forme se dessine et s'inspire du hasard qui détache et distingue le langage de la prose du monde.

Le hasard nous met donc devant la faillite de ce schéma métaphysique incapable d'expliquer une poésie bâtie sur le langage tel quel, le langage abstrait et arbitraire et non sur des mythes (un supposé cratylisme). Le sujet d'un poème ne peut être ni un contenu posé par une forme ni une simple « donnée » avec prétention d'objectivité. La forme n'est donc pas ce qui produit un poème dont le contenu serait une idée abstraite. Ces concepts ne sont que les derniers déchets de la pensée représentative. Et Mallarmé les critique dans « Épouser la notion », à travers les métaphores des noces, des fiançailles, quand il réfléchit sur la différence sexuelle, la féminité ou la masculinité.

Quand Mallarmé pense la poésie à partir de l'effet et non plus à partir de la dichotomie forme/contenu, il permet la reconfiguration de la forme poétique, quand le poème vise non l'adéquation, mais la production d'un effet, il ne se laisse plus enfermer par une détermination close, et de voix unique qui est la mise en forme d'un contenu ou la mise en contenu d'une forme. L'effet nous permet d'échapper à la quête d'un sens ou une signification déterminée pour que l'esthétique se concentre sur la production des qualités, dans la production de conditions nécessaires pour qu'un événement ait lieu. La forme d'un poème, d'une œuvre d'art est l'étincelle qui déclenche un processus illimité de production. Et il ne s'agit pas de produire des significations ou du sens, car la poésie n'est pas une industrie qui produit des marchandises, mais une *expérience* ou un événement qui sera capable de mettre en place, de créer des conditions pour que des nouvelles expériences puissent se produire. Cet effet, ce mécanisme de production, cette machine du monde que la poésie dévoile sont décrits par Mallarmé comme la

suspension, la voltige, l'envol, l'expansion, elle permet la conquête de l'espace, produit quand la ballerine quitte le sol et se maintient en l'air, suspendue comme par magie. La ballerine suspend la normativité rigide ou la pesanteur de la Terre en la rendant légère, capable maintenant de s'instaurer et de se maintenir en mouvement. Et puisque le ballet est fondamental dans la constitution de l'esthétique mallarméenne, nous pouvons affirmer que l'effet peut être défini à partir du mouvement, comme passage, un passage complexe, multiple et irréductible à une unité ou une paire d'opposés. L'effet se confond ainsi avec la création poétique, il pense le passage de l'idée à l'existence (problème *d'Igitur*, la conjonction qui lie la pensée et l'existence). Comment un poème s'engendre-t-il, comment une idée peut-elle passer à la page ?

Si le théâtre présente une action et que la musique est l'acte de dissolution de la forme, le ballet équilibre les deux éléments du théâtre et de la musique. C'est une action concrète, corporelle, qui se présente devant les yeux du lecteur. Néanmoins, comme la musique, la danse garde un élément d'indétermination précieux. Elle n'a pas besoin de raconter une histoire, elle est en elle-même sa forme et son contenu ou la mise en forme d'un unique contenu, toujours nouveau, le mouvement. Le mouvement est une combinaison infinie entre l'espace et le temps, avec un temps toujours variable et un espace aussi en constante transformation, ainsi de cette rencontre entre multiples il est possible d'obtenir des infinies possibilités d'expériences. Le ballet met en scène donc, la forme même du hasard, fragile, fugace, contradictoire, ce qui peut être toujours autre, qui est d'essence négative qui se fait et se défait dans le temps et dans l'espace, qui est au moment de son action.

Le mouvement est donc la forme qui assume la création, le mouvement est création permanente. Il s'agit d'insérer le mouvement dans le texte, l'actualiser, sans l'intermédiaire de la représentation. Faire du propre texte un mouvement. Si le mouvement est création permanente, il rend impossible un monde gouverné par des lois restrictives, car il dissout tout ce qui est statique ou normatif, pour cette raison il ne peut être que léger. Il est important de souligner que la forme créée par Mallarmé est le décryptage de l'infini, il s'agit d'une forme, de la forme qui ouvrirait le plus d'horizons possible, qui ne cesse d'être autre, de produire, de faire du nouveau. Mallarmé identifiera, dans ses « Notes sur le langage », le hasard à l'Être et au temps. Mettre dans le temps c'est faire exister, instaurer un espace, faire être, faire être ce qui avant, à l'intérieur de la pensée représentative ne trouvait pas d'espace, la poésie crée ce qui de

l'être ne se laisse pas voir, le possible qui le précède, la puissance qui le fait exister et que l'acte poétique ne cesse de multiplier.

L'effet est pensé comme étant visuel et rythmique (le mouvement de la danseuse, sa suspension dans l'air), c'est-à-dire qu'il vise une configuration de l'espace et du temps où le temps se contracte et se condense pour contenir plus de qualités qui se multiplient à travers un espace qui se dilate. L'effet est le geste même de l'idée et nous rend capables de déterminer la nature de ce que la littérature produit. L'effet est la mise en forme d'une idée, de l'idée du hasard, idée qui ne se distingue plus de l'être. De cette manière, l'effet n'est pas un sentiment, car il est indéterminé, imprécis, irreprésentable. Pour cette raison, la poésie mallarméenne a une prédilection pour la suggestion et l'évocation, construite surtout à travers les métonymies. Un lecteur de Mallarmé navigue sur ces textes en essayant d'établir le rapport et de refaire le chemin qui mène à la construction de métonymies, chemin qui est plutôt celui de la destruction, de l'effacement ou de la dissolution de l'objet comme représentation. Ainsi, une femme, pour la rendre présente, est évoquée par sa chevelure qui dessine des contours suffisamment légers pour que le lecteur puisse l'imaginer à sa guise. Car le geste majeur de la poésie mallarméenne est justement cette invitation au voyage, une invitation qui convoque le lecteur à imaginer. Mallarmé cherche à utiliser le langage sans déterminer, sans restreindre nos expériences, sans exclure, c'est-à-dire nommer un objet et le décrire exhaustivement. Il laisse au lecteur le plaisir de découvrir un monde nouveau où les déterminations (restrictives et excluant toujours d'autres déterminations) ne sont plus présentes. L'effet est donc l'instauration d'un espace d'indétermination suffisamment souple et malléable pour que de nouvelles expériences puissent avoir lieu. Car il s'agit ici de créer un espace qui rassemble les conditions nécessaires pour que la poésie puisse être, se manifester, avoir lieu sous nos yeux et ainsi nous inviter à découvrir une nouvelle forme d'expérience.

En quoi consiste donc cet art poétique basé sur le ballet ? Commençons en analysant la contradiction entre la production et l'effet de la danse.

Une armature, qui n'est d'aucune femme en particulier, d'où instable, à travers le voile de généralité, attire sur tel fragment révélé de la forme et y boit l'éclair qui le divinise ; ou exhale, de retour, par l'ondulation des tissus, flottante, palpitante, éparse cette extase. Oui, le suspens de la Danse, crainte contradictoire ou souhait de voir trop et pas assez, exige un prolongement transparent.<sup>724</sup>

---

<sup>724</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 177.

Tout repose sur la contradiction entre le désir du spectateur ou sa crainte : souhaite-t-il en voir plus ou pas assez ? Si le ballet est capable de produire une « extase » c'est parce qu'il est capable de, en même temps, faire « trop » et « pas assez ». Cet effet repose justement sur la restriction expressive, sur la contention, l'absence de personnages, de chant, d'actions qui ne soient pas réduites à un minimum de rencontres et retrouvailles, à un mouvement qui permette aux danseurs de créer une histoire faite de pure indétermination. En faisant trop peu, la danseuse fait trop, « flotte, palpite », crée et disperse une pure « extase ». Le secret réside dans l'effet de « suspension ». Soutenue dans l'air, la danseuse n'a besoin d'aucun point d'appui pour se maintenir. Comme si le monde pouvait être et se mouvoir, sans fondement ni base, sans raison. La suspension est dans un premier temps l'annulation des règles et des normes, ou de la raison responsable de l'ordonnement actuel du monde. Le monde dénudé. Mais la suspension est aussi un acte plus radical : soudainement, le monde semble exclu. L'art est toute la réalité. La totalité du monde est maintenant l'univers infini du Livre et Le Livre est la totalité du monde. Clos sur lui-même, il n'a besoin de rien d'autre pour exister comme si les mots suffisaient pour bâtir tout un univers.

Une autre formulation que Mallarmé cite comme lumineuse jusqu'à l'éblouissement a été faite par Robendach, qui souligne que le corps de la danseuse « n'apparaît que comme le rythme d'où tout dépend et qui le cache. »<sup>725</sup> Cornalba en dansant semble mettre en scène cette « présence volante » que Mallarmé, en ayant recours à la musique, visait à construire dans sa poésie. La danseuse nous fait penser aux nymphes de *L'Après midi d'un Faune*, et leur « incarnat léger qui voltige dans l'air ». Le ballet nous présente « Le vertige d'une âme comme mise à l'air par un artifice ».<sup>726</sup> Même les vêtements reçoivent l'attention du poète, ce que nous pouvons attribuer à l'hommage rendu par Mallarmé à Loie Fuller. La présence volante de la danseuse est décrite comme « assoupie de gazes ». Même terme présent dans *L'Après-midi d'un Faune*, « assoupie de sommeils touffus ». Dans le poème, aussi bien que dans l'article, le choix du mot est poétique, la répétition du « s » et « z » renforce la légèreté du mouvement.

L'art moderne nous face à une réalité consternante. Nous sommes devenus incapables de penser, voir, percevoir et reconnaître le mouvement qui transforme et crée. La pensée cherche souvent à comprendre ce qui est, et pourquoi. Elle ne se

---

<sup>725</sup> Mallarmé, *OC I*, p. 552.

<sup>726</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 175.

demande pas comment les choses se créent et se transforment. La pensée représentative s'occupe de comprendre comment un possible devient une réalité, mais en déterminant le possible à partir de la réalité même ou des images figées de la pensée, elle exclut les autres possibles et se place à côté d'une réalité qui ne cesse de se reproduire, toujours la même. La question face au réel serait donc de savoir comment garder et multiplier la puissance que le réel a de devenir autre. Quand la danse rompt avec la grammaire du ballet classique, avec l'ensemble de règles et normes qui déterminaient d'emblée le mouvement, en le limitant, elle ouvre un espace infini de possibilités pour la reconfiguration de nos mouvements, pour la reconfiguration de *tout* geste, même les plus infimes. La danse moderne garde l'instabilité provoquée par la rupture avec la grammaire traditionnelle du ballet classique. Elle acquiert un caractère instable, car elle se montre comme temporelle, passible de se transformer. Aucune autre grammaire ou ensemble de règles ne pourrait remplacer le ballet classique. L'art moderne ne tolère plus cette forme de restriction agissant sur nos propres corps. La danse restera un espace ouvert aux nouvelles formes de se mouvoir, espace où le mouvement ne cesse d'être et de se transformer. L'image parfaite pour que nous pensions la poésie de Mallarmé, une poésie qui s'achemine en direction de son propre éclatement, avec le *Coup de dés*.

### **La constellation : une métaphore**

Le ballet, « danse idéale des constellations » est décrit dans une prose poétique qui se laisse tenter par des élans lyriques très enthousiastes.

Seulement le charme aux pages du livret ne passe pas dans la représentation. Les astres, eux-mêmes, lesquels j'ai pour croyance que, rarement, il faut déranger pas sans raisons considérables de gravité (ici, selon l'explication, l'Amour les meut et les assemble) je feuillette et j'apprends qu'ils sont de la partie ; et l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en l'alphabet de la Nuit va consentir à tracer le mot VIVIANE, enjôleurs nom de la fée et titre du poème, selon quelques coup d'épingle stellaires en une toile de fond bleue : car le corps de ballet, total ne figurera autour de *l'étoile* (la peut-on mieux nommer !) la danse idéale des constellations. Point ! de là on partait, vous voyez dans quels mondes, droit à l'abîme de l'art.<sup>727</sup>

Mallarmé associe ici la danse et le dessin d'une constellation. Il souligne « l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en l'alphabet de la Nuit », manque de signification qui trace le nom de la danseuse, de l'étoile. Le corps de ballet tourne au tour de la danseuse comme les étoiles forment des constellations. Mais les astres sont disposés de manière hasardeuse, leur disposition manque de signification,

---

<sup>727</sup> *Ibid.*, p. 170.



ainsi le ballet sera aussi une forme à travers laquelle le hasard s'écrit, dans et sur le corps de danseurs. Le ballet peut nous permettre de plonger dans « l'abîme de l'art ». La danseuse « n'est pas une femme qui danse », « elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore » qui résume l'« un des aspects élémentaires de notre forme » : nous pouvons évidemment supposer que Mallarmé fait référence à la forme poétique. Elle « *ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élans, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction : poème dégagé de tout appareil du scribe. »<sup>728</sup>

La danseuse est pure poésie, une métaphore qui nous transporte. Comme la poésie, la danse est une question d'espace, le poète est celui qui dispose les mots sur le papier. Mais la poésie peut-elle vaincre l'unité et la linéarité du temps ? Peut-elle créer un espace qui ne cesse de se faire et de se transformer à partir de son propre acte, comme le ballet ? Peut-elle créer un lieu ?

C'est l'ordre hasardeux des étoiles qui fait la constellation, ainsi fonctionne le poème. Il doit gérer la contradiction entre l'effort et l'effet. L'effort : vaincre le hasard mot par mot est en contradiction avec l'effet ou l'apparence apparemment hasardeuse du *Coup de dés*. Le hasard, puisqu'il est, tout en pouvant être autre, peut dissoudre la réalité, certes, mais il est aussi l'affirmation de son existence. Ce qui est, l'est par hasard, tout en pouvant être autre. De cette manière, le hasard est l'affirmation irrévocable de la nature contradictoire de toute réalité, de tout événement. Il est d'abord la force qui fait être, la puissance, l'exception qui fait que quelque chose puisse avoir lieu. Dans ce sens, le hasard fait l'événement, quand il est la forme qui structure la poésie, il est capable de transformer celle-ci dans un événement. Un événement qui produit du nouveau, car le hasard échappe aux possibilités qui peuvent être prédéterminées par la pensée ou par la réalité. Le hasard que Mallarmé cherche à mettre en forme dans son poème est la puissance qui élargit le domaine du possible, qui multiplie les possibilités d'une vie nouvelle. La puissance qui fait que la poésie pourra recommencer après un naufrage, faire Histoire, inscrire une pensée dans une feuille de papier pour la sacrer, pour la faire durer. Le hasard est donc non seulement ce qui échappe à la rationalité instrumentale, mais le nom d'une autre logique, d'un mode de fonctionnement semblable au jeu, jeu pur, il est la puissance qui fait qu'un événement a lieu et dure, en transformant tout ce qu'il touche, en fabricant du nouveau, véritable

---

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 171.

machine à créer l'infini avec les mille combinaisons possibles des vingt-quatre lettres, présence matérielle et absolue du fait littéraire. Ainsi le hasard fait Histoire, il n'est pas seulement fugace et momentané, mais l'inscription à l'intérieur du réel d'un autre mode d'être, un autre mode de présence, celui du simple possible, de la fiction, élargi et infinitisé pour nous inviter à un voyage vers d'autres formes de vie.

Cette contradiction ne peut être administrée qu'à partir du moment où le poème est pensé et construit en mouvement, comme un processus, inachevé et incomplet qui laisse surgir le hasard qui le constitue. Car le hasard lui-même est un mouvement infini de devenir, la possibilité d'être autre de toute chose. Une constellation serait la forme capable de cerner le caractère processuel du hasard. Des étoiles scintillant plus que d'autres, composant une forme qui cherche à donner une direction aux navigants en quête du nouveau. Ainsi l'étoile autour de laquelle tournent les danseurs pour former une constellation, crée une forme. La danseuse ou l'étoile est donc l'idée, la chorégraphie, le mouvement du propre hasard.

L'écriture des astres sur le ciel doit se composer dans un espace qui n'est pas plat, mais un continuum, un espace qui se dilate sans cesse, le ciel. Espace en train de s'élargir à travers le scintillement multiple des étoiles qui tracent un ballet qui font l'espace en l'occupant, en l'élargissant. Les étoiles sont comme les notes musicales ou les mots du poème. Son scintillement n'est pas linéaire, chaque étoile brille à son rythme, dans son temps, avec des intensités différentes, ces pierres précieuses sont non seulement multiples, mais elles ont des puissances multiples. Ainsi le ciel semble constamment en mouvement. Tracer des constellations, c'est élargir sans cesse l'espace pour créer le maximum de possibilités de renouvellement de l'expérience. L'espace ici n'est pas seulement celui de la page, l'espace propre de la littérature, mais l'Univers, dans sa corrélation intime avec la poésie. Rappelons que Mallarmé concevait, au moment de la crise de Tournon, « le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. »<sup>729</sup>

Mallarmé cherche à récupérer les plans divers qui ont été anéantis par la platitude de la page blanche et du poème statique. Il cherche à vaincre la froideur qui empêche le vol du cygne. Pour cette raison, la poésie doit sortir du rêve et le rêve de la poésie devenir réalité. Car rêver d'un au-delà, c'est transformer la poésie en abstraction, mais essayer de conquérir un espace propre et légitime à l'intérieur de la vie sociale est une

---

<sup>729</sup>Mallarmé, *OC I*, p. 724.

activité, une politique. C'est contre la réduction de l'espace à une ligne plate que les dés mallarméens roulent ou s'envolent, mots étoiles. Comme si un regard attiré vers les étoiles, comme si le scintillement des étoiles pouvait provoquer un mouvement, un déplacement spatial qui nous rapprocherait du ciel. L'espace du poème est l'espace de la mer ou du ciel, espace infini et sans frontières, où l'aventure poétique commence et recommence, malgré ses échecs passés.

L'espace sans fin de la mer est celui qui nous porte vers l'inconnu, la patrie finalement abandonnée. Dans les manuscrits du *Livre*, Mallarmé démontre que la légèreté est une question politique, transformer la terre entière dans une belle patrie :

C'est toujours vous que je vois sur la grève  
cette fois avec gloire et amertume au passé comme pour recommencer le grand air  
quand je quittai...  
(elles disparaissent à moitié, mais non sans avoir lancé [ou brisé  
Femmes ton de reproche (le mien  
une belle patrie  
terre divine  
plus d'une fiancée  
avec déception et gloire encore  
pour conquérir ma seule fiancée ! la terre <sup>730</sup>

### Vers la légèreté

Le spectacle *Deux Pigeons* démontre cette idée, selon laquelle le ballet est l'art par excellence du mouvement, mouvement pur, qualitatif et non plus quantifiable. Ce spectacle présente tous les « motifs fondamentaux du ballet », car « la danse est ailes, il s'agit d'oiseaux et des départs en là-jamais, des retours vibrants comme flèche. » <sup>731</sup> L'histoire d'amour est aussi pur mouvement, la rencontre, le départ, la distance qui sépare le couple comme si l'histoire dansée n'était que la présentation et le dévoilement de la forme même du ballet où tout se joue à partir de l'espace. La suspension, le prolongement et la distension du mouvement, la retenue vis-à-vis des sentiments, collaborent pour condenser et réduire la forme à ces éléments minimaux et structurants. Le ballet creuse donc un abîme entre le mouvoir et l'émouvoir. L'émotion qu'une histoire d'amour d'habitude mettrait en scène est transformée, avec le ballet, en action, pur mouvement. La danse, silencieux geste spatial de l'idée, est l'art qui dévoile au poète un effet et un mode de construction d'images débarrassé des sentiments et ornements.

---

<sup>730</sup> *Ibid.*, p. 552.

<sup>731</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 171.

Légalement une ballerine voltige, flotte, se suspend dans l'air, cet acte de suspension nous guide vers une reconfiguration de l'espace-temps. Car si le mouvement n'est plus compris à l'intérieur de la causalité aristotélicienne comme puissance en action ou passage de la puissance à l'acte, un simple possible donc, s'il est la mise en forme ou le développement du hasard, il n'est plus le résultat d'une cause, mais la création d'un monde nouveau. Ainsi, s'interroger sur le mouvement à partir non plus de la causalité, mais du hasard, implique de penser le mouvement comme production qualitative des rapports multiples entre l'espace et le temps de production qualitative des nouveaux modes d'être et de faire. Si l'espace est constitué par le mouvement, et non plus une condition, le temps est aussi transformé en qualité, il est passible de changement, donc il peut être contracté, dilaté, approfondi pour créer du nouveau et non pour fournir les conditions de la connaissance causale.

L'effet se crée ainsi à partir de contrastes et différences instaurés par le mouvement, différence dans le passage du temps, dans la constitution de l'espace. Différence entre l'espace de la scène dépouillé de tout ornement, où le nouveau peut surgir dans toute sa pureté, et l'espace borné et normatif de la vie sociale. C'est à l'intérieur de ce cadre de changement que le hasard peut surgir comme le nom des rencontres entre différentes configurations de l'espace-temps, configurations qualitatives qui produisent donc de nouvelles expériences, de nouveaux modes d'être.

La possibilité de prolonger l'envol de la danseuse à travers ses vêtements fait rêver le poète de mots suffisamment souples pour permettre l'expansion du mouvement poétique et son prolongement. Or, n'est-ce pas la fonction de la musique ? « Or cette transition de sonorités aux tissus (y a-t-il, mieux, à une gaze ressemblant que la Musique !) est, uniquement, le sortilège qu'opère la Loïe Fuller, par instinct, avec exagération, les retraits, de jupe ou d'aile, instituant un lieu. »<sup>732</sup> Si une danseuse est comme métaphore, mouvement ou moyen de transport, la musique devrait emballer et faire voltiger le lecteur pour qu'il puisse, comme une ballerine, se soutenir dans l'air, c'est-à-dire pouvoir se laisser guider dans l'absence totale de paramètres, de normes, de fondement. Voltiger avec le poète autour du gouffre, expérimenter le goût du néant.

Les mouvements de Loie Fuller sont simples. Elle bouge les bras, un geste qui peut être quotidien, qui ne nécessite aucune pratique, aucun entraînement. Le mouvement des bras se prolonge et fait ondoyer les tissus qui couvrent son corps, le

---

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 175-176.

cachant presque complètement. Ce mouvement peut être associé aux vers ondoyants de Victor Hugo, les premiers qui commencent à rompre avec la rigidité de la prosodie classique. Mais ce mouvement encore « contrôlé » du vers se distingue de l'imprévisible mouvement qui oriente la danse de Loie Fuller, totalement en dehors de la grammaire de la danse classique.

Si la danseuse peut, à travers la répétition de gestes simples, inaugurer un lieu vierge, une nouvelle scène pour l'art, c'est parce que les gestes simples peuvent créer du nouveau. Le nouveau peut être trouvé dans ce qui a toujours été ici, mais n'avait pas encore été touché par l'art. Pour cette raison, Mallarmé se consacre à critiquer le journal comme espace d'établissement des critères qui déterminent l'avoir lieu. Le poète désire regarder le réel comme pour la première ou dernière fois, il cherche à rendre visible le mystère qui se cache sous le banal. Ainsi il nous oblige à revoir les critères qui permettent d'établir ce qui a eu lieu.

Quand, au lever du rideau dans une salle de gala et tout local, apparaît ainsi qu'un flocon d'où soufflé ? furieux, la danseuse : le plancher évité par bonds ou dur aux pointes, acquiert une virginité de site par songé, qu'isole, bâtira, fleurira la figure.<sup>733</sup>

L'événement en question, l'art est rare, car il met en scène ce qui échappe à nos habitudes, il instaure un site vierge, un lieu dépouillé de tout artifice, un lieu sans passé, totalement nouveau, inexploité. La danse transforme la scène, l'espace par excellence de la représentation dans un lieu vide, prêt à être rempli par ce qui avant n'avait pas d'espace pour avoir lieu. C'est ainsi que la poésie s'institue comme espace événementiel, quand elle se prête à accueillir ce qui est de l'ordre du rêve, de l'impensé, de l'inconnu, le vierge, le beau, ce qui est en dehors de la réalité. Et elle ne peut accueillir le nouveau qu'à partir du moment où elle se débarrasse de la prosodie traditionnelle, de l'ensemble de règles qui régissent la représentation.

Jusqu'à présent, nous avons vu que le hasard fonctionnait comme une critique de la raison (surtout sur la forme de la pensée causale) et critique de la représentation (dans la mesure où la vérité d'une représentation est jugée vraie selon son adéquation au réel). Il permet la configuration d'un espace, le réel qui échappe à la pensée causale, qui ne fonctionne plus à partir des déterminations oppositives où la cause ou la fin prédéterminent les séries événementielles. Le réel serait ainsi l'espace de la fiction où les possibilités sont réelles, et le réel une simple actualisation d'un possible qui peut toujours être un autre. En élargissant l'espace du réel, en dehors de la réalité close et

---

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 175.

prédéterminée par une nécessité, cause ou fin, Mallarmé transforme l'espace de la fiction dans un espace sans bornes. Tous les éléments qui déterminaient les limites de la réalité ont été éliminés : cause, fin, la nécessité qui détermine par opposition, la vérité comme adéquation au réel, l'opposition être/non-être a été substituée par la paire Néant/Absolu. L'Absolu n'est pas l'idéal qui s'oppose à la réalité, il réinstalle le rapport entre la poésie et le monde, car il est le réel ou l'espace de la fiction, un ensemble infini de possibilités qui fait de la réalité un possible parmi d'autres. Ainsi le hasard chez Mallarmé fonctionne comme une machine dialectique prête à dissoudre toute opposition, capable de rendre la pensée et le réel infinis.

Nous pourrions résumer ainsi le chemin de Mallarmé vers la conquête de la légèreté : D'abord la légèreté pour venir à jour doit substituer une grammaire des sentiments. Ce n'est que plus tard que Baudelaire démontre à quel point l'expérience subjective au sein du romantisme était enfermée à l'intérieur d'une normativité et d'un ensemble de codes, d'un vocabulaire que nous pouvons qualifier d'essentiellement chrétien, que la poésie peut chercher à fonder l'expérience sur une autre base, moins contraignante, c'est-à-dire qui ne se laisse pas subjugué par le jeu entre les oppositions que le romantisme instaure, comme l'idéal/le réel, l'âme/le corps. À partir du moment où cette grammaire des sentiments romantiques est mise en question, la poésie se voit face à deux pôles opposés qui ont toujours joué un rôle très important dans la délimitation de son champ. D'une part, la mythologie, une tradition à laquelle la poésie a recours pour insérer notre expérience à l'intérieur d'une tradition où elle retrouve son sens. (Ce qui implique évidemment la restriction de l'expérience à un ensemble prédéterminé d'« histoires ».) Et d'autre part, son pôle opposé, le journal, description du banal de l'existence quotidienne, reproduction de l'expérience et du déjà connu et vécu. Entre ces deux extrêmes, en se débarrassant encore une fois d'une grammaire ou d'un code déterminant de l'expérience, le mythe, mais tout en gardant la distance nécessaire du journal, pour ne pas devenir simple description des faits divers d'un quartier, et pouvoir redimensionner notre champ d'expérience subjective et concrète, la poésie mallarméenne trace un chemin. Un chemin qui dépend, surtout, des expériences, événements, objets, rencontres fortuites ou imaginaires pour reconstruire un rapport entre l'homme et le langage capable de nous mener au-delà d'une expérience figée par nos formes de vie actuelles. De la critique sociale, des anecdotes et poèmes en prose en passant par les *Poésies*, Mallarmé cherche à son époque l'étincelle initiale qui déclenche

le mécanisme littéraire, d'abord comme critique pour devenir ensuite la manifestation la plus radicale du désir poétique de transformer le monde dans un Livre.

La délicatesse des images mallarméennes commence par le choix des objets, images et métaphores : les éventails, la brise, la fumée, les ruines, les dentelles, l'écume, les vagues, l'éclat des pierreries, etc. Elle se développe à travers les figures de langage privilégiées par le poète, comme la métonymie. La présentation d'un objet est souvent une évocation, nomination partielle ou une partie, comme dans le cas des voiles ou ailes (pour ne citer que deux cas très récurrents). Les « histoires » des anecdotes ainsi que des poèmes sont, en grande partie, des histoires de déplacements temporels ou spatiaux (qu'il s'agisse d'une promenade, de voyages en bateau ou en train, ou du déplacement du poème qui occupe l'espace de la foire), des rencontres rêvées et fortuites (*L'Après-midi d'un Faune*, « *Le Nénuphar blanc* »). Les sujets sont aussi des déplacements, des histoires en mouvement ou de mouvement, comme l'amour, la mort ou le voyage.

Le rythme et le ton s'adaptent aussi bien au mouvement présenté qu'à la simplicité du sujet et se développent, de l'exclusion du *je* lyrique à la préférence pour la suggestion. Car la délicatesse est aussi signe de réserve vis-à-vis des émotions. Intelligence qui se dédie à la construction minutieuse d'un effet dispersé, volatile, indéterminé, vague. Plongé dans l'expérience immédiate, dans le monde sans fin des apparences, la poésie est capable d'instaurer un champ de vision qui éclaire ce que le concept laisse derrière lui, le reste du processus de rationalisation qui échappe à la raison : le hasard, la forme à travers laquelle le réel brise les frontières entre les déterminations, trop strictes, de la raison objective. Pour ces raisons, la poésie mallarméenne est un véritable éloge de la légèreté, de la fragile, mais omniprésente puissance du hasard. Mallarmé nous fait repenser la langue, le discours, le langage, la grammaire et l'ensemble de normes, principes et paramètres qui font que nous cessons d'imaginer, de voir et de penser pour décrire, narrer, classer, ordonner et rationaliser le même. Ainsi il s'agit de capter l'extrême subtilité de ce dont le langage ordinaire nous éloigne. Car l'extrême subtilité est ce qu'il a de plus difficile, ce qui échappe à notre regard ainsi qu'à notre pensée. Elle requiert un espace spécial, des conditions spécifiques, en d'autres termes, une expérience radicale de rupture avec la réalité pour se laisser capter.

Le hasard est la contradiction qui ne cesse d'ouvrir l'espace de la poésie pour que des événements multiples et distincts ne cessent de renouveler les formes de l'avoir lieu dans le monde. Il est question de remodeler l'esthétique transcendantale : refaire les

conditions de possibilité de notre expérience. Ainsi, Mallarmé transforme la manière dont la littérature opère avec des signes, elle cesse d'être production de significations pour devenir une machine à produire du sens, à produire des déplacements, à produire des transformations. Machine à produire diverses manières d'être et de changer, de devenir autre. Une poésie conçue à l'image du hasard, capable de transformer celui-ci dans son effet, donc qui produit un mécanisme capable d'engendrer sans cesse de nouvelles vies. En nous invitant à faire de la vie un jeu où les règles et normes se déterminent et se défont comme le réel touché par l'omniprésente force créatrice du hasard, Mallarmé peut finalement découvrir l'unique nombre qui ne peut pas être un autre, car il contient tout : l'infini. À partir du moment où notre existence n'est plus régie par une structure normative fondée sur la morale, la poésie est libre de produire sans cesse de nouvelles qualités qui peuvent maintenant être quantifiées. Car il ne s'agit plus de compter des syllabes, il ne s'agit plus d'un compte arbitraire, représentatif, mais d'un compte qui multiplie et joue avec les possibilités créées par le hasard.

La poésie mallarméenne chante l'irrévocable volatilité de ce qui a lieu sans explication. L'incommensurable fragilité des événements et la beauté des histoires qui commencent et ont lieu sans pouvoir jamais être cernées par la raison. L'infinie capacité d'invention des gestes les plus délicats et subtils. La magie de pouvoir, par les mots, soudainement, rendre visible ce qui de l'objet ne se voit pas.

Dans l'apparemment insignifiant, Mallarmé cherchera les éléments capables de réinsérer l'art dans la vie sociale. Si les romantiques chantaient les gloires des cieux et de l'au-delà, Mallarmé ira chercher sur Terre, suivant le chemin baudelairien, les fondations d'une nouvelle poésie. Ainsi, le ton des poèmes est d'autant plus léger et délicat qu'il traite des événements circonstanciels ou d'objets ordinaires. Mais cette légèreté est loin de signifier une frivolité, l'expression d'un dédain, ou d'un conformisme quelconque, parce qu'elle prouve et rend certaine l'efficacité de toute forme de révolte. Elle est la certitude du caractère momentané d'un état du monde, une forme de faire du réel un possible qui peut, d'un moment à l'autre, basculer. La légèreté agrège au réel tout ce que le bourgeois voulait éliminer. L'art, pour le bourgeois, devrait être inutile, impuissant devant une dictature de la réalité. Mais le poète cherche à montrer que l'art est ce qu'il y a de plus utile parce qu'il transforme notre vision du réel, démontre que d'autres possibilités n'attendent qu'un hasard pour instaurer une réalité nouvelle. La poésie mallarméenne est ainsi mue par ce désir de voyage qui, depuis don Quichotte, est toute la littérature. Errance interminable dans la quête d'une seconde,



d'une minute, capable de contenir un monde infini de pure poésie, léger comme la présence volante d'une ballerine.

## Poétique de la prose

Métaphore du gr. μεταφορά « id. » au propre « transport » d'où « changement », du verbe μεταφέρω « transporter ».

Dictionnaire étymologique CNRTL

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

Baudelaire

Le rapport entre la littérature et les écrits contemporains, journalistiques ou littéraires, joue un rôle fondamental dans l'établissement de la poétique mallarméenne. Refusant l'universel reportage et son extrême opposé, la mystification de la littérature, la poésie mallarméenne se construit entre deux extrêmes : le journal et le Livre ou l'usage « immédiat » ou « brut » de la parole et son usage « essentiel », entre l'« universel reportage », le langage instrument de la narration et de la description et le mythe de l'art pur construit à partir d'un autre mythe, celui d'un langage originel, entièrement motivé.

Pour rompre avec cette contradiction, qui oppose le langage ordinaire (la vie ordinaire), au langage poétique et mythique (et la religion), Mallarmé n'a pas simplement exclu le monde de sa poésie ; en revanche, il a cherché une manière d'inclure la prose du monde dans l'espace du livre pour créer une troisième voie, un espace encore vierge capable de réconcilier poésie et vie ordinaire. Cette démarche débute avec les poèmes en prose de la section « Anecdotes ou poèmes » de *Divagations* et se prolonge dans « Grands Faits divers », ainsi que dans *Poésies*. Dans ce chapitre, nous allons nous consacrer à la première section, où il s'agit de donner une forme à la réconciliation entre la poésie et la vie ordinaire. La poésie ouvre ici la page blanche à la

prose et à l'univers prosaïque, elle se fait un lieu d'écoute, ouvert à l'extérieur et désireux de se laisser transfigurer par son autre.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, les genres littéraires ont été envahis par la prose. Le roman remplace la poésie épique écrite en vers ; le drame maintenant s'écrit en prose, remplace le théâtre classique et la dichotomie entre tragédies et comédies, en vers ; la poésie lyrique n'a pas échappé, le poème prend la forme du « contradictoire » poème en prose. Cette invasion du vers par la prose est motivée par la réflexion de la part du poète sur le ton, le rôle social et politique de la littérature et aussi de ses sujets. La présence de la prose menace le vers, son statut, sa pertinence, il ne peut plus définir la poésie. Ainsi, Mallarmé est amené à questionner le lieu du poème à l'intérieur de la société. Est-il pertinent de réserver au vers les occasions solennelles, ou le vers pourrait-il devenir l'instrument d'expression d'une scène prosaïque ? Les occasions solennelles ont-elles encore droit de cité en poésie ? Cette question fait apparaître la possibilité d'un renouvellement lyrique : si la prose envahit le vers, pourquoi ne pas laisser l'univers « prosaïque » envahir la poésie ?

La prose apparaît comme possibilité d'articulation libre des idées face aux restrictions imposées par le vers. La poésie sera elle aussi reconfigurée à partir d'une thématique que la prose apportera. Telle est l'opération en œuvre dans les poèmes en prose ou « anecdotes » ? Déjà, le titre de cette partie indique qu'il s'agit de questionner le rapport entre la poésie et la vie ordinaire, penser un rapprochement entre le poème et l'anecdote. Cela signifie qu'ils ont un aspect particulier, une « anecdote » touche souvent à un aspect peu connu, se concentre sur un détail. L'anecdote n'est pas un exemple, la démonstration du fonctionnement d'une société, de la politique, du monde des Lettres, elle traite d'une exception, elle est souvent originale, particulière, elle peut être piquante, bizarre, drôle ou charmante, elle reste toujours une exception, toujours restreinte.

« Le démon de l'analogie », par exemple, raconte l'irruption d'une phrase démoniaque dans une banale promenade du poète, irruption qui interrompt sa noble faculté poétique, cette phrase dans un poème en prose est un vers. Dans toute cette section de *Divagations*, Mallarmé joue avec la frontière entre la prose et le vers, l'univers disons prosaïque du discours « anecdotique », et la poésie, comme l'espace du rêve, de l'idéal. Le contraste entre l'univers quotidien et la poésie, l'art, est représenté formellement par le choix même du poème en prose, responsable de la réinsertion d'une thématique quotidienne dans une poésie lyrique peut-être usée par les idéaux. Une

poésie lyrique qui assume la contradiction qui la définit en choisissant la prose comme moyen de se réaliser. Mallarmé poursuit ici cette toute nouvelle tradition inaugurée par Baudelaire, en accentuant, « découverte » du vers libre oblige, les contradictions et nuances de la distinction entre prose et vers.

L'univers prosaïque, la thématique du quotidien, loin d'être le moyen à travers lequel Mallarmé crée une « esthétique du quotidien », est en fait un instrument de redéfinition également formel du fait littéraire. Le « quotidien » fait sens quand il est compris dans le cadre d'une idée de création, d'une idée de littérature qui émerge à partir du moment où la critique de la poésie inspirée et de la poésie pure commence à apparaître. Nous n'avons donc pas besoin d'avoir recours aux textes non publiés par le poète comme « Vers de circonstance » pour nous rendre compte de l'importance des « circonstances » dans l'œuvre poétique et théorique. En fait, nous cherchons à démontrer que justement l'œuvre dite « pure », « poétique » est intégralement marquée par le quotidien et les circonstances de la vie ordinaire. Des poèmes en prose, de *Poésies* au *Coup de dés*, à partir de la crise du Néant, la poésie mallarméenne sera chaque fois plus marquée par le désir de réconcilier la création et l'univers prosaïque, la poésie et le monde qui l'entoure.

En tant que critique du sentimentalisme, la poésie peut prendre deux chemins dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : une réconciliation avec le quotidien, avec la vie ordinaire, voire concevoir une autre manière de penser le quotidien et de le représenter ou choisir la voie opposée, celle ouverte par la possibilité d'une intégrale rationalisation de l'œuvre d'art, l'art pour l'art ou la recherche de l'art pur. Si le romantisme enfermait la littérature dans une contradiction entre ses idéaux et la réalité pour échapper à cette aporie, l'opposition entre la vie ordinaire et la poésie entièrement rationnelle, la poésie pure doit aussi être abolie, car elle est un autre visage de l'art romantique, la transposition de cette contradiction à l'intérieur de la poétique.

Les poèmes en prose seraient-ils une démarche pour essayer de se réfugier face à l'effrayante découverte du Rien, dans la tranquillité et l'harmonie de la nature et la simplicité de la vie ordinaire ? Ou s'agit-il, comme chez Baudelaire, de dénoncer la misère qui nous entoure, produit de la civilisation capitaliste, cette société hostile à l'art et hypocrite ? L'appel au quotidien peut-il être compris comme une tentative de ré-poétiser le monde bourgeois, d'enchanter la vie ordinaire ?

En fait, ces poèmes ne sont pas l'expression d'un désir de jouissance simple de celui qui, face à l'adversité, se réfugie dans le quotidien comme le poète qui fuit la ville

vers une nature apaisante. À travers ces poèmes en prose, il s'agit bien d'une célébration, mais d'une célébration critique, car il s'agit de mettre l'accent et de rendre hommage à la « Somptuosité du Néant ». C'est sous le signe de la découverte du Néant que ces poèmes doivent être lus, comme une tentative d'articuler cette découverte à la nature arbitraire du langage. Le néant pourrait mener le poète à vouloir, comme Flaubert, écrire un livre sur rien, motivé par la somptuosité du style, mais Mallarmé reconnaît dans le Néant le fondement et le résultat de l'écriture. Toute tentative de réanimer le monde par la poéticité du langage paraît ainsi vaine, car le langage lui-même ne peut toucher les choses que dans leur vérité « commerciale ». La découverte mallarméenne du Néant invalide ainsi les deux voies ouvertes à la poésie moderne postromantique, la poésie absolue ou l'esthétisation de la vie ordinaire. Il s'agit de chercher à l'intérieur des poèmes en prose un autre chemin par lequel la poésie puisse se constituer. Dans cette recherche, après avoir trouvé le Néant, Mallarmé rencontrera le hasard. Notre objectif est justement de démontrer qu'il n'y a aucune frivolité dans le recours mallarméen au quotidien et à ses objets les plus insignifiants. Toute frivolité est ici ironiquement présentée dans le but d'interroger le rapport entre le langage et la prose du monde bourgeois. Le lieu de la poésie est mis en question, les limites de l'autonomie et du langage poétique aussi. Mallarmé cherche à faire en sorte que le quotidien ne soit plus l'autre du langage poétique pur, mais l'espace d'où peut surgir une poésie cohérente, équilibrée, capable de redéfinir les rapports et de rompre les scissions qui séparent le langage ordinaire du langage poétique. Refaire la poésie est aussi refaire le monde, aller vers la vie.

Il ne s'agit pas de faire de la poésie un mouvement de ré-enchantement du monde ou de la vie ordinaire opéré de manière éthique et rationnelle par une poétique construite sur l'illusion d'un langage entièrement motivé et capable de redonner à la prose du monde son sens premier et perdu. Il ne s'agit pas non plus d'écrire à partir d'une idée ou forme qui fait violence au réel inutilement puisqu'elle s'avère idéale ou impuissante. Il s'agit de partir du réel, de l'ordinaire, des circonstances, du banal, des détails et petites choses, parfois insignifiantes, en bref du hasard, au rythme des vagues et en se laissant porter par le courant comme une bouteille à la mer, tout en ayant la certitude que le hasard peut engendrer une nécessité et s'imposer, et ainsi promouvoir un renouvellement du regard et de la sensibilité, attirée maintenant vers l'inconnu, vers le mystère qui gît au fond de nous tous, et capable d'instaurer une forme de rationalité, de création, ouverte à la possibilité de vivre ensemble avec le hasard. Cette langue du

hasard est capable de démolir notre vie moderne, représentative, nous ouvrir vers les possibilités infinies de combinaisons des vingt-quatre lettres de l'alphabet.

### « La Déclaration foraine »

L'anecdote du poème est mise en place par un événement hasardeux : un poète croise une fête foraine sur son chemin et, sur une suggestion de sa compagne, décide de sortir de son landau pour se promener. En trouvant une baraque vide, ils improvisent une présentation.

Le poème commence, telle la foire, en rompant le silence où était plongé le poète, ses premiers mots sont exclamatifs : « Le silence ! ». Il continue en divaguant sur le besoin de faire des compliments aux femmes, un besoin de rompre le silence, que les femmes réclament et attendent, comme si cette foire si bruyante signalait la nécessité de rompre le silence de la promenade pour commencer une nouvelle aventure. C'est de cette manière que les histoires d'amour, comme la poésie ou les foires, commencent par la prise de parole, c'est l'heure où le silence se rompt.

Il est certain qu'à mon côté, ainsi que songes, étendue dans un bercement de promenade sous les roues assoupissant l'interjection de fleurs, toute femme, et j'en sais une qui voit clair ici, m'exempte de l'effort à proférer un vocable : la complimenter haut de quelque interrogatrice toilette, offre de soi presque à l'homme en faveur de qui s'achève l'après-midi, ne pouvant à l'encontre de tout ce rapprochement fortuit, que suggérer la distance sur ses traits aboutie à une fossette de spirituel sourire. Ainsi ne consent la réalité ; <sup>734</sup>

À l'heure du coucher du soleil, dans une banlieue, un « rire strident ordinaire », le rire « des choses et de leur cuivrierie triomphale » est ressenti par le poète « écarté » « auprès de son idée » comme une « cacophonie », la « hantise de l'existence ». Une contradiction surgit donc, entre la beauté de la femme qui dépasse toute parole qui requiert le silence, et la réalité bruyante de la foire. Cette introduction évoque un lieu commun de l'esthétique baudelairienne, présente dans « La Chambre double ». Le poète plongé dans ses rêveries est interrompu par « l'implacable vie » qui sonne à sa porte, pour lui rappeler la misérable existence humaine, et la nullité de ses rêves et idéaux. Mais le bruit est ici d'une autre nature, il s'agit d'une fête, une fête où tout ce qu'il y a de plus étrange se fait voir dans un spectacle bruyant et vivace. Le narrateur souligne dès les premières lignes du poème que la beauté de la femme, ne peut être mise en valeur par un langage qui la trahit. Ainsi s'instaure une distance entre la beauté de la

---

<sup>734</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 93.

femme et le langage qui devrait être capable d'exprimer cette beauté. Mallarmé ne déplore pas la réalité et la distance qui la sépare de ces idéaux, mais le langage impuissant devant une réalité qui ne se laisse pas réduire aux mots. Et, pourtant, le narrateur est prêt à répondre aux demandes de la femme, il entre dans la fête d'abord, ensuite, il se servira d'un hasard pour pouvoir offrir à sa compagne les compliments qui lui font plaisir.

Nous sommes dans un décor exceptionnel, la banlieue. Elle réunit la ville et la campagne, elle est entre les deux univers, entre le monde urbain, humain, et la nature. En plus, la foire est avant tout une fête, elle a un caractère hors de l'ordinaire, de la vie de tous les jours, réglés par le travail, soit dans les usines, soit dans les champs. Dans les mots du poète, la fête, la foire, permet « à la foule d'y renfermer pour un temps l'univers. » Cela signifie d'une part qu'elle peut s'échapper de la vie quotidienne, mais aussi s'offrir en spectacle, offrir l'univers en spectacle, renfermé, stylisé, pittoresque, comme seule une fête foraine est capable de le présenter. C'est entre deux univers spatiaux, la ville et la campagne, entre deux dimensions si éloignées que la réalité et le langage que le poète essayera de tracer un chemin nouveau, pour pouvoir, dans une fête foraine, créer un espace où la poésie peut avoir lieu, et ainsi rendre hommage à la beauté de la dame qui l'accompagne.

Le narrateur décide de s'enfoncer « même avec bravoure en ce déchaînement exprès et haïssable de tout ce que j'avais naguère fui dans une gracieuse compagnie ». Sa compagne, prête à le suivre, pose son bras sur lui, et ils entrent par « l'allée d'ahurissement », « les yeux sur l'enfilade », distraits par le « crépuscule » au fond de la scène, « bizarre et pourpre », quand soudain, un « spectacle », « humain » attire l'attention de ces illustres visiteurs : « une baraque, apparemment vide » qui fait divaguer le poète, sur la fête, la foire, et le spectacle qu'elle offre à ses visiteurs.

À qui ce matelas décousu pour improviser ici, comme les voiles dans tous les temps et les temples, l'arcane ! appartint, sa fréquentation durant le jeûne n'avait pas chez son possesseur excité avant qu'il le déroula comme le gonfalon d'espoirs en liesse, l'hallucination d'une merveille à montrer (que l'inanité de son famélique cauchemar) ; et pourtant, mû par le caractère frénal d'exception à la misère quotidienne qu'un pré, quand l'institue le mot mystérieux de fête, tient des souliers nombreux y piétinant (en raison de cela poind aux profondeurs des vêtements quelque unique velléité du dur sou à sortir à seule fin de se dépenser), lui aussi ! <sup>735</sup>

Ironiquement, le poète compare la baraque de la foire à un temple, où les « matelas décousus » servent de voiles, et sacrent le lieu. Ici, l'homme et les bêtes se donnent en spectacle, et se rapprochent d'autant plus pour cette raison. Le poète

---

<sup>735</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

imagine ensuite les raisons qui font que cette baraque soit vide. La première hypothèse est que le propriétaire de la baraque aurait voulu être l'un des spectateurs de la foire, et a voulu dépenser son argent comme les autres, et se dépenser lui-même, profitant de la fête sans gagner aucun sou : « n'importe qui de tout dénué sauf de la notion qu'il y avait lieu pour être un des élus, sinon de vendre, de faire voir, mais quoi, avait cédé à la convocation du bienfaisant rendez-vous »<sup>736</sup>. Une autre hypothèse serait le manque d'attraction, un « rat éduqué » « faisait défaut », au moment de la fête, « comme cela résulte souvent de la mise en demeure de l'homme par les circonstances générales ». Dans les deux cas, chaque fait n'est que le résultat de circonstances hasardeuses.

N'oublions pas que la fête foraine est une fête essentiellement ludique, elle comptait toutes sortes de jeu, mais elle était aussi le lieu où pouvaient se côtoyer des expérimentations et démonstrations scientifiques, des animaux, enfin, tout ce qui sort de l'ordinaire. La foire est le lieu par excellence de l'extraordinaire, elle est avant tout lieu d'émerveillement, un émerveillement particulier, on le sait, non pas sublime, mais spécialement grotesque. C'est justement ce côté grotesque qui agace le poète et qui lui fait mépriser cet univers où la foule se donne en spectacle. Malgré le pittoresque de la foire, le poète est séduit par la fête, « exception à la misère quotidienne » et décide, avec sa compagne, pour faire l'éloge qu'elle semble lui réclamer, entrer dans le jeu.

« Battez la caisse ! » Par ces mots, Madame annonce sa décision, vite le poète invite les spectateurs à leur donner des sous, avec la garantie que l'argent sera remboursé en cas de non-satisfaction. Il se coiffe et s'apprête à « fendre la masse debout en le secret de ce qu'avait su faire avec ce lieu sans rêve l'initiative d'une contemporaine de nos soirs. » Le poète est donc curieux et semble content de partager un secret avec sa femme, le secret de son spectacle et pouvoir transformer ce lieu, cette baraque vide, « sans rêve ».

Elle monte sur une table et se montre, comme dans un « jet égaré », le poète la voit, dans la simplicité d'une femme ordinaire, qui ne peut offrir assurer aux spectateurs ce qu'ils attendent d'une foire.

Net ainsi, (...) éclate pour moi ce calcul qu'à défaut de tout, elle, selon que la mode, une fantaisie ou l'humeur du ciel circonstanciaient sa beauté, sans supplément de danse ou de chant, pour la cohue amplement payait l'aumône exigée en faveur d'un quelconque ; et du même trait je comprends mon devoir en le péril de la subtile exhibition, ou qu'il n'y avait au monde pour conjurer la défection dans les curiosités que de recourir à quelque puissance absolue, comme d'une Métaphore.<sup>737</sup>

---

<sup>736</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>737</sup> *Ibid.*, p. 96.



Le poète, entre le grotesque et le sublime devant la foule, voyant sa compagne dans sa simplicité de femme, décide de la secourir avec un poème. Dans cette ambiance de fête foraine, le narrateur nous présente, ironiquement, la Métaphore, gravée en majuscule comme une puissance hors du commun, vraiment merveilleuse et capable d'agréer à la curiosité de la foule. La métaphore est-elle comme une attraction de fête foraine ? Serait-elle capable d'évoquer le mystère nécessaire pour satisfaire les spectateurs ? Ne seront-ils pas frustrés ? Il ne s'agit pas de comparer la poésie à une attraction de fête foraine. Il s'agit de questionner ce qui peut se passer quand la poésie quitte son espace propre, le livre, pour s'offrir en spectacle devant une foule avide de nouveautés.

Voici le poème :

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

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

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

De semer de rubis le doute qu'elle écorche  
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche

Le sonnet présent dans ce poème, ou cette anecdote, le rend d'autant plus intéressant qu'il figure aussi dans *Poésies*. Comment comprendre le fait que ces simples vers prononcés lors d'une fête foraine puissent être autre chose que des vers de circonstance ? Ce choix de Mallarmé nous fait réfléchir sur la division qui semble si stricte dans son œuvre entre ce que l'on peut qualifier de vers de circonstance et ce qui peut être dit Poésie. Le poème circonstanciel acquiert-il une autre signification quand il est inséré dans le livre ?

La question du rapport entre les circonstances et le poème est toujours un sujet poétique, dans l'anecdote comme dans *Poésies*. Cette question est toujours la couche profonde de l'esthétique mallarméenne. Et la beauté, d'une femme, d'un objet, est loin d'être un élément suffisant pour justifier ce choix. Si Mallarmé, le poète qui rêvait d'écrire le Livre « prémédité », « architectural », n'a pas hésité à mettre ce poème dans une fête foraine, dans une anecdote ainsi que dans un recueil poétique, cela signifie qu'il

est prêt à assumer que la poésie peut certainement avoir comme source une circonstance banale quelconque, voire pittoresque.

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette division discutable dans le chapitre consacré à l'analyse des poèmes de *Poésies* pour mieux développer la question du lieu et du mode d'être du poème si proche des fugaces circonstances banales. Pour l'instant, notre but est de montrer dans quelle mesure les circonstances les plus ordinaires peuvent fournir une matière à la poésie, et une forme capable de transformer la nature du fait poétique en renouvelant et en rétablissant le lien entre le poète et ses lecteurs, la tradition et la société, la prose de la vie ordinaire et la poésie.

Dans ce cas, quand le poème fait son entrée dans la prose, quand il fait irruption au beau milieu d'une fête foraine, poésie et divertissement se confondent. Le poème, devenu attraction foraine, est pittoresque, particulier, une exception, comme une fête, une fuite de la misère quotidienne, et pourtant, il est si simple et ne fait que louer la beauté naturelle d'une femme.

Comme la fête foraine et la femme rompent le silence du poète plongé dans ses idées et rêveries, le poème ici rompt le silence dans une baraque vide. L'anecdote du poème est elle-même un poème qui célèbre la femme. Une femme qui se montre naturelle, sans artifices, parure ou danse, dans sa beauté « circonstancielle ». L'artifice de la présentation est la métaphore, le poème qui vient présenter la femme, ou peut-être la « diffamer ». C'est maintenant le poème qui rompt le silence, basé sur la prémisse que la beauté spirituelle du sourire de la femme ne serait pas satisfaisante aux yeux des spectateurs. Pour conjurer « la défection des curiosités », le poète parle, brise le silence en cherchant une métaphore. Le poème serait ainsi pittoresque, en tant qu'artifice visant à mettre en valeur ou accentuer la beauté de la femme. Le caractère anecdotique de ce texte est justement créé par le poème qui se trouve hors de son lieu commun. Le pittoresque de cette anecdote est que la poésie devient spectacle forain.

La chevelure est la parure du visage de la femme, elle s'envole comme le désir en même temps qu'elle se maintient sur son front, morte, comme un diadème. La chevelure donne un cadre au visage, l'embellit, le caresse. Elle met en forme le visage, le déforme. Elle est parure qui fait le visage et qui le transforme, comme un poème est le cadre d'un objet, le présente, l'entoure, tournant au tour de la chose pour la saisir. La chevelure de la femme est la « flamme » du désir qu'elle provoque aux yeux de ceux qui la regardent. Cet « occident de désirs » qui se pose sur son front est un désir qu'elle porte et pose. Sans pouvoir respirer, le désir continue à brûler, car il s'agit d'un « feu toujours

intérieur », qui continue à chercher, qui reste présent dans les yeux des hommes, dans « l'œil véridique ou rieur ». Ainsi, les spectateurs pourraient rire ou vraiment retrouver dans cette femme une métaphore de leur propre désir, un diadème où ils pourraient se renfermer.

Le poète, « héros » dans sa nudité, ne fait que diffamer, avec son vers, la beauté naturelle de la femme, qui « ne mouvant astre ni feux ni doigt » est la seule capable d'enflammer le désir et de captiver les regards. Sa beauté est au-delà de tout artifice. Le poème, ornement, comme la chevelure, devrait être aussi « naturel », il n'a rien à faire, mis à part « simplifier avec gloire la femme ». Le poète est celui qui sème des rubis de doutes (nature ou artifice ?), en présentant cette femme aux yeux curieux. Il nous pose la question de savoir « qui sème le désir ? », la femme, objet de la description du poète, ou le poème même ? La comparaison entre la femme et le poème se prolonge quand la femme-torche du poème, celle qui rallume la flamme du désir, est aussi présentée comme quelqu'un qui sème des pierres précieuses, donc la femme est comme un poème, elle est ici le poème qui, pour chanter sa beauté naturelle, s'efforce d'utiliser de rares artifices, et qui donc ne peut être décrit que comme un bijou. Tout en simplifiant la femme, en la présentant dans sa simplicité presque « domestique » (le diadème est à la fois symbole de la femme mariée et royauté), le poète sublime sa gloire, celle d'être séduisante et capable de se faire désirer sans avoir recours à aucun artifice, à aucun art ; « tutélaire », elle fait le désir se déployer, elle se pose et s'impose. Sa simplicité est sa gloire, c'est elle qui sème des rubis.

Le poète s'adresse encore une fois au public. Il attire leur attention vers la femme pour le soustraire à leur « ébahissement », provoqué peut-être par le poème, et fait en sorte que les spectateurs reviennent à « l'authenticité du spectacle ».

Messieurs et Dames, que la personne qui a eu l'honneur de se soumettre à votre jugement, ne requiert pour vous communiquer le sens de son charme, un costume ou aucun accessoire usuel de théâtre. Ce naturel s'accommode de l'allusion parfaite que fournit la toilette toujours à l'un des motifs primordiaux de la femme, et suffit, ainsi que votre sympathique approbation m'en convainc.<sup>738</sup>

La simplicité de la femme, sans parures, costumes ou accessoires de théâtre, est suffisante pour assurer le spectacle. Son naturel suffit à « communiquer le sens de son charme » et sa toilette est suffisante pour rendre possible « l'allusion parfaite ». Le poème serait un artifice, métaphore qui fait de la femme allégorie vivante de la beauté poétique la plus simple, sans ornement ou artifice, mais capable de rendre présente la

---

<sup>738</sup> *Ibid.*, p. 97.

beauté naturelle. Le public est en « suspens », quelques marques appréciatives se distinguent, « Oui », « Bien sûr ! », « C'est cela », entrecoupés par des applaudissements généreux. Le couple sort et se mêle à la foule. La femme le remercie, comme une « bouffée » de « feuilles » ou d'une « constellation », elle redevient tranquille, « n'avait douté d'un succès », et exclame « j'ai dans l'esprit le souvenir des choses qui ne s'oublient pas ».

Le poète répond exclamatif, en excès de modestie, amoindrissant le succès ainsi que l'événement « Oh ! rien que le lieu commun d'une esthétique. ». La beauté de la femme est un lieu commun, chanté dans sa simplicité, mais présenté dans un contexte (la fête foraine), où la simplicité n'est pas la loi. La foule attendait quelque chose d'exceptionnel, le poète n'offre que la beauté de la femme aux regards curieux, en rajoutant une métaphore, un poème, et ainsi, cette esthétique, ce lieu commun acquiert une autre portée. Car la femme remarque que le poète pourrait avoir dit son poème dans l'isolement de la voiture : « que vous n'auriez peut-être pas introduit, qui sait ? » Et nous avons l'impression que, comme le soulignait le poète dans l'introduction, cette aventure à la fête foraine n'a été qu'un prétexte sagement élaboré par sa compagne, pour rompre le silence du poète et gagner un compliment. Mais en divaguant sur les circonstances où le poète a récité son poème, nous voyons qu'elles ne se distinguent pas du silence où il était plongé, dans la solitude de sa voiture. Sa compagne lui dit : « mais ceci jaillit, forcé, sous le coup de poing brutal à l'estomac, que cause une impatience de gens auxquels coûte que coûte et soudain il faut proclamer quelque chose fût-ce la rêverie... »<sup>739</sup> Ainsi la fête foraine n'aurait pas été une interruption de la rêverie du poète, mais son prolongement, elle aurait fourni une occasion de plus pour qu'il puisse poursuivre ses réflexions, ses divagations, car la foule désire, comme le poète, fuir le banal. La foule impatiente force le poète à rompre le silence. Dans cette situation, il se voit obligé à agir, à parler, « à proclamer quelque chose » et peu importe si ce n'est qu'une rêverie. La femme manifeste son désir de partager ses rêves avec le poète et essaye de lui montrer que la foule est aussi avide qu'elle de « rêveries ». Que l'esthétique soit habituelle, banale, peu importe, la foule, comme le poète, a un désir de beauté. Un désir qui peut être celui-ci qui réclame le pittoresque ou le grotesque ou bien un désir qui réclame une esthétique pleine de lieux communs. L'important est que le poète puisse offrir à la dame qui l'aime ainsi qu'à la foule une occasion de rêver.

---

<sup>739</sup> *Ibid.*, p. 97.

Le poète répond en disant que la rêverie comme la dame « s'ignore et se lance nue de peur, en travers du public ». Il poursuit :

Comme vous, Madame, ne l'auriez entendu si irréfutablement, malgré sa réduplication sur une rime du trait final, mon boniment d'après un mode primitif du sonnet, je le gage, si chaque terme ne s'en était répercuté jusqu'à vous par de variés tympanes, pour charmer un esprit ouvert à la compréhension multiple.<sup>740</sup>

Le poème, comparé à un « boniment », séduit et charme par sa musique, à travers l'artifice de la rime d'abord, ensuite par les différents « tympanes » qui se répercutent en créant des variations de sens. Une esthétique certainement, banale et connue, qui néanmoins laisse la femme ébahie, elle qui n'a besoin que de sa nature pour séduire, et de quelques artifices pour s'assurer de se faire comprendre, et pouvoir partager ses rêves avec le poète.

Le poème, l'anecdote, finit avec son exclamation « Peut-être ! » à ce que le poète rajoute « accepta notre pensée dans un enjouement de souffle nocturne la même. » Car finalement, tous les deux ont recours à certains artifices pour charmer, les rimes, les sonorités dans le cas du poète, et, la toilette, dans le cas de la femme. Tous les deux partagent la même esthétique, celle qui ironiquement, défend le naturel avec de multiples artifices.

La foire est le décor idéal pour faire ressortir cette esthétique, car elle est le lieu de l'extraordinaire qui se donne en spectacle à la foule. Lieu par excellence des artifices les plus frappants, qui n'essayent pas de se cacher, mais qui, en revanche, se montrent, comme les rêveries, à nu, et ainsi accentuent le caractère artificiel de la création poétique. Comme dans la foire, on exige du poète qu'il soit extraordinaire, mais le vrai poète n'est-il pas celui qui est capable d'apprécier la vraie beauté des femmes, ou des couchers de soleil, la beauté naturelle et sans artifice et capable d'écrire de telle manière que cette beauté, fugace, légère puisse être sauvegardée et préservée ? Mais s'il est ainsi, écrire, même si le sujet est la beauté naturelle, sera toujours un artifice. Cette esthétique, ce lieu commun de l'esthétique, n'est-il pas en vérité, une contradiction ? Comment sortir de cette impasse ?

Pourquoi le poète devrait-il se plaindre de l'« existence qui hante », de la « cacophonie » et de l'insuffisance des sourires si lui-même n'est poète qu'en rompant le silence ? Nous pouvons donc présumer que ce spectacle apparemment banal montre au poète quelque chose de fondamental sur son propre art : sa capacité de rompre le silence, les rêves et les idées, et comme la foire, comme la fête, de s'instaurer parmi la

---

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 97-98.

foule, se faire entendre, s'offrir en spectacle. Finalement, l'art poétique, dans son essence, est le fruit d'un lieu commun de l'esthétique, ce principe si ancien qui nous dit que tout art est avant tout la production de beauté, un lieu commun selon lequel l'art du poète se mesure dans sa capacité de nous faire rêver avec ses artifices, de nous faire rêver devant la beauté la plus naturelle, sans la diffamer, sans la corrompre, d'être capable avec ses artifices de rendre la naturalité présente, belle.

Un paradoxe qui nous montre que Mallarmé, avant d'être le poète qui a rêvé d'écrire le Livre, d'abolir le hasard, a été sensible au principe le plus fondamental et peut-être même, pour cette raison, un principe oublié de l'esthétique, devenu un lieu commun sans aucun sens, ce principe qui nous rappelle l'essence de tout art : la beauté, dans toute sa simplicité, capable de semer des pierres précieuses, de nous émerveiller. Il est ironique que le poète se trouve face à ce lieu commun de l'esthétique justement dans une foire, qui devrait étaler l'extraordinaire dans sa dimension la plus grotesque. En revanche, ce que nous voyons est un poète qui se prête au jeu de son amie, qui n'hésite pas à offrir sa poésie en spectacle et qui est applaudi.

Les lieux communs de l'esthétique ainsi que la foule ne sont pas de mauvais conseil, si les principes les plus éculés de l'esthétique font appel et chantent la beauté naturelle et le paradoxe de la création — qui utilise les techniques poétiques artificielles pour rendre la simplicité présente — la foule nous rappelle que le public, qu'il soit de la foire ou de la littérature, espère que tout poète rompe son silence et leur communique ses rêveries. La foule a, comme les poètes, rêves et idées. Elle peut entendre « irréfutablement » la poésie, car finalement, c'est le poète qui le « gage », il est capable de faire en sorte que chaque terme répercute par des tympan variés, pour charmer ses auditeurs. Son amie doute de son art, peut-être en attribuant le succès du spectacle à sa propre beauté, ou au désir de rêveries de ses spectateurs. À la fin, ce qui nous intéresse est la réussite du poème, dont dépend sa capacité de nous faire douter du travail qui se cache devant la beauté la plus naturelle.

La toilette fait tellement partie de la femme et de sa présentation que nous ne doutons jamais qu'elle est le fruit de sérieux calculs. Comme la femme, dans sa simplicité, « écorche le doute » (de son propre corps, et la référence à la simplicité de sa toilette dans le poème ne vient que confirmer cette hypothèse) le poète sème des rubis, il écrit de telle sorte que l'effet produit par le poème, qui sème des pierres précieuses, soit si efficace et naturel qu'il sème des doutes quant à la complexité de son fonctionnement et de sa construction. Tout le spectacle est métaphorisé dans le poème.

Ici tout est déplacé, le poème envahit la prose comme le couple que forment le poète et sa compagne envahit une baraque vide de la fête foraine. Le poème se transforme en un spectacle hors du commun pourtant simple, quand on le compare aux autres attractions. Néanmoins, il plaît, car la simplicité peut aussi être une occasion de rêverie, une sortie de l'ordinaire ou du pittoresque que la foire offre. Le poème, qui pourrait être un artifice, un spectacle en dehors de l'ordinaire, se transforme dans un éloge de la simplicité, de la beauté naturelle de la femme, mais en ayant recours à une série d'artifices et de déplacements. Un lieu s'instaure ainsi, capable de rétablir l'importance et la valeur des gestes simples, de la plus simple beauté.<sup>741</sup>

Visant à satisfaire la curiosité de son public, le poète lui offre une Métaphore, puissance absolue. La métaphore, ici le poème, est comme la danseuse en mouvement qui transforme un décor, un espace, la fête foraine et permet l'irruption du nouveau. Elle est ce déplacement opéré par le poème en prose qui place la poésie au sein d'un lieu qui ne lui est pas *a priori* adéquat. En sortant de son espace propre, le livre, pour honorer la

---

<sup>741</sup> Barbara Bohac (*Jouir partout ainsi qu'il sied*. Paris : Garnier, 2012) souligne que le poème « attire l'attention sur le jeu de reflet entre la toilette et la femme », « l'histriion n'en dit guère plus sur ces "motifs primordiaux", et l'on doit se contenter de conjectures fondées sur la description de la toilette qui figure dans le poème. » (p. 597) Suivant Roger Pearson, elle affirme que la toilette renvoie à « l'astre, dont la toilette "hortensia" de la "contemporaine de nos soirs" évoque le coucher. Le vers corroborerait cette interprétation. La chevelure féminine est métaphorisée par une flamme. La référence à l'"Occident", l'expression "vive nue", incite l'identification avec le feu du soleil couchant. « L'image développée par le sonnet rend rétrospectivement plus sensible la ressemblance entre la toilette de la "mondaine" et un coucher de soleil. » (p. 598) En recourant à la métaphore, le poème exhibe « ce à quoi fait allusion le langage muet de la mode et le boniment en prose : le symbole solaire caché dans la toilette ». La conclusion de l'auteur est que la poésie « est ce qui porte cette profondeur symbolique à la conscience », dans le poème en question, il s'agit du mythe par excellence, à l'origine de tous les mythes, celui du cycle solaire. Nous avons déjà élucidé la fonction critique de l'étude de Cox traduite par Mallarmé, dévoilé la nature arbitraire du signe linguistique. En suivant notre interprétation, le mythe est un nom parmi d'autres, un mot qui a perdu sa signification originale. Quelle fonction peut donc avoir cette mise en scène du mythe solaire ? Nous pourrions ici distinguer la mise en scène du mythe et la préférence de Mallarmé pour les moments « doubles » de ce cycle, comme le coucher du soleil ou minuit. Le coucher du soleil est un moment entre la nuit et le jour, comme minuit est le moment où la nuit commence à céder la place à la journée. Ce sont des moments privilégiés, car ils font rêver d'une possible rupture du cercle infini et répétitif du soleil. Le cycle du soleil n'est pas un mythe qui symbolise la vie et la mort, il est le symbole d'une régularité. Tandis que la mort rompt avec la vie, le cycle du soleil est la certitude d'une régularité naturelle que la vie humaine n'a pas.

Nous avons préféré associer la chevelure « vol d'une flamme » au désir que la femme provoque dans ceux qui la regardent. Un désir comparé ici aux pierres précieuses, la poésie, artifice qu'ici, comme la toilette, ne fait que mettre en valeur la simplicité et la beauté naturelle de la femme.

Sans portée symbolique ou mythique, ce poème qui d'ailleurs se base sur une idée esthétique du « sens commun », acquiert les applaudissements de la foule, car celle-ci est avide de beauté et rêverie, mais surtout parce que la métaphore fonctionne en déplaçant le poème de son espace propre. En envahissant une fête foraine, il est déplacé et se distingue des autres « attractions » justement pour sa simplicité. Ce jeu de miroir et déplacements que le poème en prose opère, entre fête foraine/poésie et prose/vers est responsable de la création de son effet ou de sa réussite. Une esthétique qui utilise le choc ou le contraste provoqué par plusieurs hasards (une fête foraine retrouvée, l'envahissement de la baraque, le poème au milieu de la fête, au milieu de la prose) pour soustraire un effet des situations simples et prosaïques.

simplicité de la femme devant un public, la poésie se transforme. Elle n'est pas simple substitut de la beauté, elle apparaît en fait comme ornement, complément d'une beauté naturelle qu'elle, la poésie, en tant qu'artifice, risquerait de trahir. Et pourtant, elle n'a eu lieu que pour satisfaire la curiosité de la foule aveugle devant une femme, belle, mais commune (vis-à-vis des attractions de la fête foraine). Le déplacement de la poésie envahissant la fête foraine, la Métaphore, est donc responsable de l'institution d'un lieu où la beauté naturelle peut régner, glorieuse. La beauté la plus simple a besoin d'un espace qui la sacre et seul ce lieu, vierge, instauré par le poème, peut rendre possible la vision de ce qui autrement serait imperceptible, tant il est simple et banal. La fête foraine fonctionne comme « décor » ou norme qui permet l'irruption d'une différence, de la poésie, qui surgit comme exception.

### « Le nénuphar blanc »

Une femme est le personnage principal et moteur de l'action anecdotique de « Le nénuphar blanc » Il s'agit d'une apparition, mais elle n'est plus la simple présentation d'une femme dans toute sa simplicité, un éloge de la beauté féminine. L'apparition féminine est ici entourée de mystère. Mallarmé joue ici Orphée et la dame, telle Eurydice, semble quasiment s'évanouir dans l'air. De l'éloge de la simplicité et de la beauté naturelle, ce lieu commun d'une esthétique oublié, Mallarmé passe à l'éloge de l'éphémère, de la fugitive beauté, sans laisser de côté le fait que nous sommes en prose, et que le poète nous raconte une anecdote. Le ton est prosaïque avec certaines touches de rêverie.

Tout commence avec ces mots : « J'avais beaucoup ramé ». Cette fatigue semble se transposer à la prose du poème qui mélange sensations, crée des oxymores, donne un caractère animé aux choses inanimées, comme si le narrateur délirait poétiquement, et laissait les mots vaguer et suivre le rythme de l'eau.

D'un grand geste net et assoupi, les yeux au-dedans fixés sur l'entier oublié d'aller, comme le rire de l'heure coulait alentour. Tant d'immobilité paraissait que frôlé d'un bruit inerte où fila jusqu'à moitié la yole, je ne vérifiai l'arrêt qu'à l'étincellement stable d'initiales sur les avirons mis à nu, ce qui me rappela à mon identité mondaine.<sup>742</sup>

C'est ainsi que le narrateur débute le poème. Il se demandera ensuite : « qu'arrivait-il ? Ou étais-je ? » et commencera à reconstruire son chemin, comme le

---

<sup>742</sup> *Ibid.*, p. 98.



Faune se remémore son histoire pour chercher les preuves de son aventure ou l'évidence de son illusion.

Nous savons que le narrateur se promenait, dans un « juillet de flamme », parmi « la végétation dormante » « en quête des floraisons d'eau », mais « avec un dessein de reconnaître l'emplacement occupé par la propriété de l'ami d'une amie, à qui je devais improviser un bonjour. »<sup>743</sup> Nous avons donc la circonstance tout à fait banale qui déclenche l'« aventure ». Dans son trajet, le narrateur vient « échouer sur quelque touffe de roseaux », et finit mystérieusement sa course, « au milieu de la rivière : où tout de suite élargie en fluvial bosquet, elle étale un nonchaloir d'étang plissé des hésitations à partir qu'a une source ». <sup>744</sup>

Nous avons ici un mystérieux pronom, « elle », qui sera expliqué dans le paragraphe suivant où une « inspection détaillée » dévoile « un pont prolongé, à terre, d'ici et là, par une haie clôturant des pelouses. Je me rendis compte. Simplement le parc de Madame., l'inconnue à saluer ». <sup>745</sup> Et voilà donc le poète qui découvre le jardin secret d'une inconnue. Il le décrit en souriant « au commencement de l'esclavage dégagé par une possibilité féminine » :

Un joli voisinage, pendant la saison, la nature d'une personne qui s'est choisi retraite aussi humidement impénétrable ne pouvant être que conforme à mon goût. Sûr, elle avait fait de ce cristal son miroir intérieur à l'abri de l'indiscrétion éclatante des après-midi ; elle y venait et la buée d'argent glaçant des saules ne fut que la limpidité de son regard habitué à chaque feuille. <sup>746</sup>

Malicieusement, le poète rapproche cette femme de son jardin, et utilise la nature pour la décrire, fait aussi un rapprochement comparatif entre lui et son bateau, qui accentue le caractère érotique de l'aventure. Le jardin est « humide » et « impénétrable » : « Sûr, elle avait fait de ce cristal son miroir ». Le poète s'attache à cette femme, miroir de ce jardin, comme « les courroies attachant le soulier du rameur au bois de l'embarcation, comme on ne fait qu'un avec l'instrument de ces sortilèges. » <sup>747</sup>

Soudainement, un bruit fait le poète soupçonner la présence de « l'habitante du bord » qui pourrait hanter son loisir, mais il se demande s'il s'agissait de la femme « ou inespérément le bassin ». Que s'est-il passé ?

---

<sup>743</sup> *Ibid.*

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>746</sup> *Ibid.*

<sup>747</sup> *Ibid.*

Le narrateur constate que les pas ont cessé et cherche à les suivre, en divaguant sur ce « subtil secret des pieds qui vont », qui conduisent l'esprit, et font flotter une jupe. Le pas « par quoi la marche s'ouvre » conduit par des jambes « tout au bas et les plis rejetés en traîne », qui s'ouvrent et se renferment, se plient et s'allongent. Chaque pas est « une chapée », de ces jambes que le poète compare à une « double flèche savante » (des flèches de Cupidon, peut-être ? Qui enserrant les secrets de l'amour et la clé des jardins secrets.)

Comme le Faune, le poète sommeille et rêve : « et toute la mentale somnolence où se voile ma lucidité, que d'interroger jusque-là le mystère »<sup>748</sup> Réfléchissant sur l'apparition mystérieuse et scrutant les traits de la femme, le narrateur se demande « à quel type s'ajustent vos traits ». Il affirme sentir « leur précision », son charme qui ne se défend pas des explorateurs. « Une boucle en diamants, des ceintures » suffisent pour créer « un vague concept », qui « ne transgressera le délice empreint de généralité », le manque de précision est loué donc par le poète qui préfère les traits généraux qui lui permettent d'imaginer et réservant la surprise « d'exclure tous visages, au point que la révélation d'un [...] chasserait mon trouble, avec lequel il n'a que faire. »<sup>749</sup>

Une fois présentée la femme, en traits généraux imprécis, enveloppée du mystère créé par la distance qui la sépare du poète, distance entre la rêverie et la réalité : « Séparés, on est ensemble ». Ainsi il peut pénétrer dans « l'intimité » de la femme, rêver de son jardin, de visites secrètes, « mieux que visite, suivie d'autres qu'elle autorisera ». La distance fait que le « songe s'attarde » est comparé au bateau, « suspens sur l'eau ». Le suspens qui précède l'action se prolonge comme pour éviter toute action décevante, c'est le moment du rêve et du plaisir qui se prolonge. Le rêve comme le bateau sont en suspens, toujours, sur l'eau ou sur la réalité. Ainsi le discours le plus beau que pourrait faire le poète est celui « que je tiens pour n'être pas entendu ». Il hésite : « la pause se mesure au temps de ma détermination », un espace blanc suit l'affirmation paradoxale, car nous savons que le poète est déterminé à maintenir ses rêves tels quels. C'est justement à ces rêves qu'il demande conseil, une fois rompu le silence : « Conseille, ô mon rêve, que faire ? »

Résumer, d'un regard la vierge absence éparse en cette solitude et, comme on cueille, en mémoire d'un site, l'un de ces magiques nénuphars clos qui y surgissent tout à coup, enveloppant de leur creuse blancheur un rien, fait des songes intacts, du bonheur qui n'aura pas lieu et de mon souffle ici retenu dans la peur d'une apparition, partir avec : tacitement, en déramant peu à peu sans du

---

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>749</sup> *Ibid.*

heurt briser l'illusion ni que le clapotis de la bulle visible d'écume enroulé à ma fuite ne jette aux pieds survenus de personne la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur.<sup>750</sup>

La femme apparue dans le jardin est maintenant une fleur dont rêve le poète, cependant il ne s'agit pas d'une fleur quelconque, mais de la fleur idéale, celle qui est « vierge absence », intouchable parce que rêvée, un nénuphar, une fleur qui évoque les nymphes du Faune, celles qui évoquent un « bonheur qui n'a pas lieu ». Le poète craint maintenant qu'une « apparition » puisse briser son rêve et décide de partir avec la fleur, pour ne pas « briser l'illusion ». Cet acte est comparé à l'écume que le bateau produirait dans la fuite, jouissance du rêve consommé figurant « la ressemblance transparente du rapt de mon idéale fleur ».

Immédiatement suivie du rapt rêvé, la figure féminine revient, comme la passante de Baudelaire, celle qui « a paru » et que le poète « ignore à jamais ! » Il n'est pas déçu par l'apparition soudaine de la femme, en revanche il se vante d'avoir été capable de réaliser la manœuvre : « Me dégageai, virai et contournais déjà une ondulation du ruisseau », comme Orphée le poète navigateur a viré son bateau, et a tourné la tête pour voir se dissoudre dans l'air l'apparition magique de son amoureuse. L'écume du bateau n'est pas la dissolution de la femme réelle, mais la fuite, le rapt de la fleur idéale, rêve qui ne se laisse pas briser par l'apparition réelle. Le narrateur se vante, car de cette aventure il emporte « comme un noble œuf de cygne », un « imaginaire trophée », « qui ne se gonfle d'autre chose sinon de la vacance exquise de soi qu'aime, l'été, à poursuivre, dans les allées de son parc, toute dame, arrêtée parfois et longtemps, comme au bord d'une source à franchir ou de quelque pièce d'eau. »<sup>751</sup>

La thématique érotique revient dans ce final ironique. Nous savons que l'aventure a lieu en juillet, en plein été. Pendant cette saison, les dames, pour soulager la « chaleur », cherchent des « pièces d'eau » comme le poète au début du poème. La source d'eau, métaphore du plaisir subtil de cette rencontre rêvée, sort le poète de sa navigation ordinaire. Comme dans « L'après-midi d'un Faune », le plaisir érotique est associé au plaisir poétique, l'illusion et la rêverie sont le produit du désir, la rencontre amoureuse est hasardeuse, qu'elle ait eu lieu ou non, elle offre un moment de plaisir, une occasion de rêver. L'amour comme la poésie, fictive ou illusoire, est léger et fugace comme une brise en une chaude journée d'été.

---

<sup>750</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 101.

Selon Barbara Bohac, « la promeneuse en toilette se révèle être, comme dans “La Déclaration foraine”, un symbole de l’Idée ou de la poésie »<sup>752</sup> ; en fait, selon l’auteur, « l’ensemble du poème peut être relu dans une perspective symbolique. La comparaison entre « l’embarcation » du rêveur et « l’instrument de ses sortilèges y invite : étrange dans le contexte campagnard, la périphrase, on le devine, désigne la poésie. Le “cristal” de la pièce d’eau, “miroir à l’abri de l’indiscrétion des après-midi” où se reflète la femme, et le parc “impénétrable” qui démultiplie ce miroir par la “buée d’argent glaçant des saules”, allégorisent une poésie définie par son mystère et sa réflexivité. L’espace de la villégiature, au centre duquel trône la femme, devient, comme l’espace domestique dans d’autres poèmes, auquel il ressemble par sa clôture et la présence d’un miroir (on songe au miroir de “Frisson d’hiver” et à celui d’“Hérodiade”), un symbole de l’espace mental du poème. L’alliance de l’abstrait et du concret, avec des expressions comme “un nonchaloir d’étang plissé des hésitations à partir qu’à une source”, “indiscrétion des après-midi”, ou “cette initiative par quoi la marche s’ouvre”, corrobore cette lecture. »<sup>753</sup>. Le poème en prose dépasse les circonstances anecdotiques en y introduisant une dimension symbolique. « C’est à cette alliance inédite du charme le plus concret des choses quotidiennes et de l’abstraction du symbole que tient la réussite de Mallarmé dans les poèmes en prose. »<sup>754</sup>

Cette interprétation supprime le piquant, l’érotisme et l’humeur du poème. Le caractère prosaïque de l’anecdote s’envole et c’est justement le mélange des registres (la simple promenade et les rêveries poético-érotiques dans un style raffiné) qui fait la spécificité de ce poème en prose. L’accent mis sur la dimension symbolique transforme le poème en prose dans le miroir où le poète réfléchit ou simplement s’exprime sur l’acte d’écrire. Si à chaque fois le symbole en question, ou la métaphore ou l’allégorie évoque et indique le poème même, tout recours au quotidien perd sa spécificité. Pourquoi recourir au quotidien pour retrouver des symboles et allégories de la poésie ? Pour quelle raison le quotidien est-il « choisi » comme thème ou espace de la poésie ? Le quotidien n’a rien de particulier, et qui peut transformer la poésie à partir de ce contact ? Notre hypothèse est que si la poésie mallarméenne se tourne vers le quotidien, c’est peut-être parce qu’elle veut s’interroger sur sa capacité de transformer notre perception. La question à poser devant ces poèmes en prose serait donc : « la poésie

---

<sup>752</sup> Bohac, B. *Jour partout ainsi qu’il sied. Op. cit.*, p. 604.

<sup>753</sup> *Idem.*, p. 605.

<sup>754</sup> *Idem.*, p. 606.

peut-elle nous faire voir ou apercevoir autrement ce que nous croyons déjà connaître ? Et si la réponse est oui, il s'agit de savoir *comment* elle peut provoquer ce changement de perception. Car autrement, le quotidien n'aurait rien de propre, il ne serait que l'incarnation de l'intention, de l'idée même du poète. Il ne s'impose pas, ne résiste pas, est manipulable et instrumentalisé comme la parole « brute » ou le langage de l'universel reportage.

« Le Nénuphar blanc » et « La Déclaration foraine » ont la nature pour décor, comme si Mallarmé cherchait dans la nature un refuge à la foule parisienne, à la foire urbaine. Mais aussi bien dans un poème que dans l'autre, le narrateur est surpris et trouve un charme dans le banal, se laisse séduire par les aventures circonstanciées et légères que ses promenades hasardeuses lui proposent, en laissant l'anecdote faire l'histoire. Dans les deux textes, il s'agit d'un déplacement, d'une promenade, dans une voiture ou un bateau qui guide le poète vers des rencontres inattendues, réelles ou fictives. Tout commence avec un déplacement qui ouvre la voie vers la métaphore. D'abord, le poème envahit la fête foraine, pour que le poème puisse trouver une baraque vide, dans le deuxième cas, le narrateur se retrouve dans un jardin, où une fleur, métaphore d'une femme idéale, s'offre à son regard. Dans les deux occasions, c'est le hasard de la rencontre, des retrouvailles et découvertes qui font le récit. Le poète, comme un navigateur qui se laisse porter par le courant, par le vent, est ouvert aux surprises que son chemin imprévu lui réservera.

Dans le premier texte, le poète dans une fête foraine submergée dans son silence cède aux désirs de sa compagne, il est surpris par l'accueil sympathique de la foule à son poème. Dans le deuxième texte, le narrateur, fatigué, somnolent, est surpris par un jardin secret à l'extrémité d'un pont, reliant le rêve et la réalité du désir, qui mène à une aventure mondaine et exquise. La rêverie du poète n'est pas interrompue par la fête foraine, mais se prolonge, tout comme la vision de la femme réelle n'est pas capable de dissoudre la rêverie provoquée par le jardin et ses mystères. Le hasard semble donc une manière de rétablir la fracture entre le rêve et le réel que la poésie de Baudelaire dénonce. Le poète, guidé par le hasard, est un spectateur des surprises apportées par le vent. Les rencontres, réelles ou rêvées, se transforment en découvertes, et créent des conditions pour que quelque chose ait lieu. Même une rencontre « imaginaire » se transforme en événement, un événement qui reçoit les traits et les caractéristiques de la fiction, il est tout en étant fugace et momentané.

## « La Gloire »

« La Gloire » pourrait évoquer le vain désir de gloire des jeunes poètes, mais en fait, il s'agit d'un poème qui exprime le désir de fuir ou l'espoir d'évasion, qui mène les poètes romantiques, Mallarmé lui-même, à chercher refuge dans la nature. Mais, au lieu d'un simple éloge de la nature, nous avons ici l'une des premières critiques mallarméennes vis-à-vis du romantique « bucolique ». Si dans les autres poèmes, surtout « Le Nénuphar blanc » le jardin est associé au corps féminin, source de plaisir, ici le poète fait la critique de l'évasion, devenue source de profit pour les commerçants. Il démontre que toute tentative de sortir de la ville, de son univers, et de son mode de fonctionnement est vaine et coûteuse. Le plaisir d'une fuite vers la nature est devenu source d'agonie ou de profit pour les commerçants.

Dès le début, « la gloire » annoncée par le titre est mise en question : « La Gloire ! je ne la sus qu'hier, irréfragable, et rien ne m'intéressera d'appelé par quelqu'un ainsi. »<sup>755</sup> Le poète a la certitude, « irréfragable », de ce qu'est que la gloire, il déclare : « rien ne m'intéressera d'appelé par quelqu'un ainsi. » Or, par quoi le poète ne sera-t-il pas intéressé ? Être appelé, être sollicité par quelqu'un au nom de sa gloire personnelle ? En raison de sa gloire ou au nom de la gloire en soi ? Le début la phrase, si mallarméenne, nous dirige vers une tentative de réponse. Ce qui ne peut intéresser le poète, c'est d'appeler la gloire, car « rien » ne peut l'intéresser, ce qui est « irréfragable » est que rien ne peut être appelé gloire, quelque chose comme la « Gloire » n'existe pas.

Cette découverte précède un voyage, exemplaire, qui démontre la nullité de toute tentative bucolique d'évasion urbaine et sociale. Tout commence avec les affiches publicitaires qui « s'assimilant l'or incompris de jours » trahissent la lettre en se rendant au commerce et à l'argent, contrairement au poète qui regarde l'horizon en quête du soleil, en quête de « forêt en temps d'apothéose », à laquelle il arrivera par le train. Mais le train fait partie de l'économie de la ville, pour y accéder l'argent est nécessaire : « Un uniforme inattentif m'invitant vers quelque barrière, je remets sans dire mot, au lieu du suborneur métal, mon billet. » Un argent qui s'est transformé en billet, promesse de bonheur acheté, que le poète donne « sans dire mot » à l'homme en uniforme, comme si les mots pouvaient se corrompre par la transaction commerciale.

---

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 103.

« Un cri faussa ce nom » : Fontainebleau, dont rêve le poète, interrompu par « la glace du compartiment violenté, du poing » s'écrit « Tait-toi ! ». En craignant que l'augmentation du nombre de passagers puisse déranger son séjour à la campagne : « Ne divulgue pas du fait d'un aboi indifférent l'ombre ici insinuée dans mon esprit, aux portières de wagons battant sous un vent inspiré et égalitaire, les touristes omniprésents vomis. »<sup>756</sup> Dire que le poète craint que son séjour soit dérangé par d'autres passagers trop nombreux est certainement un euphémisme, les termes « aboi », « vomis » confèrent une agressivité à ce poème rare dans les textes mallarméens. Elle communique la détresse du poète devant la nullité de ses désirs d'échappatoires et esquives : « Une quiétude menteuse de riches bois suspend alentour quelque extraordinaire état d'illusion, que me réponds-tu ? » Ces voyageurs partagent tous la même ivresse de quitter la capitale « par les libéralités conjointes de la nature et de l'État ». Cette affirmation manifeste l'intimité entre la nature et l'appareil de l'état et son économie marchande. Échapper de la ville n'est possible qu'à travers l'achat d'un billet, l'évasion est programmée par l'État, fait partie de l'économie, devient elle-même une marchandise. Le poète ne rêve d'aucune libéralité, seulement d'un « silence prolongé le temps de l'isoler de la délégation urbaine vers l'extatique torpeur de ces feuillages là-bas trop immobilisés pour qu'une crise ne les éparpille bientôt dans l'air ; voici, sans attenter à ton intégrité, tiens, une monnaie. »<sup>757</sup> Le silence dont rêve le poète n'est possible qu'au prix d'une monnaie, pour cette raison la gloire, la fuite est devenue nulle, commerciale. Le silence est devenu marchandise et se transforme en monnaie comme le billet, qui permet la fuite, est le résultat d'une transaction financière. Même la fuite de la vie urbaine est devenue une marchandise, symbole de la gloire du Capital.

C'est l'automne, et comme dans le poème de la même section, « Plainte d'automne », cette saison fait penser à la chute. Le poète pense au « million d'existences étageant leur vacuité » s'effaçant avec le sifflet et la brume qui annoncent le départ du train, s'évadant comme l'année, « furtivement ». L'espoir d'évasion est à nouveau nourri par le départ du train. Mais en même temps, il reçoit une portée négative, car l'évasion ne « rémunère » ni ne compense pas la vacuité des existences.

Dans « Plainte d'automne » publié en 1864, tandis que « La Gloire » a été publié en 1887, nous retrouvons le même schéma que dans les autres poèmes déjà commentés, une circonstance banale qui fait divaguer le poète. Il s'agit dans ce cas d'un piano,

---

<sup>756</sup> *Ibid.*

<sup>757</sup> *Ibid.*

« l'instrument des tristes », qui murmure « un air joyeusement vulgaire et qui mit la gaieté au cœur des faubourgs, un air suranné, banal : d'où vient que sa ritournelle me faisait pleurer comme une ballade romantique ? »<sup>758</sup> Si dans le premier poème automnal, Mallarmé s'étonne de la tristesse qu'un air banal et même joyeux peut lui causer sous l'influence de l'automne et l'idée de la chute, deux décennies plus tard, l'automne est plutôt un indice du passage de la gaieté de l'été à la solitude silencieuse de l'hiver qui s'approche. L'automne signale le passage du temps, tandis que la chute est associée au goût du poète pour la décadence latine, la lecture de « la poésie agonisante » des derniers moments de Rome. Dans « La Gloire », l'automne est la saison qui évoque cette magique transformation hasardeuse et poétique qui est non pas la chute d'une idée dans le banal, mais justement l'inverse, puisque le poète compare le détachement des branches au détachement de l'idée à partir du banal, son envol, sa gloire : l'automne évoque « mainte indécise flottaison d'idée désertant les hasards comme des branches ». Ainsi toute la foule rêve, en quittant la ville de cette chute, de ce détachement glorieux du banal.

Le poème se termine par une négation : « Personne », ni même le poète ou « celui qui porte aussi un lot d'une splendeur secrète » ne pourrait attendre la « gloire », c'est-à-dire la fuite de la vie en ville. L'affirmation de cette impossibilité est construite à partir de l'évocation de l'envol de l'idée « bras de doute envolés », comme les branches, comme les feuilles d'automne, « trop inappréciable » comme les poèmes qui n'osent pas « paraître ! » Le poète n'ose pas « [s]'élancer » dans cette « veillée d'immortels troncs au déversement sur un d'orgueils surhumains », il n'ose pas chercher la gloire, elle serait inutile, même si c'était simplement celle d'une saison dans son « apothéose », « ni passer le seuil où des torches consomment, dans une haute garde, tous rêves antérieurs à leur éclat répercutant en pourpre dans la nue l'universel sacre de l'intrus royal qui n'aura qu'à venir ». Il se garde comme le soleil qui plonge les rêves dans l'ombre de la nuit, qui commence à se faire rare en automne après sa glorieuse apparition de l'été, et attend le train que l'avait déposé seul, au milieu de la forêt, « pour l'être, que lent et repris du mouvement ordinaire, se réduisît à ses proportions d'une chimère puérile emportant du monde quelque part ».

La poésie comme le train, moyen de transport, comme le temps, indique le passage, un mouvement qui transforme le banal en idée et transporte loin du monde,

---

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 85.



dans un univers de fuite et de plaisir. Sans la gloire de la chute automnale, symbolique, car elle représente le mouvement de l'idée, sans l'espoir de s'évader d'un monde méprisable, la poésie est réduite à un mouvement qui mène « quelque part », ou plutôt nulle part, car quand le poète s'évade, il porte en lui le monde entier, toute tentative de fuite serait ainsi totalement vaine. Nous avons ici la critique d'une idée de poésie qui pourtant est présente dans les autres poèmes en prose, comme « La Déclaration foraine » et « Le Nénuphar blanc ». Mais cette apparente opposition peut être précisée. Dans les cas de deux premiers poèmes présentés, la poésie n'est pas une fuite, mais le prolongement d'une rêverie, ou une rêverie déclenchée par une rencontre hasardeuse (le narrateur retrouve un jardin secret dans sa promenade en bateau). Ainsi, « La Gloire » précise la nature des déplacements opérés par la poésie, ils visent l'instauration d'un espace propre qui ne se limite pas à une simple opposition vis-à-vis du réel, du banal, ou de la vie en ville, mais qui se constitue en cherchant les rapports encore cachés et auparavant indiscernables entre des univers et espaces apparemment distincts.

### « L'Ecclésiastique »

Dans ce poème en prose Mallarmé, de manière très ironique, compare un ecclésiastique avec un animal : « Les printemps poussent l'organisme à des actes qui, dans une autre saison, lui sont inconnus et maint traité d'histoire naturelle abonde en descriptions de ce phénomène, chez les animaux. »<sup>759</sup> Le narrateur compare l'ecclésiastique à un animal en nous présentant les circonstances et raisons de l'anecdote, le printemps. Telle la bête, l'ecclésiastique voit son comportement influencé par un changement d'ordre météorologique et saisonnier. Le narrateur poursuit son investigation observant les altérations que les changements climatiques provoquent chez les individus voués à la spiritualité. « Mal quitté de l'ironie de l'hiver » comme le lecteur l'a déjà constaté, l'ironie hivernale est encore présente à travers le ton du narrateur, qui décrit ici l'effet des « inspirations printanières » chez l'ecclésiastique.

L'anecdote a lieu, « dans un endroit peu fréquenté du bois de Bologne ». Une « agitation basse » surprend le narrateur, qui entrevoit par les « arbustes bons à ne rien cacher, total et des battements supérieurs du tricorne s'animant jusqu'à des soliers affermis par des boucles en argent, un ecclésiastique, qui à l'écart de témoins, répondait

---

<sup>759</sup> *Ibid.*, p. 101.

aux sollicitations du gazon ». <sup>760</sup> En apercevant la présence du narrateur, le « pauvre homme » rougit en « faux scandalisé » après avoir été retrouvé dans son « solitaire exercice ». Le narrateur ne se plaît pas devant le spectacle « et rien de pareil ne sert les desseins providentiels », il se sent coupable devant l'homme qui se saisit d'un caillou, ébauche un « sourire d'intelligence », et essaye de ne pas déranger « l'apparition quasi diabolique qui continuait à froisser le renouveau de ses côtes, à droite, à gauche et du ventre, en obtenant une chaste frénésie. Tout, se frictionner ou jeter les membres, se rouler, glisser, aboutissait à une satisfaction : et s'arrêter, interdit du chatouillement de quelque haute tige de fleur à de noirs mollets, parmi cette robe spéciale portée avec l'apparence qu'on est pour soi sa propre femme. » <sup>761</sup>

Devant une telle description, le lecteur a tendance à imaginer que le narrateur a surpris l'ecclésiastique à se masturber à l'abri des regards dans le bois. Les termes choisis par le poète confirment cette hypothèse « chatouillement », « frénésie », « frictionner » et la nature est une discrète et subtile représentation de la sexualité humaine, « haute tige d'une fleur » qui introduit la comparaison entre le prêtre et une femme par leurs habits (« est pour soi sa propre femme »). Nous serions ici, comme dans « Plainte d'automne », devant un texte de portée fortement érotique.

Dans ces notes à l'édition de l'*Œuvre complète* de Mallarmé, Bertrand Marchal a une autre interprétation du poème. Selon lui, Mallarmé propose une autre figure du retour aux sources, « celle d'un défoulement furtif, chez l'être fait pour la spiritualité, de la nature refoulée et de l'animalité. Et pour ce personnage dont la robe signale qu'il "est pour soi sa propre femme", ce défoulement est aussi un simulacre nuptial, quasi incestueux, avec la terre mère. » <sup>762</sup>

Supposer une scène de masturbation serait-il aller trop loin dans l'interprétation ? Elle sera démentie par la description à venir qui, en désexualisant la première apparition de l'ecclésiastique, le montre comme un animal en train de se rouler et de se frotter au gazon. Le narrateur le décrit comme un « énergomène », « Hilare », il rejette toute possibilité de trouver dans l'ecclésiastique « la cause d'un plaisir ou d'un devoir » qui le ferait retourner à sa jeunesse innocente et joyeuse, « aux gambades du séminaire ». Finalement, il explique ce besoin du prêtre, refroidi par une pensée stérile et constamment censurée :

---

<sup>760</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>762</sup> *Ibid.*, p. 1342.

L'influence du souffle vernal doucement dilatant les immuables textes inscrits en sa chair, lui aussi, enhardi de ce trouble agréable à sa stérile pensée, était venu reconnaître par un contact avec la Nature, immédiat, net, violent, positif, dénué de toute curiosité intellectuelle, le bien-être général ; et candidement, loin des obédiences et de la contrainte de son occupation, des canons, des interdits, des censures, il se roulait, dans la béatitude de sa simplicité native, plus heureux qu'un âne.<sup>763</sup>

L'ecclésiastique est réduit à une figure animale, comparé à un âne qui roule bêtement par terre, dont la « stérile pensée » n'est pas capable d'atteindre la hauteur des écritures sacrées et se réduit à la soumission aux textes « inscrits en sa chair ». En dehors des devoirs, interdits et censurés de son métier, le « pauvre homme » est réduit à une bête, comme s'il n'était pas vraiment prêt à servir de lien entre les hommes et la divinité. Tout le rituel liturgique auquel il se consacre est réduit à la « contrainte de son obligation », au canon religieux, qui censure la nature « animale » de l'homme, pour cette raison, ici dans le poème, l'ecclésiastique, comme les animaux, retrouve la vie avec le changement de saison, il se libère de ses entraves. Pour conclure, le narrateur avoue qu'il ne « songe à rien nier » de cette vision, une fois que le but de la promenade est atteint par son héros « non sans secouer les pistils et essayer les sucres attachés à sa personne ».

Le narrateur se demande si, dans le droit de « ne point considérer cela », il pourrait avoir comme récompense pour sa discrétion, la possibilité de fixer « à jamais comme une rêverie de passant se plut à compléter, l'image marquée d'un sceau mystérieux de modernité, à la fois baroque et belle ? »<sup>764</sup> Cette affirmation nous laisse face à une question embarrassante : comment est-il possible qu'une image, qui permet au narrateur de comparer un homme à un âne, puisse être belle ? Or, le narrateur voit un homme anéanti par l'obéissance, les contraintes et la censure, se libérer et retrouver la « béatitude de sa simplicité native ». L'homme redevient le simple animal qu'il est, il nie et abdique la transcendance, la divinité pour retrouver un état de grâce naturel. La nature est ainsi l'espace dans lequel l'homme peut rejoindre son animalité perdue au moyen de l'aspiration à la transcendance et à l'idéal.

L'ecclésiastique retrouve dans la nature l'élément qui l'unit aux autres hommes ou animaux, son visage proprement humain, trop humain. Cet état original est loin d'être ici idéalisé, il apparaît comme ridicule et risible, capable de démontrer la vraie nature du prêtre caché derrière les saintes paroles de l'écriture. L'ironie qui crée cette situation singulière permet de mettre en place une critique de la religion et de dévoiler le

---

<sup>763</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>764</sup> *Ibid.*

vrai visage humain derrière les rituels et pratiques aliénantes. Encore une fois, il s'agit d'un déplacement, l'ecclésiastique quitte la vie religieuse pour retrouver, dans la nature, son animalité originelle. La nature idéalisée comme espace de fuite, dans « La Gloire », rend espace à une nature « réelle », concrète et simple qui permet que l'homme retrouve sa condition originelle. Ainsi, les poèmes en prose sont aussi, par la voix du hasard, l'occasion d'une rencontre avec le réel, qui est en fait anéanti par la vie sociale et nié par sa normativité. Un réel qui se cache donc sous le voile de la réalité quotidienne de l'ecclésiastique dans les rites et la parole sacrée.

### « Conflit »

« Conflit » met en scène, comme « Confrontation », présent dans la section « Grands Faits divers », le face à face d'un poète et d'un ouvrier. Ce texte de maturité publié en 1895 est le dernier texte d'« Anecdotes ou poèmes » à paraître. Dans le cas présent, le travail du poète est comparé à celui de l'ouvrier dans le but de comprendre en quoi ils sont similaires et par quoi ils divergent. Il ne serait pas juste de croire que Mallarmé s'enferme dans des oppositions simplistes comme travail intellectuel et travail abstrait, savoir du poète et non-conscience de l'ouvrier. Comme si le travail du poète était celui de réconcilier les idées et le monde, les idéaux et les faits en exposant la réalité du travail prolétaire dont le travailleur lui-même n'aurait pas conscience. Le début du poème annonce déjà l'échec de toute tentative de ce genre : « Longtemps, voici du temps – je croyais – que s'exempta mon idée d'aucun accident vrai ; préférant aux hasards, puiser, dans son principe, jaillissement. »<sup>765</sup> Le poète avoue que, depuis longtemps, il ne croit plus que ses idées puissent être à l'abri de vrais accidents ; c'est pour cela qu'il s'est rendu à la vérité des accidents du hasard. En préférant chercher dans celui-ci la vraie source de ses idées.

Passons maintenant à l'anecdote en question dans ce « Conflit ». Le « goût » du poète pour une « maison abandonnée », qui pourrait paraître « favorable à cette disposition », en fait le dément. Pourquoi ? La maison abandonnée pourrait être le symbole de ce besoin d'exclusion, l'éloignement qui est favorable à la création poétique, à la floraison d'idées. Mallarmé compare le rythme de la création à celui des saisons, comme si le recueillement, l'immobilité de l'hiver ou la solitude et le silence

---

<sup>765</sup> *Ibid.*, p. 104.

étaient nécessaires à la floraison printanière, à la création. L'hiver étant le « gage de retours fidèles ». Cette solitude et ce silence cessent : « mais voilà que ce battement, vermoulu, scande au vacarme, refrains, altercations, en dessous ». Les ouvriers envahissent la maison du poète comme le chemin de fer qu'ils construisent rompra l'isolement de la ville.

Au début, le poète est angoissé, comme dans « La Gloire », l'idée de partir en train le dérange. Ici il est angoissé par la présence des ouvriers dans son jardin qui interrompt son silence méditatif et l'empêche de travailler. Dans un premier temps, le travail des ouvriers dérange le travail du poète. Il hésite et finalement se décide « à défendre, comme mien, arbitrairement s'il faut, le local et j'y suis. » Or, le poète défend une propriété « arbitrairement », car elle n'est pas la sienne. Il ne s'agit pas seulement de la maison, mais de la ville et surtout du silence qui l'entoure. À ce moment-là, le poète s'identifie à l'ouvrier, car il n'est propriétaire de rien sauf de sa force de travail, mais cette situation l'oblige à défendre la propriété contre l'injure, provoquée non par l'invasion des ouvriers, mais par l'incorporation de la campagne à la ville, à travers un système bourgeois de transport, qui intègre et règle mécaniquement et financièrement le rapport entre travail et « repos ». Car si les travailleurs cherchent le « repos » dans la campagne, le poète, de son côté, cherche le silence nécessaire pour pouvoir travailler.

Le poète devient ainsi « l'hôte (...) de sa déchéance », le séjour une fois « chéri par la désuétude et de l'exception » est « tourné par le progrès en cantine d'ouvriers de chemin de fer ». Voilà une belle définition du rôle social du poète en une société commandée par le progrès, « l'hôte de la déchéance », le dernier gardien d'un lieu secret, lieu de « désuétude ». Le poète se fait de plus en plus rare, une « exception » comme ce lieu isolé, silencieux, refuge du monde capitaliste et bourgeois qui sera bientôt incorporé et accessible ou détruit grâce au chemin de fer.

Ces ouvriers, ou cheminots « terrassiers, puisatiers », sont des hommes qui terrassent, puisent et creusent la terre comme le poète creuse son vers, « grouillement partout où la terre a souci d'être modifiée, eux trouvent, en l'absence d'usine, sous les intempéries, indépendance. » Comme le poète dans la nature, les ouvriers, en dehors de l'usine, retrouvent leur liberté. Si le poète et les ouvriers travaillent en creusant, tout ce que souhaiterait le poète est que sa poésie, comme le travail des ouvriers, puisse modifier la Terre.

« Les maîtres », les ouvriers, « dénués de gêne », « verbe haut ». À l'opposé le poète, « le malade de bruits », travaille en silence. La multitude d'ouvriers, la pioche et

la pelle à la main, « invite, en sa faveur, les émotions de derrière la tête et force à procéder, directement, d'idées dont on se dit *c'est de la littérature !* »<sup>766</sup> Cette exclamation nous fait penser, d'abord, que le poète reconnaît dans l'excavation des ouvriers le processus qu'il définit comme étant celui de son travail, creuser des vers, creuser le langage. Il est ému en voyant que les ouvriers « creusent » comme lui et compare la littérature à un travail concret. Le poète contempera ainsi dans l'image du travail ouvrier, la vérité de tout travail, y compris de la littérature. Il s'agit ainsi, à partir de ce « conflit », de chercher à légitimer la littérature comme un travail, non seulement intellectuel, mais concret, voire manuel.

Mallarmé se compare au narrateur réaliste ou naturaliste qui décrit ce qu'il voit à partir des émotions que ces visions provoquent. Mais l'ironie de cette comparaison est encore à venir :

Tout à l'heure, dévot ennemi, pénétrant dans une crypte ou un cellier en commun, devant la rangée de l'outil double, cette pelle et cette pioche, sexuels – dont le métal, résumant la force pure du travailleur, féconde les terrains sans culture, je fus pris de religion, outre que de mécontentement, émue à m'agenouiller.<sup>767</sup>

Devant cette vision, le poète se déclare « pris de religion », « ému à m'agenouiller », comme si le travail de la terre était une fécondation, un acte sacré, de « création », comme l'acte poétique. L'ironie serait de croire que si cette scène peut fonctionner comme métaphore, cela suffit pour donner un sens au travail ouvrier. L'ironie serait de croire que ces hommes cultivent la terre comme le poète devrait cultiver les hommes, car les ouvriers fécondent le terrain pour le rendre rentable, tandis que la production littéraire ne génère pas de revenus.

S'il leur parle, son langage semblera déjà un acte de « dédain ». Il pourrait les appeler « Camarades », mais cette option frapperait les travailleurs et provoquerait certainement des rires, car ces hommes ne sont pas capables de comprendre à quel point le poète sent son isolement comme « l'intolérable si sachez, invisible des déchirures ». L'isolement du poète, son refuge de la vie sociale urbaine, figure un isolement social, le « douloureux privilège », petit bourgeois, pourrait paraître, aux yeux des travailleurs, non une « démarcation sociale », mais « personnelle ». Elle instaure en tout cas une distance, sensible même dans le langage de chacun, qui les sépare, qui fait que le poète n'est pas perçu comme un semblable par les travailleurs. Il se sent exclu. Si le travail ouvrier isole et distingue parce qu'il est abstrait, le travail du poète, parce qu'il est

---

<sup>766</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>767</sup> *Ibid.*

intellectuel, est jugé comme abstrait, donc inutile. Seule la comparaison entre les résultats de ces deux genres de travail pourrait rendre réelle la nature du travail poétique.

Le poète poursuit la spéculation sur une possible conversation. Un des travailleurs pourrait répondre « en égalité ». Il dirait :

Nous, le travail cessé pour un peu, éprouvons le besoin de se confondre, entre soi : qui a hurlé, moi, lui ? son coup de voix m'a grandi, et tiré de la fatigue, aussi est-ce, déjà, boire, gratuitement, d'entendre crier un autre. – Leur chœur, incohérent, est en effet nécessaire.<sup>768</sup>

Les travailleurs vont boire à la maison, dans leur ivresse « incohérente » et « nécessaire » ils forment un chœur, se réunissant, se rassemblant, et se confondant les uns les autres. Le poète, rêveur, dans son isolement et son silence, pratique le même acte « incohérent », il devient un autre. La poésie se base ainsi dans cette ivresse qui fait qu'un homme puisse se confondre avec les autres au point de devenir autre. Face à cette possible réponse, le poète baisse les bras et « introdui[t], par la main, l'assaillant ». Il s'identifie aux travailleurs, il n'est pas propriétaire, il passe par là, il est dans ce lieu, comme les travailleurs, en quête de la liberté, d'une sorte d'ivresse « pour satisfaire quelque singulier instinct de ne rien posséder », en acceptant le risque « d'une résidence maintenant ouverte à l'aventure qui n'est pas, tout à fait, le hasard, puisqu'il me rapproche, selon que je me fis, de prolétaires ». <sup>769</sup>

Mais la saison ne sera pas seulement faite de sympathie, elle sera aussi remplie de « malaises ». Le narrateur imagine qu'il pourrait fermer son jardin pour obliger les travailleurs à passer par un autre chemin et ainsi assurer son silence. L'ivrognerie vexe, le narrateur ne « parvien[t] pas à ne pas considérer le forcené, titubant et vociférant, comme un homme ou à nier le ressentiment à son endroit ». L'homme semble « grossier et méchant » dans son ivresse, le poète pourrait le coucher, « parfaire l'œuvre de la boisson » ou céder aux provocations, « par un pugilat qui illustrerait, sur le gazon, la lutte des classes ».

Le texte est construit par hypothèse, tout se passe dans l'imagination du poète. En imaginant une conversation, une lutte, les alternatives à cette tension, sociale, bruyante. Incapable d'agir, le poète choisit l'immobilité. Dans son mutisme, il reste complice de « l'ivrognerie » qui ruine le travailleur, mais ici, dans le texte, il parle, et se sent contaminé par « quelque imbécile ébriété », comme si la parole suffisait pour calmer

---

<sup>768</sup> *Ibid.*

<sup>769</sup> *Ibid.*, p. 106.

l'ivresse ou transformer une situation sociale dont le poète est conscient, mais face à laquelle il semble impuissant.

L'ivresse est donc critiquée par le poète, car comparer le jour de repos de l'ouvrier, un jour de délaissement et de divertissement avec la poésie, art inutile, loisir, frivolité, sera sans doute oublier tout le travail qui mène les ouvriers à l'ivrognerie, et tout le travail qui se cache derrière un poème « inutile ». Penser la poésie comme célébration, fête, interruption du cycle quotidien, ou de « trous », des repos dans la semaine, moments de délaissement comparables à l'ivrognerie des travailleurs, serait l'exclure définitivement du système productif et la reléguer à une inacceptable nullité. Les dimanches, jour de repos des travailleurs où ils peuvent boire à plus soif, le poète aime contempler le silence dans toute sa profondeur, « assister (...) à la crise », le coucher du soleil, qui inaugure la nuit. Son silence est maintenant troublé des disputes d'ouvriers. Il regarde, sans oser intervenir. Il aimerait dire « que nous trimons, chacun ici, au profit des autres ». <sup>770</sup> Il ose insinuer que lui, le poète travaille aussi :

Peut-être moi, aussi, je travaille. — À quoi ? n'eût objecté aucun, admettant, à cause de comptables, l'occupation transférée des bras à la tête. À quoi — tait, dans la conscience seule, un écho — du moins, qui puisse servir, parmi l'échange général. Tristesse que ma production reste, à ceux-ci, par essence, comme les nuages au crépuscule ou des étoiles, vaine. <sup>771</sup>

Mallarmé, par ce conflit, accentue la cause de l'écart poète/prolétaire ; l'exclusion presque intégrale de valeurs esthétiques de la vie sociale et de l'univers du travail. Le travail du poète est devenu abstrait quand la société l'a « transfér[é] des bras à la tête » et par-là, il est aussi vain que les étoiles ou les nuages.

L'ivresse réservée aux moments de pause et aux jours de repos sacrés comme le dimanche devient un « malaise » nécessaire au travailleur, condition pour qu'il endure la semaine de travail, mais en même temps il est cause de sa ruine. La poésie, en revanche, qui ne peut pas s'inclure dans l'univers du travail abstrait et rémunéré, demeure vaine, incapable de procurer aux travailleurs la conscience ou de créer les conditions nécessaires pour les sortir de cette situation où le travail concret est devenu abstrait et le travail intellectuel a été anéanti, car jugé nul ou sans utilité. Ainsi, la littérature risque de se réduire à une espèce d'ivresse, un excès qui est en dehors du travail, non nécessaire, un refuge bourgeois, comme cette maison de campagne.

Il ne s'agit pas seulement d'opposer pour déconstruire des oppositions telles que celles entre le travail abstrait et le travail poétique, ou le travail intellectuel et travail

---

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>771</sup> *Ibid.*



manuel, la conscience et l'ombre du non-savoir, mais aussi de penser le travail à partir d'autres critères comme le temps, le silence, les fêtes, la mort, penser le travail et ses conséquences dans la détermination de la vie moderne. Les travailleurs, ceux qui en construisant le chemin de fer contribuent au progrès et qui sont eux aussi victimes de cette ivresse civilisatrice, sont également les premiers à ressentir ses effets, et leur ivresse provient de la boisson qui corrompt leurs entrailles et provoque leur ruine. « Le labeur gît au rendez-vous, mais vaincu ». Les travailleurs, comme sous l'effet d'un « projectile », tombent au « champ de bataille ». Une fois qu'ils dorment, le poète pourrait « librement admirer et songer », mais non, il ne peut pas regarder l'horizon, sans « égard » ni « convenance » vers « cette jonchée d'un fléau », dont, en tant que poète, il doit « comprendre le mystère et juger le devoir »<sup>772</sup>.

Nous savons que Mallarmé est très souvent considéré comme un poète indifférent aux questions sociales ; or, ce que nous venons de voir est effectivement une déclaration d'engagement social. Une alliance faite au nom de l'art, en tant que valeur sociale absolument nécessaire et forme de critique au travail abstrait et ses funestes conséquences pour la vie des travailleurs. Le poète essaye de comprendre la question. Il déclare que « le pain » des travailleurs n'est pas suffisant, « contrairement à la majorité et beaucoup de plus fortunés ». Ils dépensent une grande partie de la semaine pour l'obtenir, mais la semaine d'après, « ils ne savent pas ». Leur travail est de creuser, « tous les jours, dans la réalité des terrains (fondation de temple) », dans le temps ils font aussi des « trous », réservent un jour, un certain temps, sans travailler, pour le vouer à la fête, « la part du sacré dans l'existence, par un arrêt, l'attente et le momentané suicide. »<sup>773</sup> Boire serait arrêter de vivre parce qu'arrêter de travailler, cette absence sacrée de travail imitant le final des travaux divins, équivaut à un suicide, c'est-à-dire que la fête, qui devrait être une célébration de la vie, de sa dimension sacrée, la

---

<sup>772</sup> Sur ce texte, voir Rancière. *Mallarmé : politique de la sirène*. Paris : Hachette, 1996. Selon l'auteur, « C'est en raison même de sa solidarité avec le travailleur qui, tous les jours, s'enfonce et renaît de la fosse commune du travail que le poète doit s'isoler pour "sculpter son propre tombeau", pour approfondir le "suicide" parodié dans les libations du samedi soir. (...) Le tombeau du livre tel que le sculpte le "suicide" du poète est ce qui sépare le destin humain de la fosse commune, de l'éternité de la production et de la reproduction de la vie. L'ensevelissement au livre des chœurs de l'avenir clôt l'illusion saint-simonienne du "livre nouveau". L'acte d'écrire a le papier seul pour lieu. Mais aussi, le "tombeau" du livre, les rythmes de l'hymne pour les fêtes de l'avenir, les "Milles et Une Nuits" innombrables : dont une majorité lisante soudain inventée s'émerveillera. » (p. 66-67) Le texte en question finit de manière plus sombre, comme nous allons le voir, sans prévoir les merveilleuses fêtes futures, impuissant devant la situation des travailleurs, le poète rêve du coucher de soleil, rupture avec le cycle de la vie commune, éternelle répétition de la même misère. Le silence réel cède l'espace à ce dialogue imaginaire qui a le mérite d'ouvrir l'espace éternel du livre à une critique sociale, contribuant ainsi à vaincre l'anonymat du travail ouvrier.

<sup>773</sup> *Ibid.*, p. 109.

rapproche dangereusement de la mort. Une fête qui prépare à la dureté du travail et soulage, permet de « résister » et « se montrer debout », mais fait aussi tomber le travailleur non seulement de fatigue ou d'ivresse, l'alcool peut tuer si l'ouvrier n'était pas déjà mort. L'argument de Mallarmé consiste à dire que si la fête a l'oubli pour fonction, si le travailleur boit pour se soulager de la dureté du travail, pour soulager la fatigue, c'est justement parce que le travail le tue. La fête n'est pas une célébration, mais un moment nécessaire de rupture qui ne fait que prolonger la souffrance. Comme la division du travail, le jour de repos est créé pour le même système qui transforme le travail en une tâche si difficile qu'elle requiert l'oubli, la perte de soi, elle ne provoque pas la mort, elle est la mort même. Le cycle de travail et de repos, comme le cycle du soleil, se reproduit sans cesse, pour cette raison le poète regarde le coucher du soleil, moment de rupture imaginant que la poésie pourrait offrir une véritable rupture vis-à-vis de ce cercle qui n'est que la reproduction et le prolongement d'une mort, qui pourtant se renouvelle chaque jour de travail, chaque dimanche d'ivresse.

Dans leur travail, classé comme « l'absolu d'un accomplissement rituel », car il est répétitif et aliénant, les travailleurs sont surtout des « victimes », puisque leur travail relève « de la fatalité plus que d'un vouloir ». <sup>774</sup>

Le poète rêve d'une pensée pouvant éclairer l'obscurité où vivent ces travailleurs :

Les constellations s'initient à briller : comme je voudrais que parmi l'obscurité qui court sur l'aveugle troupeau, aussi des points de clarté, telle pensée tout à l'heure, se fixassent, malgré ces yeux scellés ne le distinguant pas — pour le fait, pour l'exactitude, pour qu'il soit dit. <sup>775</sup>

La meilleure image pour rendre compte de cette réalité sociale est celle des travailleurs qui, occupant le jardin du poète, bloquent sa vision, l'empêchant de voir l'horizon, le futur et l'avenir : « une intelligence robuste de la condition humaine leur courbe l'échine journallement pour tirer, sans intermédiaire du blé, le miracle qui assure la présence ». Trop conscients de la misère humaine, ces hommes se courbent comme des bêtes, pour extraire de leur travail le « miracle » (l'argent), qui assure leur existence. Le poète, impuissant, aveuglé par une vision qui bloque l'avenir, ne peut que dire et ainsi fixer « l'obscurité qui court sur l'aveugle troupeau », « d'autres ont fait les défrichements passés et aqueducs ou livreront un terre-plein à telle machine, les mêmes, Louis-Pierre, Martin, Poitou et le Normand, quand ils ne dorment pas, (...) ; mais plutôt des naissances sombrèrent en l'anonymat et l'immense sommeil l'ouïe à la génératrice,

---

<sup>774</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>775</sup> *Ibid.*

les prosternant, cette fois, subit un accablement et un élargissement de tous les siècles et, autant cela possible — réduite aux proportions sociales, d'éternité. »<sup>776</sup>

Ces hommes sombrent dans l'anonymat, leur travail jamais reconnu. S'ils ne dorment pas, ils travaillent, mais s'ils travaillent c'est comme s'ils dormaient, car leur œuvre reste, mais ils disparaissent, et pour l'éternité le travail accompli par l'ouvrier ne fait que rappeler que ces hommes vivent comme s'ils étaient morts, éternellement voués à l'ombre, à l'anonymat, à la non-reconnaissance.

Le contraste entre le bruit et le silence du repos est ce qui nous frappe le plus dans cette comparaison. Le poète doit être celui qui chante, qui parle, c'est sa fonction et pourtant il se tait. En grève ? Tandis que les travailleurs, eux, parlent, et se font entendre. Mais leurs paroles ivres, qui se font entendre, c'est le désir d'oublier, de fuir la dureté du travail. Le poète s'identifie aux travailleurs pour cette raison, lui aussi il désire fuir, mais dans son refuge, il est perturbé par le travail ouvrier des villes qui envahit l'espace auparavant vierge de la campagne.

La mention de l'ivrognerie des ouvriers, où les hommes se confondent, permet la comparaison avec le désir de fuite de la poésie. La poésie ne peut se cantonner à un divertissement, un délassement petit-bourgeois, comparable à l'alcool des prolétaires. Victimes d'une double ivresse, celle des fêtes et celle du travail rémunéré, les travailleurs dépendent d'une transaction financière pour assurer leur présence sur terre, ces hommes vivent dans l'ombre, dans la vénération d'un « miracle » : l'or. Face à eux, le poète se sent déplacé, sans avoir de lieu propre. Il n'ose même pas parler, car devant les conditions et règles du travail des ouvriers, ses plaintes seraient ridicules. Face à ces hommes qu'il n'ose appeler « camarades », le poète ébauche des tentatives de communication – imaginaires. Il pourrait leur parler, se plaindre du bruit, fermer son jardin, pour qu'ils ne puissent plus passer, ou alors s'adonner à un pugilat qui « illustrerait, sur le gazon, la lutte des classes », en tout cas il semble irrémédiablement impuissant devant une situation à laquelle il s'identifie pourtant, car comme les travailleurs il est isolé, mais pour des raisons opposées, parce que son travail n'est pas rémunéré, mais aussi parce que ce qu'il produit ne peut pas se vendre. Si l'or rend les ouvriers aveugles vis-à-vis de leur condition, en offrant une récompense à la fatigue, qui permet l'existence, le poète rêve de produire une œuvre capable de jeter de la lumière

---

<sup>776</sup> *Ibid.*

sur la condition des prolétaires, son « or » est son œuvre d'une autre nature et pour cette raison exclu du marché, exclu de la vie sociale.

Le silence du poète laisse parler le hasard de la rencontre et permet que la condition ouvrière soit analysée. En imaginant ou en se taisant, le poète cède la voix aux ouvriers, qui occupent non seulement le jardin de la maison du poète, mais ses feuilles blanches, son espace de travail. Si dans « La Déclaration foraine », le poète envahit une foire, ici les ouvriers envahissent son jardin et le poème ; la rencontre hasardeuse permet ainsi que les ouvriers deviennent sujets de la poésie en rompant avec l'anonymat.

### **« Le démon de l'analogie » ou le début de la fin**

Dans « Le Démon de l'analogie », le nouveau mythe de l'autonomisation de l'art, l'idée d'une poésie pure, rationnellement construite et entièrement projetée sera questionnée par une « apparition surnaturelle », absolument hasardeuse. Le conflit entre la poéticité du langage et la prose du monde devient un conflit entre la faculté poétique, rationnelle, et le hasard. Ce poème est avec *Igitur* l'une des premières apparitions du hasard dans la poésie de Mallarmé. Les deux textes sont de la même époque et contemporains de la Crise du Néant. Dans *Igitur*, nous trouvons une problématisation plus « théorique » du hasard, tandis que dans ce poème le « problème du hasard » n'est pas seulement thématique ou théorisé, mais mis en scène par une anecdote où le hasard accomplit sa propre histoire, et par là change définitivement la poésie.

À partir de la découverte du Néant, Mallarmé envisage « quatre poèmes en prose, sur la conception spirituelle du Néant »<sup>777</sup>. Dans une autre lettre qui date de 1867 adressée à Villiers de L'Isle-Adam, le poète déclare vouloir écrire deux livres, « l'un tout absolu “Beauté” l'autre personnel, les “Allégories somptueuses du Néant”. » Quelques années plus tard, Mallarmé reprend cette idée, maintenant dans une lettre à Henri Cazalis : « (...) et voici que Boue m'apprend que tu fais un fort beau *Livre du Néant*. Parfois, mêlant ces impressions à ce qu'évoquait en mon esprit jadis un vieux titre longtemps rêvé : *Somptuosité du Néant*. »<sup>778</sup>

Le Néant est « somptueux », car il n'est pas compris comme négation spatio-temporelle du monde extérieur. Il est le socle à partir duquel la poésie se structure. Le

---

<sup>777</sup> *Ibid.*, p. 714.

<sup>778</sup> *Ibid.*, p. 753.

Néant est le principe de la création poétique. Ce Livre sur le Néant dont rêvaient bon nombre de poètes, pensons à Flaubert, est l'expression d'un désir de pouvoir remettre le quotidien à l'ordre du jour, ce qui était exclu par le romantisme. Un quotidien que les poètes rêvent de réconcilier avec leurs idées, c'est-à-dire reconfigurer à partir de la construction d'un autre ordre de valeurs, d'une autre manière de comprendre non la réalité, mais le réel qui consisterait à le regarder comme un processus de création constant, plein de possibilités à exploiter. Le Néant figure l'apparition de l'univers de la prose, de la prose même du monde que les idéaux romantiques avaient nié et exclu du domaine poétique. Le quotidien ne se réduit pas à la vie ordinaire, car ici elle est révisée. Il ne sera certainement pas mystifié ni enchanté par la poésie, mais redéfinie, réélaboré. Le « réel » n'est plus le contraire de l'idéal ou source de l'ennui, il sera présenté comme ayant la forme du moment présent, c'est-à-dire comme étant fulgurant, contradictoire et insaisissable, seul espace d'où peut surgir le nouveau. Ainsi « Le Démon de l'analogie » pourrait être un de ces poèmes en hommage au Néant, dans la mesure où il s'agit d'un exemple poétique du rapport, du lien unissant langage poétique et Néant. Un poème qui, en confrontant prose et poésie, hasard et labeur linguistique du poète, met en scène l'apparition du Néant dans la poésie mallarméenne.

Le poème commence en posant une question, apparemment paradoxale, sous la forme d'une hyperbate, une question inversée donc : « Des paroles inconnues chantèrent – elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ? ». C'est-à-dire qu'une phrase « absurde », où « absurde » est à comprendre comme sans signification, pourrait chanter une parole inconnue ? Une phrase apparemment sans signification pourrait-elle contenir quelque chose de vrai ? L'inversion de la construction de la phrase pouvait nous mener à poser cette question d'une autre façon : la vérité peut-elle être inversée, apparaître dans ce qui lui est opposé ? Une phrase « absurde », hasardeuse, pourrait-elle chanter une « parole inconnue », contenir une révélation ?

La syntaxe de la phrase est intéressante, parce qu'elle exhibe et problématise le rapport entre l'absurde et l'inconnu, c'est un exemple illustratif de l'utilisation mallarméenne de la syntaxe visant plus que l'ouverture du champ de la signification, car ici il s'agit du sens ou de l'avenir de la littérature. Le verbe « chanter » n'est pas immédiatement suivi de son objet, il est atténué par un complément qui éloigne le verbe de son objet, met en doute le rapport entre sujet et prédicat. Mallarmé prolonge souvent les phrases en additionnant des compléments, des adjectifs surtout, entre sujet, verbe et objet ou complément verbal, de telle façon que le lecteur est dérouté, et convoqué à

réfléchir sur les liaisons brouillées de la phrase et rétablir les rapports. Ici, c'est le rapport entre les « paroles inconnues » et « la phrase maudite » qui est problématisé, donc le rapport entre le hasard et la poésie, construit rationnellement, mais puisque ces termes sont dans les extrêmes de la phrase, spatialement éloignés, il est difficile de décider si le sujet de la phrase est « phrase maudite » ou « les paroles inconnues ». Cette difficulté est le problème du texte, à savoir : le hasard peut-il ouvrir un vers en dépit des efforts de l'intelligence ? Face à la question « des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ? », nous devrions nous demander si une phrase absurde peut chanter des paroles inconnues ou si des paroles inconnues peuvent être chantées par une phrase absurde. Par cette inversion, Mallarmé met l'accent sur l'effet de la phrase maudite, c'est une parole inconnue.. Il se demande si l'inconnu que les poètes cherchent et désirent peut être le résultat d'un pur hasard et non le produit du labeur linguistique.

La phrase suggère donc une intimité entre l'inconnu et l'absurde, entre l'inconnu si désiré et le hasard qui le porte malgré et en dépit des efforts de l'intelligence. Or, qu'est-ce que l'absurde ? Ne serait-ce pas le nom utilisé pour désigner ce que notre raison ne peut comprendre, quelque chose qui avoisine l'impossible, qui n'est pas ou qui ne devrait pas être ? L'absurde semble irrationnel ou inintelligible, insensé, il résiste à l'explication, ne fait pas sens. Ainsi, l'inconnu s'approche de l'absurde dans la mesure où il est obscur, synonyme de l'inexploré, du caché et vierge, l'inconnu, comme l'absurde, défie la raison en nous menant vers ses limites.

L'absurde reprend la question d'Igitur : est-ce une folie de prétendre abolir le hasard ou la folie majeure est-elle d'accepter que l'inconnu ne puisse surgir qu'à partir du hasard ? Les limites et frontières de la raison et de la réalité sont mises en question. Le poète nous pousse à revoir les limites des possibilités de la littérature, et de la raison. Si la littérature est vraiment capable de nous mettre devant l'inconnu, elle nous invite à repenser la notion d'absurde, de raison et de folie.

La phrase absurde à laquelle le narrateur se réfère est « la pénultième est morte ». Il nous raconte que cette phrase a été prononcée sur un ton descendant accompagné d'un instrument. En fait, il s'agissait d'une sensation, la sensation qu'une aile touchait un instrument à cordes.

Je sortis de mon appartement avec la sensation d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument, traînante et légère, que remplaça une voix prononçant les mots sur un ton descendant : « La Pénultième est morte », de façon que

se détacha  
de la suspension fatidique plus inutilement en le vide de signification.<sup>779</sup>

Le terme « aile » est récurrent chez Mallarmé, il désigne un mouvement, un vol en direction du ciel, de l'idéal, un mouvement vers l'idée. Il indique un détachement de l'idée vis-à-vis du monde concret, une transfiguration et changement de nature du réel opéré par la poésie. Le fait que le terme se présente dans ce texte où le démon figure sur le titre indique déjà une négativité démoniaque qui parcourra tout le poème. Le démon, ange tombé qui a perdu ses ailes, provoque une inversion du terme « aile », et du parcours d'un vol vers l'idée. Il nous renvoie à la terre. Les expressions « je sortis de mon appartement » et « je fis des pas dans la rue » confirment l'hypothèse. Ainsi cette phrase absurde invite le poète à chercher l'inconnu non plus dans un ciel idéal, mais sur Terre, hypothèse confirmée par le mouvement descendant de la phrase.

De la même manière que le diable est un ange déchu, le ton de la prononciation de la phrase va vers le bas, ce qui est spatialement représenté. Dans le poème en prose, le poète abandonne la spatialisation du poème et ses blancs, pour une construction linéaire, le seul moment où la linéarité de la prose est brisée est celui de l'apparition de la « pénultième ». La phrase apparaît coupée par un silence, un blanc, un intervalle de suspension. Une apparition sous la forme du vers, comme si le vers corrompait la linéarité de la promenade du narrateur, préparant l'entrée en scène de quelque chose d'« absurde », de « maudit », de démoniaque.

Un mot sur l'espace du poème se fait nécessaire. *Igitur* se présente comme un conte faisant le récit du parcours de l'intelligence, un débat du sujet et de la raison contre le hasard et l'impuissance. Il a lieu dans un autre décor, *Igitur* est d'abord dans sa chambre. Un lieu privé, un espace clos et subjectif. Tandis qu'ici, le poète-narrateur sort de son appartement, et marche dans la rue. *Igitur* lui aussi « quitte sa chambre », car il est censé descendre « les escaliers, de l'esprit humain, va au fond des choses : en "absolu" qu'il est ». <sup>780</sup> Dans « Le Démon de l'analogie », l'acte de descente (aux enfers ?) est produit par la sonorité de la phrase, son ton provoque la sensation « musicale » d'une « aile » glissant sur les « cordes d'un instrument » occasionnant la suspension de la signification. Le poète reconnaît le son « nul » de « pénultième », « le

---

<sup>779</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

<sup>780</sup> *Ibid.*, p. 474.

doigt sur le mystère » et implore « de vœux intellectuels une spéculation différente ». Le caractère démoniaque de la phrase est d'abord la coïncidence hasardeuse entre son et signification, le ton descendant de la phrase souligne un aspect primordial des poèmes en prose qui rejoint la métaphore des feuilles mortes en automne (« La Gloire ») ; le mouvement des poèmes en prose est celui des idées qui se détachent des branches comme les feuilles pour tomber par terre, le poème retrouve ainsi prose du monde, l'aile réalise un mouvement de descente, elle n'indique pas l'abandon du monde vers un idéal, là-haut, mais bien le contraire.

L'apparition de la « pénultième », de cette voix mystérieuse qui ressemble à un instrument de musique, est un moment poétique où le vers envahit la prose défaisant sa linéarité. Cette transgression interrompt aussi l'habituelle promenade du poète. Elle a encore un autre aspect, l'apparition est visuellement représentée, elle est plus qu'un son, elle est concrète, fantaisie devenue visible, elle est un vrai désir du poète. Désir de rendre concret et visible un son, un mot, une idée, un effet. Toute la création concerne ce passage à l'acte fondamental et entièrement calculé qui dans ce cas semble absurde par sa contingence.

Pour Mallarmé, la musique est la responsable du mystère des Lettres, elle confère à la littérature son aspect obscur, elle occasionne la suspension de la signification. La littérature est le réflexe du monde, son miroir, elle reflète le mystère et fait réfléchir. La question de l'intelligibilité du texte poétique passe par la nature du monde, et par la nature humaine : « il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun ».

En tant qu'abstraction faite aux éléments concrets et matériels du monde, comme la matière qui constitue les choses, leur fond de mystère et de vérité, irrévocable et ineffable, la musique rejoint les lettres, prend forme de poésie, pour énoncer l'Idée : « à savoir s'il y a lieu d'écrire. Les monuments, la mer, la face humaine (...) que ne les voilera une description, évocation dites, allusion je sais, suggestion : (...). Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclorre, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien d'autre que la musicalité de tout ». <sup>781</sup>

---

<sup>781</sup> *Ibid.*, p. 65.



Si le vers a un rapport avec la musique, ce n'est pas tout simplement, une question de rythme, de cadence. La musique est le sens du mystère, une suggestion qui, en évoquant les choses, dévoile leur esprit. « Les monuments », « la mer » et tout ce dont peut parler la poésie deviennent dans le livre « dispersion volatile », les choses apparaissent comme ce qu'elles sont. La musique est la forme des choses, leur être, bien au-delà de la matière visible, elle expose ce qui est au fond, le néant qui nous constitue.

Écrire n'est pas soulever le voile de mystère qui couvre le monde, écrire, c'est jeter de l'encre, de l'ombre sur le papier blanc. C'est obscurcir : « sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi – cela qui est obscur : elle s'agite ; ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagamment. »<sup>782</sup> Ce n'est pas le texte littéraire, le poème en soi ni sa signification en particulier qui est obscur, mais le fait que la poésie puisse exister. Le grand mystère de la poésie ne réside pas dans ce qu'elle dit, mais dans le fait qu'elle puisse être, tout le mystère repose donc sur la création, sur la possibilité et les conditions de la création. Tout le mystère repose dans cette pénultième, cette voix hasardeuse et descendante qui incarne des désirs poétiques et se transforme en véritable vision. Comment est-ce possible ? C'est la question que le narrateur stupéfait se pose et à laquelle il nous invite à réfléchir.

Le poème continue, en mettant en question la phrase maudite, qui maintenant dévoile les raisons pour lesquelles elle tourmente autant le poète :

Je ne discontinuais pas de tenter un retour à des pensées de prédilection, alléguant, pour me calmer, que, certes, pénultième est le terme du lexique qui signifie l'avant-dernière syllabe des vocables, et son apparition, le reste mal abjuré d'un labeur de linguistique par lequel quotidiennement sanglote de s'interrompre ma noble faculté poétique : la sonorité même et l'air de mensonge assumé par la hâte de la facile affirmation étaient une cause de tourment.<sup>783</sup>

Le grand problème du poème se dévoile. Le poète voit sa « faculté poétique » « quotidiennement » interrompue par cette sorte d'« apparition », un « reste mal abjuré d'un labeur de linguistique ». Cette phrase est fruit du hasard, négation de la poésie comme travail sur le langage, la sonorité si significative et l'« air de mensonge » qu'elle assume pourtant, déroutent le poète.

Il se refuse à croire que cette apparition hasardeuse serait autre chose que le « reste » d'un labeur linguistique, cependant la phrase le trouble. Il essaye alors de revenir à ses pensées, de l'oublier en se disant que pénultième est l'avant-dernière

---

<sup>782</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

<sup>783</sup> *Ibid.*

syllabe d'un vocable et non la dernière, ce qui diminuerait son importance, car il en restera une dernière syllabe avant le silence. Mais la dernière syllabe d'un vocable n'est-elle pas la fin du vers ? Si la pénultième est morte, le poète est donc au bord du gouffre, il vit le moment qui précède la fin, l'ultime et décisif moment. La phrase atteint l'esprit du poète au milieu d'une promenade, ainsi la question ici serait celle du chemin, de la direction de la littérature : où la poésie nous mènera ; mais il est aussi question de la fin du vers, comme ouverture vers un autre commencement, vers une autre direction ou un autre chemin. Nous pouvons encore supposer que cette pénultième nous pose devant la fin de la littérature même, de sa finalité, de son but qui est, comme dans *Igitur*, le passage de la pensée à l'acte. Quel acte, quelle poésie peut surgir du hasard ?

Il y a deux raisons pour que cette phrase tourmente le poète : d'abord la sonorité, ensuite le fait qu'elle semble être un « mensonge ». Réfléchissons à cette deuxième raison. Pourquoi cette phrase aurait-elle « l'air d'un mensonge » ? Or, c'est justement parce que le poète ne veut pas croire ni voir que cette phrase « maudite », hasardeuse, pourrait être vraie tout en n'étant pas le fruit de son labeur linguistique. Elle serait mensongère parce que « facile ».

En ce qui concerne la sonorité, le narrateur même nous fait part de son effroi devant le son « nul » que le mot « pénultième » contient. L'avant-dernière syllabe du vocable est en fait la syllabe tonique du mot « pénultième », la dernière syllabe d'un vers, la fin du vers. La phrase signifie que la fin du vers est « nulle », le but du vers, le but de la poésie serait « nul », et pourtant, pour le poète, cette phrase contient un « air de mensonge », parce qu'il ne croit pas que le vers ait un but nul, au contraire : la fin du vers fait la rime du poème, la rime est surtout une association d'idées, une analogie construite entre sons, qui apporte un sens au poème (une direction nouvelle), rapprochant par le son deux idées différentes. Mais si cette phrase est unique, si elle n'est pas suivie d'une autre, avec laquelle elle rimerait, alors le poème n'aurait pas de suite, il serait mort, mort-né, annulé, par l'impossibilité de la rime, par l'impossibilité d'une suite. Le hasard semble non seulement interrompre la faculté poétique, mais annuler toute possibilité d'existence de la poésie : « Le hasard n'entame pas un vers, c'est la vérité ».

La phrase est donc démoniaque parce que fruit du hasard. Elle donne la sensation que la poésie est une « intervention surnaturelle ». Cette sensation effrayante sera encore renforcée par une vision : « (...) quand, effroi ! – d'une magie aisément déductible et nerveuse – je sentis que j'avais, ma main réfléchie par un vitrage de

boutique y faisant le geste d'une caresse qui descend sur quelque chose, la voix même (la première, qui indubitablement avait été l'unique). »<sup>784</sup>

La phrase apparaît au début du texte, en remplaçant une sensation plutôt musicale, le poète ensuite essaie de s'approprier cette voix pour comprendre l'affirmation. C'est le discours logique qui se sait le tombeau de la phrase maudite. Il poursuit son chemin en disant la phrase maudite, laissant les mots errer sur sa bouche, « dans l'espoir de l'ensevelir en l'amplification de la psalmodie ». Il cherche à enterrer la phrase qui le tourmente, jusqu'à ce que la monotonie de la répétition annule la signification de la musique des mots. À ce moment, il est surpris par « la voix même ». L'assertion regagne sa force, et apparaît dans toutes ses dimensions. En prononçant cette phrase, le poète poursuit sa promenade jusqu'à ce qu'il se voie « devant la boutique d'un luthier vendeur de vieux instruments pendus au mur, et à terre, des palmes jaunes et les ailes enfouies en l'ombre, d'oiseaux anciens ». <sup>785</sup> À partir de là, nous pouvons tracer l'analogie du texte.

Les instruments figurent la musique qui, dans un premier temps, correspond à la musicalité du vers, à la sonorité des mots, mais le concept de musique se déploie pour renfermer le Mystère, l'inexplicable, thème du poème ; les oiseaux sont l'allégorie de la signification, comme un vol en direction de l'idée, un mouvement d'idéalisation. Les instruments se trouvent derrière la vitre et les oiseaux, « par terre ». L'analogie peut être établie avec ces quatre éléments : les instruments sont à la musique ce que les oiseaux sont au sens. La phrase est perçue comme « l'irrécusable intervention du surnaturel ». Elle met en jeu le rapport entre le sens (le vers, comme direction du sens) et la musique à l'intérieur du langage justement pour être le produit du hasard, redoublé par la rencontre de la boutique qui semble figurer et fournir l'image même de ce que la phrase représente. Dans cette analogie, la musique et le sens se rejoignent par hasard, comme le poète se trouve par hasard devant la boutique d'un luthier. Le hasard ne concerne pas uniquement la phrase et la sonorité du vers, il a aussi une conséquence « concrète », guidée par la phrase que le poète répète sans cesse, il se voit devant une boutique où l'image du vers se matérialise. Cette phrase hasardeuse est d'autant plus démoniaque qu'elle a des conséquences concrètes.

La phrase entendue par le poète qui devient analogie à partir de sa vision est démoniaque, car elle va à l'encontre des lois du langage. Il s'agit d'une relation parfaite

---

<sup>784</sup> *Ibid.*

<sup>785</sup> *Ibid.*, p. 88.

entre signification, son et image. Néanmoins la phrase n'est pas le fruit du labeur linguistique du poète, elle est pur hasard. Ce paradoxe d'une poésie qui est pur hasard alors qu'elle devrait être le fruit d'un travail poétique, linguistique, mène le poète à s'enfuir, « bizarre, personne condamnée à porter probablement le deuil de l'inexplicable Pénultième », <sup>786</sup> le deuil de cette phrase, si poétique, et si hasardeuse.

À nous maintenant de répondre à la question posée par le narrateur au début du poème : « Des paroles inconnues chantèrent-elles sur vos lèvres, lambeaux maudits d'une phrase absurde ? » La phrase entendue par le poète qui devient analogie à partir de sa vision est démoniaque, car elle instaure une parfaite ressemblance entre son, signification et référent. Il y a quelque chose de fantastique, de surnaturel, d'inexplicable dans la poésie qui se donne à voir seulement quand les lettres rejoignent la musique. Or, n'est-ce pas là une définition de la poésie, un enchantement musical du langage ? Or, qu'est-ce que la poésie sinon la création de sens à travers le rapprochement des sonorités ?

Lire Mallarmé, c'est partager avec le poète son deuil pour une mort, une négativité primordiale, à l'intérieur du langage, qui sépare définitivement les mots des choses, et qui sépare à l'intérieur du langage, les sons des significations. Toute la poésie devient ainsi démoniaque, car elle inverse la loi du langage.

Mais le poème ne termine pas sur cette conclusion, car il peut encore nous mener à poser une question. Serait-il possible qu'une poésie, soit encore belle, et nommée poésie, tout en étant construite sans violer le principe fondamental et constitutif du langage qui est le caractère contingent et arbitraire de la motivation linguistique ? Peut-elle encore être appelée poésie tout en se refusant à remotiver le langage ? Le « démon de l'analogie » questionne une notion de création par la présentation d'une phrase poétique venue du Néant, produit du hasard. Ainsi, il serait question de savoir jusqu'où le poète peut construire un poème rationnellement, choisissant parmi les rythmes, les sons, les tons. Dans quelle mesure peut-il forger et forcer les mots jusqu'à ce qu'ils soient capables de créer un effet déterminé ? Comment créer si le raisonnement est impuissant face au langage ? Il n'est pas possible de forcer ou forger la forme, elle doit se donner, se présenter, et elle se présente parfois, par hasard, trahissant la rationalité.

Le narrateur du poème est tourmenté devant la phrase, parce que le hasard est capable de mettre en question la possibilité de l'existence même de la poésie. Mais

---

<sup>786</sup> *Ibid.*

Mallarmé semble déjà insinuer un autre mode de rationalisation poétique, un autre mode de création, une autre idée de poésie. Une poésie qui, au lieu de travailler contre les lois fondamentales du langage, ferait du hasard son thème et moyen. La poésie serait ainsi démoniaque quand elle essaierait de jouer avec le hasard, de créer de telle manière à dévoiler au lecteur le principe, la vérité même du langage. Le poète ne devrait pas simplement anéantir le caractère arbitraire du langage, car cela serait transformer la différence en ressemblance, mais chercher une analogie en plaçant les différences en rapport. Une analogie démoniaque, qui se dévoile à travers la différence, montrant ainsi le gouffre qui sépare les mots et les choses. De cette manière, le poème dévoilerait sa méthode, le langage, et sa constitution, son absence de motivation : une analogie qui porte en soi le deuil du poète provoqué par la mort de cette « pénultième » qui ouvre à la poésie l'espace sans nom du Langage.

Qu'avons-nous dans le « Le Démon de l'analogie » ? Une phrase hasardeuse, qui néanmoins pose la question de savoir si elle peut contenir quelque chose « d'inconnu », si elle peut être la réponse à ce que cherchent les poètes à partir de l'invitation au voyage de Baudelaire. Le poète est effrayé par cette phrase qui annule sa faculté poétique, d'autant plus qu'elle semble se concrétiser en une vision, capable de réaliser une notion de poésie chère au poète : la correspondance entre son et signification, image et mots. Le poète est surpris par une vérité poétique venue du Néant, pur produit du hasard. Par le deuil de cette pénultième, Mallarmé vit le deuil des limites de la création pure, rationnelle, du poème autonome, prémédité. Par ce deuil, c'est comme si le poète ouvrait l'espace de création au hasard, en se demandant : et si nous laissons les mots agir, peuvent-ils nous surprendre ? Pouvons-nous ouvrir la page blanche au hasard et espérer qu'un vers puisse surgir, à partir du Néant ? Quand Mallarmé se demande si la poésie peut surgir du hasard, il démontre que la poésie est entièrement soumise à son matériel, au langage, à sa configuration arbitraire et conventionnelle, mais aussi à l'ensemble des formes et notions esthétiques qui composent la poétique d'un temps donné.

Le hasard ici est une figure clé pour démontrer que la création poétique ne se fait pas à partir d'idées ou d'inspirations que le poète s'évertue à formaliser. La création a toujours lieu à partir de mots, de leur configuration concrète. Le poète peut certes, comme le veut Poe, choisir une structure, un thème, mais l'idée principale ne peut être transmise que s'il est capable de rencontrer le bon mot, de trouver dans le langage quelque chose qui puisse correspondre à sa visée et qui puisse incarner l'effet désiré.

Cette rencontre est toujours hasardeuse. Pour finir, trouver le bon mot n'est pas une question de recherche, mais de hasard. Le hasard qui fait qu'un effet puisse être transmis par un son déterminé, qui fait qu'une idée puisse se matérialiser en un mot, en un son, en une lettre. La poésie est ainsi un hasard, le produit d'une rencontre hasardeuse qui fait sens.

## **Conclusion**

Que signifie lire les poèmes en prose comme tentative d'affirmer la « Somptuosité du Néant » ? Où se trouve la somptuosité du Néant dans ces textes ? Serait-ce dû au fait que la poésie est comprise comme exception à la vie ordinaire, sublime, car vaine et inutile aux yeux du monde bourgeois ?

Nous pouvons extraire de ces textes les idées suivantes :

1. Dans « La Déclaration foraine », le poème est placé dans une fête foraine, fête du pittoresque et du grotesque où paradoxalement le poète célèbre la beauté naturelle et sans artifice d'une femme. Le poème est comparé à la toilette féminine, il offre une métaphore à l'apparition de la femme, artifice qui complète et met en valeur sa beauté naturelle. Lieu commun d'une esthétique qui démontre que la poésie doit seulement faire honneur à la beauté naturelle. Le déplacement du poème qui apparaît dans une baraque de fête foraine est le prolongement de la rêverie du poète et non une rupture, les applaudissements de la foule montrent que celle-ci désire le spectacle offert par le poète et sa compagne, l'occasion d'une « rêverie ».

2. Dans « Le Nénuphar blanc », il s'agit de rendre hommage au « bonheur qui n'aura pas eu lieu » devant une apparition illusoire de femme. Ce poème célèbre le caractère fictif de tout chant d'amour, inspiré par des femmes rêvées, un idéal d'amour évanescent et illusoire comme toute apparition, fictif comme tout poème. Une rencontre amoureuse idéalisée transforme la poésie en évasion, moment de plaisir éphémère comme une rencontre amoureuse, un moment de rafraîchissement dans une journée chaude. La poésie est-elle ainsi un rêve provisoire et fugace qui nous transporte loin de la vie ordinaire, ou bien un plaisir aussi ordinaire et insignifiant que la vie de tous les jours ?

3. Dans « La Gloire » est niée au poète toute possibilité d'évasion, de délasserment ou d'isolement, car en voulant échapper à la ville et retrouver à la campagne un peu de silence, il est poursuivi par le commerce, qui fait que même les moments d'évasion

deviennent une raison de dégager des bénéfiques. La seule gloire ici est le désir de se séparer de la ville, impossible à réaliser, car où qu'il aille le, poète porte le monde en lui. Entre ville et campagne, toute gloire (fuite dans la nature sublime et silencieuse, méditative) est inaccessible au poète empêché de fuir une société qu'il porte avec lui partout, d'un régime socio-économique qui règle et détermine chaque moment et choix de notre vie ordinaire.

4. Dans « Conflit », la littérature apparaît comme moyen de dissiper la différence de classes qui définit la société industrielle moderne à partir de la division du travail et de son caractère abstrait, car le poète essaye de rompre les barrières érigées par la division du travail en créant une œuvre unique où son travail serait le moyen à travers lequel se réalise ou se crée une œuvre concrète, réelle. Mais puisqu'aux yeux de l'ouvrier, le travail intellectuel est abstrait, l'art se limite à être un espace dans lequel les différences de classe se reproduisent. Devant la nature du travail ouvrier et de l'exploitation, le poète se tait, acceptant que ce travail puisse même interrompre le sien. La figure du « peuple » hugolien est remplacée par l'ouvrier, le prolétaire. Le poète n'est plus celui qui parle au nom du peuple pour le rassembler, mais un étranger dans son propre jardin, un petit bourgeois, dérangé dans son silence méditatif, qui en guise de plainte pourrait se battre contre les ouvriers, représentation de la lutte des classes. Coupé de la société par une barrière sociale, économique qu'aucun chant ne peut rompre, le poète se voit chaque fois plus isolé de la société. Il n'est ni un propriétaire ni un ouvrier, son langage n'est pas le même de celui de ces hommes (il peut paraître à leurs yeux arrogant et ridicule en prononçant « camarades »). Cependant, il travaille et n'aimerait pas que son activité soit considérée comme un délassement, une fuite, une fête quelconque, une ivresse qui console.

5. Dans « L'Éclésiastique », la cible mallarméenne est l'Église, à laquelle se réduisent le culte et l'accès à la divinité. Ici, sa figure exemplaire, le prêtre, responsable de la propagation de la parole divine, connaisseur de cette parole, dont le célibat indique le mariage chaste avec Dieu, est rabaissé en deçà de la figure humaine, d'abord efféminé, ensuite comparé à un animal, il se montre ridicule au contact de la nature, libéré des contraintes ecclésiastiques.

6. Enfin, dans « Le Démon de l'analogie » il s'agit de mettre en scène la nullité de la faculté poétique et du travail rationnel qui ordonne et détermine l'écriture face à l'omniprésence du hasard. Le hasard, d'abord défini comme contraire à la raison et à la poésie, deviendra la force capable d'aiguiller la poésie lyrique vers un nouveau chemin,

au-delà de contradictions romantiques où elle s'enfermait, car il mène le poète vers l'inconnu.

Quand les poèmes en prose sont interprétés à partir du caractère symbolique du quotidien, ou comme l'élaboration d'une poésie pour un monde à venir, la poésie mallarméenne est enfermée dans les limites de la pensée représentative, dans la grammaire du romantisme. La poésie est comprise comme l'espace de manifestation d'un idéal, construction utopique d'autant plus distante de la réalité qu'elle est projetée dans un futur. La distance entre la réalité et l'idéal est mesurée par ce temps devenu abstrait et vague qui transforme le futur en un moment distant du présent. Projetée dans un futur idéal, la poésie se détache des conditions concrètes qui ont pourtant poussé son surgissement. Le quotidien devient un insignifiant hasard qui s'oppose à une situation idéale et abstraite ou dans la meilleure des hypothèses il est le locus instrumentalisé et transparent où s'incarne un symbole.

Notre lecture visait justement à mettre en relief les techniques employées dans ces poèmes en prose, comme le contraste de situations apparemment différentes qui finissent par s'identifier, les déplacements qui transforment la poésie, les occasions hasardeuses qui déclenchent l'imagination du poète. La poésie ne dépose pas une couche symbolique sur la réalité, elle transforme ce qu'elle touche, et elle se laisse transfigurer à partir du contact avec le quotidien. Si l'ecclésiastique, en quittant son isolement, découvre au contact de la nature son animalité, que découvrira la poésie en abandonnant sa tour d'Ivoire ? De quoi serait capable une poésie qui retrouve dans le quotidien la source de son renouvellement ?

Le poète élabore son désir de fuite au-delà des oppositions idéalisées entre ville/campagne, bruit/silence, isolement/vie collective. L'opposition entre la ville et la campagne, présente dans plusieurs de ces poèmes, est l'occasion de réfléchir sur le rapport entre vie sociale et poésie à travers les espaces sociaux et les déplacements sont l'occasion de transformer ces oppositions idéalisées. La poésie, Le Livre sont-ils, comme la campagne, un refuge de la vie ordinaire ? La poésie peut-elle s'exiler de la société ? Y a-t-il de la place dans la poésie moderne pour l'idéalisation, la rêverie, la fuite ? Est-ce là le matériel et le rôle principal de la poésie ? Peut-elle se soutenir et se légitimer comme « divertissement », « délassément » contre le principe d'utilité bourgeois ? Ce choix, est-il suffisant, est-ce tout ce que la poésie peut demander à la société et ce qu'elle veut être ?



La ville (et les relations commerciales qui délimitent son espace) ne se distingue plus de la campagne, seule une distance sépare des espaces devenus de plus en plus proches. Les ouvriers, porteurs du progrès, rompent le silence et l'isolement du poète qui s'identifie à ces hommes apparemment inclus (rémunérés) dans une société qui pourtant ne provoque en eux qu'un désir de mort et d'oubli. La critique de l'invasion capitaliste des espaces presque vierges (comme la campagne) se distingue des déplacements opérés par la poésie ou la propre réalité (« L'Ecclésiastique »). Si le capitalisme occupe des espaces vierges, la poésie s'approprie des espaces qui ne lui appartiennent pas *a priori* (la fête foraine, un jardin privé), ainsi elle met en question l'espace propre de la poésie, qui signifie son exclusion de la vie sociale. En se tournant vers le quotidien, vers la vie banale et simple (promenade en bateau, voyage en train, fête foraine) la poésie démontre qu'elle a lieu en dehors du livre, qu'elle n'a pas d'espace propre où s'isoler. Elle peut ainsi faire aboutir le monde dans un livre, le changer et se transformer au contact du monde. L'espace de la poésie est donc celui où il y a mouvement, puisque sa fonction est de reprendre son espace à l'intérieur de la vie commune. Pour lutter contre les forces du marché et l'utilitarisme qui exclut la poésie de la vie sociale, elle déplace les frontières, les bornes et les limites qui séparent, distinguent et excluent. Ainsi elle éprouve la joie et l'ivresse des travailleurs, sa perte et sa gloire se rejoignent quand elle se confond avec ce qui, en principe, devrait être son autre.

Chacun de ces textes met en scène un déplacement différent. Les anecdotes commencent avec un voyage en train, une promenade en bateau ou à pied et mettent en scène une autre sorte de déplacement. La métaphore, qui transporte les mots et les significations, transporte aussi la poésie en dehors de son espace propre, à la rencontre de la vie ordinaire. De la ville à la campagne, entre la prose et le vers, un rêve envahit un jardin, des prolétaires perturbent le silence du poète en envahissant l'espace du poème, la poésie surgit dans une fête foraine, un prêtre oublie son rôle d'autorité morale pour retrouver la liberté la plus bête et la plus simple. Ces déplacements peuvent suggérer une structure générale à partir de laquelle nous pourrions déterminer la problématique de ce texte. La poésie peut s'offrir en spectacle, se montrer dans sa vérité quand elle est déplacée hors de son contexte habituel, quand elle sort de la solitude du Livre pour se mêler aux accidents et aux hasards de la vie ordinaire.

Dans ces poèmes, le procédé s'initie à partir de l'identification de la littérature avec tout ce qui fait exception, la vie en campagne, le silence, la fête, la nature. Mais la

littérature peut-elle se contenter d'être un moment d'exception ? Peut-elle se contenter de la solitude et de l'isolement et accepter sans questionner les principes qui l'excluent et la dénigrent ? À l'intérieur des textes, ces « exceptions » acquièrent un caractère de moins en moins idéalisé, elles deviennent ordinaires et leur fragilité est exposée. La campagne est aussi un espace marqué par les relations commerciales qui déterminent la vie en ville, même le voyage est marchandise. La fête des travailleurs est un « trou » dans les semaines qui visent à maintenir l'ordre, etc. Ainsi l'isolement de la poésie est-il une illusion, elle ne peut pas se réduire à une évasion, un délassement, un divertissement, un moment de plaisir, d'ivresse ou une rêverie. L'abandon de la poésie à la frivolité, en fait, qu'elle soit légère ou sublime, augmente la distance qui la sépare de la société. La poésie ne veut plus se constituer comme exception. Elle ne veut plus se définir comme une idée à l'abri de tout accident.

Au fil de ces textes, chaque notion de la littérature qui la présente comme exception est dés-idéalisée, dévoilée ou critiquée. D'autant plus que ces poèmes sont produits à partir de rencontres hasardeuses, ils indiquent que le rôle de la poésie n'est pas de figer le monde ou de le transformer en copie fidèle de ses idées, ni de s'abriter de tout hasard ou de la réalité en chantant ses idéaux et rêveries. La rencontre du poète avec l'ecclésiastique, l'ouvrier, la fête foraine, l'apparition féminine, la campagne qui se dénaturalise, offre au poète du matériel social et formel à partir desquels réfléchir. En fait, le poème devient l'espace où ses rencontres hasardeuses se reflètent et se réfléchissent. La poésie se transforme en un espace où le réel agit, et le poète devient le simple observateur du réel et de ces transformations.

Cette opération de déplacement, comme la danse d'Hérodiade, a lieu « sans bouger » puisque tout a lieu à l'intérieur du Livre. L'espace n'est plus unité de mesure, quantité divisible selon les lois de la propriété qui séparent le travailleur du poète, la ville de la campagne. L'espace de la littérature crée une forme nouvelle de rapport et de vivre ensemble. La littérature est ainsi un lieu où quelque chose peut véritablement avoir lieu, car son espace est qualitatif, crée des formes et relations nouvelles entre ce que la normativité sociale spatialise pour éloigner, séparer et exclure. La littérature peut donc rendre présent ce qui autrement ne serait que l'idéal d'un monde à venir. Elle démontre qu'il suffit d'établir les rapports entre ce qui semble irrémédiablement éloigné, entre ce qui semble irréconciliable pour dissoudre les frontières normatives qui créent l'illusion de la distance.

N'est-ce pas là une poétique du Néant ? Une création *ex nihilo*, qui a lieu sans aucun présumé et qui cherche son commencement et son cheminement dans la matière brute de la vie sociale avec ses impasses et contradictions ? Le réel n'est-il pas ici le résultat d'un processus de rationalisation et d'oubli, c'est-à-dire l'espace où se dévoile ce qui été rendu nul et insignifiant par la marche de l'Histoire et le processus « civilisateur » ?

Ces poèmes en prose sont la réalisation du hasard comme l'autre de l'idée, le réel hasardeux, le reste oublié d'un processus de rationalisation de la vie. Quand la poésie n'est plus le produit d'une idée à l'abri du hasard et à l'écart des circonstances, le Néant prend la forme du hasard et fournit à la poésie un moteur de création et une source de renouvellement.

Le Néant, qui est forme et idée, renouvelle le rapport entre la poésie et la prose du monde. Le poète opère une inversion des valeurs. Le sublime et l'insignifiant se côtoient et se renversent, ils se déplacent de leur lieu d'origine. Le banal devient source de la poésie, espace où se dessinent de nouvelles formes d'être, caché sous le voile d'une normativité contraignante. Le poète découvre ainsi un monde nouveau, où la fiction et le réel sont aussi fugaces que nécessaire, où deviennent visibles de nouvelles formes de perception, d'affection, de réflexion. Le hasard qui définit toute réalité et l'enferme en dehors d'une rationalité normative, dévoile à la poésie une infinité de nouveaux mondes possibles régies par de multiples formes et renouvelables comme le hasard. Mallarmé découvre ainsi, derrière le banal, au fond des choses, le moteur de leur création, la force qui le fait exister, il découvre la machine du monde, une forme qui ne cesse jamais d'être autre : le hasard.

## *Poésies*

L'on est artiste au prix de ressentir ce que tous les non-artistes nomment « forme » en tant que contenu, que « la chose même ». De ce fait l'on appartient sans doute à un monde à l'envers : car dès lors le contenu devient pour nous quelque chose de purement formel, — y compris notre vie.

Nietzsche

À première vue, il semblerait que dans *Poésies*, Mallarmé réserve l'alexandrin aux occasions solennelles comme pour les poèmes « Tombeau », « Plusieurs sonnets », les premiers poèmes jusqu'au *Faune* et le dernier sonnet du recueil, « Mes bouquins refermés sur le nom... ». Les autres poèmes seraient des vers de circonstance, hommages et poèmes recommandés, entre autres « Éventail » « Autre éventail », « Hommage », « Chansons bas », « Prose ». Mais cette division est trompeuse, car certains poèmes écrits en alexandrins sont des hommages et poèmes de circonstance, bien que les vers plus courts, que le poète réserve aux occasions ordinaires, manquent rarement de « solennité ». Vers la fin du recueil, une note explicative détaille les vers de circonstance dans *Poésies* en précisant l'occasion qui les a fait naître. C'est le cas de Tombeau, « Le Tombeau d'Edgar Poe », « Le Tombeau de Charles Baudelaire », « Hommage », adressé à Wagner, « Toast Funèbre », écrit à l'occasion de la mort de Gautier, « Petits airs », « Billet », « Prose pour des Esseintes », « Remémoration », « Salut » entre autres. Il nomme ces poèmes « études en vue de mieux, comme on essaie les becs de sa plume avant de se mettre à l'œuvre ». La publication serait due aux « impatients » amis. Mallarmé les a conservés « en raison de ceci que la Jeunesse voulut bien en tenir compte et autour un Public se former ».<sup>787</sup>

Si le poète démontre « tant de minutie » en témoignant sa « déférence aux scoliastes futurs », nous devons en tenir compte et prendre au sérieux cette question. Il est évident que le rapport entre l'œuvre et les vers de circonstance est très important pour le poète, à tel point qu'il se sent obligé de s'excuser de ces « pièces jetées plutôt en

---

<sup>787</sup>Mallarmé, *OC I*, p. 46.

cul-de-lampe » ou de ces « études en vue de mieux ». En classant les poèmes à partir des circonstances qui les ont inspirés, nous pourrions lire cette prétendue confession de modestie comme un vrai projet poétique consistant à montrer que la Poésie peut être grande tout en étant composée par des vers de circonstance. Comme le souligne Pascal Durand, la minutieuse bibliographie du recueil relève « d'un souci de réinscrire l'écriture des *Poésies* dans une esthétique de la circonstance. »

Dans ce sens, le titre du recueil est aussi très significatif. Contrairement à l'usage de l'époque — qui favorise les titres thématiques comme *Une Saison en enfer*, *Les Fleurs du mal*, *Châtiments*, *Les Trophées*, *Minutes de sable immémorial*, ou les titres de caractère hybride, qui mélangent forme ou genre et thématique — *Méditations poétiques*, *Odes funambulesques*, *Romance sans parole* — Mallarmé choisit un titre qui ne dit rien sur le contenu du recueil, mais renvoie simplement à son objet, la poésie, entendue de manière très générale excluant les divisions entre genres.

Ce titre déroge trop les habitudes pour être aussi neutre qu'il veut le paraître. Passons vite sur le plus évident. L'écriture mallarméenne s'effectue sous l'empire de la soustraction, de l'effacement, de l'absence et, en même temps, d'une présence obsédante qui est celle du texte lui-même dans son processus de production : rien ne pouvait mieux lui convenir qu'un intitulé à la fois général et générique, sans spécification de contenu ni de ton.<sup>788</sup>

Ce titre générique pourrait dire encore plus qu'il n'en a l'air. Il y a un autre recueil qui échappe à l'usage du temps : *Émaux et Camées*. Un titre qui ne porte pas sur le contenu du recueil, mais sur la forme, ou sur une notion de forme qui implique la naissance d'une poésie nouvelle. Dans ce sens, *Poésies* est aussi un titre qui concerne une idée de la poésie construite à partir d'une notion de forme. Sans spécifier le genre du recueil, si odes, élégies ou autres, le poète circonscrit tout poème à un genre unique né au XIX<sup>e</sup> siècle, la poésie lyrique, qui se définit non plus à partir de son sujet, mais à partir du vers. Si le contenu des poèmes n'est plus responsable de la définition des genres poétiques, tout sujet a droit de cité en poésie, surtout les plus circonstanciels.

Cette nouvelle idée de la poésie nous amène à redéfinir les enjeux de la création poétique à la fin du siècle. Dans les chapitres antérieurs, nous avons cherché ce qui s'était produit pour que le poète se compare à un cygne immobilisé, exilé et méprisé. Le temps, l'Histoire, mais surtout la poésie ont appris à la génération de Mallarmé à se méfier du langage et des idées littéraires et politiques. À partir du moment où le grand projet du romantisme, la création d'une littérature nouvelle qui serait responsable de la création d'un nouveau pays, semble échouer avec la constitution de l'État-nation

---

<sup>788</sup> Durand, P. *Poésies de Mallarmé*. Paris : Folio Gallimard, 1998, p. 49.

bourgeois, le romantisme est sérieusement mis à mal. Juin 48 marque ce tournant dans l'Histoire française. *Les Fleurs du mal* démontreront à quel point le premier romantisme a servi l'idéologie bourgeoise pour l'édification d'un nouvel État. Il s'agissait ensuite pour le poète, de choisir son camp, d'être soit du côté des vainqueurs soit du côté des vaincus. *Émaux et Camées*, en refusant l'héritage romantique, ouvre la voie à une poésie qui se définit surtout à partir du refus du grand sujet. Mallarmé se placera comme héritier de cette nouvelle voie, mais il rompra avec la froideur et l'impassibilité de la poésie d'un Leconte de L'Isle. Si la poésie ne peut plus s'appuyer sur de grandes promesses de bonheur, elle ne sera pas non plus simplement contemplative. Une troisième voie devrait apparaître.

C'est maintenant à partir des poèmes que nous essayerons de penser comment se dessine chez Mallarmé le rapport entre la poésie et le quotidien pour savoir dans quelle mesure sa poésie réfléchit sur son mode d'être en se rapprochant et se construisant à partir des événements pour pouvoir finalement être, en soi, un événement. Au poète revient d'annoncer ce qui a eu lieu. À nous de voir comment le cygne se libère. C'est-à-dire, dans quelle mesure, malgré son exil, il continue à chanter et comment. Il est important surtout de comprendre le sens de cette délivrance, il ne s'agit plus d'une promesse de bonheur collectif instauré par des discours, par les mots, abstraits, éloignés de la réalité. Il s'agit de renouveler la poésie à partir précisément du refus des grandes promesses, des grands sujets. Ainsi, il est important de comprendre que les circonstances sont déterminantes dans la poésie mallarméenne ; je me réfère ici aux circonstances historiques qui font que la poésie n'a plus de place dans la vie sociale. Exilée, elle ne se replie pas sur elle-même, à l'opposé, elle s'ouvre à ce qui auparavant était considéré comme inférieur par le tribunal de la haute poésie : la prose du monde, la vie ordinaire, les événements banals, les objets insignifiants qui nous entourent. Quand le quotidien est mis en contact avec le vers, une opération a lieu. Car il ne s'agit pas simplement de décrire, comme pourrait le faire un journal : le vers transforme l'expérience ordinaire, donne forme à une manière de voir, de sentir, rend visible ce qui autrement pourrait passer inaperçu. Ouvre un espace vierge à ce qui n'a pas encore eu lieu, et n'a pas encore un espace à l'intérieur de la vie sociale. Ainsi la poésie rend présent, tangible et pensable ce qui n'existe pas encore.

La lecture de *Poésies* se fera à partir de quatre axes thématiques : 1) Dans les poèmes qui ont pour thématique la métaphore du voyage comme signe de la création poétique, nous explorerons comment le poète conçoit son rôle et la nature du fait

poétique. Le désir de dépasser le présent et les conditions qui font obstacle à la concrétisation de la poésie se manifestent en imposant la nécessité de l'invention d'un nouvel ordre des sphères sociales et la découverte ou la création d'un monde nouveau.

2) Nous exploiterons dans les poèmes « tombeaux » et le « sonnet en yx » comment Mallarmé dessine la condition du poète dans son temps et le lieu de la poésie dans la vie sociale.

3) Dans les poèmes plus circonstanciels, comme les poèmes éventails et d'autres sans thématique qui les intègre, il s'agit de penser le mode de réconciliation entre la poésie et le vécu, entre la poésie et le quotidien de manière plus directe.<sup>789</sup>

4) Finalement, dans les poèmes de thématique amoureuse, il s'agira de comprendre comment Mallarmé élabore l'héritage de ce thème romantique, non plus en pensant l'amour comme réalisation subjective et promesse de bonheur, mais comme métaphore de la création poétique, moyen de mettre en question le rapport entre l'idée et sa concrétisation souvent défailante.

## Le voyage

Le lecteur de *Poésies* est reçu par le poète avec une invitation, une invitation au voyage. Le poète salue ses lecteurs amicalement et les invite à une aventure. Ensuite, le salut semble mis en question par le mot, « rien ». Le premier mot du poème, celui qui ouvre le recueil, ne pourrait être autre que le responsable de la crise de Tournon, moment décisif dans l'élaboration de la poétique mallarméenne :

### SALUT

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

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

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

Solitude, récif, étoile

---

<sup>789</sup>Pour une autre disposition de *Poésies* à la fois thématique et chronologique, cf. Van Laere, F. « Le hasard éliminé : l'ordonnance d'un livre de vers », p. 107-112, in *Synthèses*, 1969.

À n'importe ce qui valut  
Le blanc souci de notre toile.

Mallarmé entreprend son aventure poétique en annonçant à ses lecteurs et amis que le voyage, dans ces *Poésies*, commence à partir du « Rien ». D'emblée, ce qui pour certains peut paraître une profession de foi très pessimiste est en fait un remplacement de la poésie qui puiserait sa source d'inspiration dans la négation de la tradition romantique. En faisant table rase de la tradition, en annonçant que ses *Poésies* s'ouvrent à partir de rien, le poète nous invite à commencer, à recommencer une aventure, sans aucun principe ou présupposé, en partant de rien, pour découvrir, voire créer un monde, un univers poétique nouveau. Cette négation indique le début d'un voyage vers une poésie encore inconnue du lecteur et qui promet, puisque il s'agit d'un voyage, de nous mener vers le nouveau. Mallarmé commence ainsi littéralement là où Baudelaire avait fini, par une invitation au voyage, à la découverte de lieux toujours vierges, vivaces et beaux, encore intouchés par la poésie. Car le Néant est une découverte de Mallarmé qui remplace le « nouveau » tellement recherché depuis Baudelaire.

La négation de la tradition n'est pas une démonstration de pessimisme, le poète ne nous invite pas à plonger dans le nihilisme, ou dans la contemplation passive du réel, en revanche, il est pris d'une « ivresse », « belle » qui l'engage. Sans rien craindre, il porte un salut « à n'importe qui valut ». De la négation absolue « Rien », nous passons à une affirmation inconditionnelle de la poésie qui peut contenir un univers illimité de nouvelles possibilités. Le poète porte un toast à tout ce qui vaut la peine d'être chanté par la poésie, en affirmant ainsi qu'en poésie tout a droit de cité. Le dernier vers, « le blanc souci de notre toile », associe la blancheur à la virginité des idées et mondes nouveaux à découvrir encore intouchés et qui attendent la délivrance poétique, l'arrivée des poètes pour devenir visibles aux lecteurs du livre.

Le toast porté lors du banquet de *La Plume*, où le poète s'adresse à ses amis, devient le poème d'ouverture du recueil, où les lecteurs ne sont plus les frères hypocrites, mais des amis. Cette adresse apparemment intime où le poète s'approche de ses lecteurs, suggère déjà un ton nouveau, ni grave, ni haut, mais familier. Le poète « déjà sur la poupe » ne se place pas devant ses lecteurs comme un guide, il se place à l'arrière, comme s'il se retirait pour laisser aux autres, « vous, l'avant fastueux qui coupe », amis, poètes et lecteurs, la difficile tâche de couper « le flot de foudres et d'hivers ». Le verbe de la deuxième strophe renvoie au substantif « la coupe » de la première strophe, qui ne désigne pas seulement la coupe de champagne, mais la coupure



du vers, geste de création poétique s'il en est, qui implique un détachement du « flot de foudres et d'hivers ».

« Le vierge vers » ne désigne pas seulement le poème inédit lors du banquet, mais un horizon à atteindre. Il ne s'agit pas d'un horizon impossible que le poète regrette ou qui le désespère. Le poème est à la fois une invitation à ses amis poètes, présents au banquet, et aux lecteurs du recueil. Une invitation à écrire et à lire, à chercher des vers vierges, invitation à découvrir une poésie qui nous mène vers des lieux inconnus. Le vers, vierge, est identifié à l'écume puisque celle-ci est la trace d'un voyage poétique, elle est la preuve d'une aventure que la poésie nous invite à vivre, l'écume est la trace qui indique le passage d'un navire, signalant que quelque chose comme la poésie, ce voyage, a bien eu lieu.

De cette écume surgissent les sirènes, une troupe noyée pour assurer que le poète ne se laisse pas tenter et tromper par leur chant, beau et dangereux. Si Mallarmé cherche à maintenir le « vierge vers » c'est justement dans le but d'éviter qu'il devienne un piège mortel pour le voyageur, comme le chant des sirènes qui se noient, ce qui pourrait indiquer la fin d'une poésie du passé, celle qui trompe ou crée une illusion, merveilleuse, mais fausse, comme l'art romantique, ou les opéras de Wagner. Les sirènes « à l'envers », plongées, leur corps humain caché, sont de simples poissons dont le chant ne se fait plus entendre. La poésie vierge en quête du nouveau ne court plus le risque représenté par les sirènes (symboles ici d'une poésie révolue, d'une poésie du passé, belle, mais trompeuse). Pris d'ivresse, prêt à dépasser tous les obstacles, le poète porte un « toast » « à n'importe ce qui valut », mais aussi à la solitude, aux récifs et aux étoiles.

La solitude est la meilleure définition de la condition des poètes ; le récif représente tout ce qui peut être un obstacle à la navigation, aux découvertes poétiques. Les étoiles qui guident les voyageurs seuls dans la mer, indiquent que malgré les intempéries du voyage, la poésie peut dépasser tout obstacle et par le voyage retrouver la beauté et le scintillement des étoiles qui, comme la toile blanche, sont la manifestation de la lumière produite par un vers nouveau sur le chemin des amis et lecteurs de la poésie. Ce premier poème nous invite à découvrir une poésie nouvelle qui se déploie à partir du néant, au hasard des rencontres favorisées par le voyage, sans appel à une tradition ou à un passé qui semble révolu, comme les sirènes noyées. La métaphore de la poésie comme voyage apparaît aussi dans un autre poème :

### Brise marine

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.  
Fuir ! là-bas fuir ! Je sens que des oiseaux sont ivres  
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux !  
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux  
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe  
Ô nuits ! ni la clarté déserte de ma lampe  
Sur le vide papier que la blancheur défend,  
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.  
Je partirai ! Steamer balançant ta mâture  
Lève l'ancre pour une exotique nature !  
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,  
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs !  
Et, peut-être, les mâts, sans mâts, invitant les orages  
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages  
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots...  
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots !

L'ivresse du poème « Salut » fait place à l'ennui vis-à-vis de la chair et des idées qui provoquent le désir de « fuir ! ». Ainsi, nous voyons que la métaphore de la navigation, de la poésie comme un voyage en quête du nouveau, peut aussi être une métaphore qui représente le désir d'évasion. L'ivresse du poète, pris d'un désir d'écrire, de créer, de chanter se transforme en sentiment d'étrangeté, d'isolement : Je sens que des oiseaux sont ivres/D'être parmi l'écume inconnue et les cieux ! ». Perdu entre le ciel et l'écume de la mer, — celle qui apparaît comme un reste du mouvement des vagues, à quoi se réduit un bateau auparavant ivre, naufragé maintenant — le poète annonce « Je partirai ! » L'ennui, qui chez Baudelaire était le signe de la distance entre l'idéal et la réalité, est maintenant un désir d'évasion, l'adieu à une dichotomie dépassée. Car la chair n'est pas le remède contre le savoir abstrait, elle peut être aussi triste que les livres, sans vivacité et ennuyeuse. Comme l'oiseau, le poète se place désormais entre ciel et mer et non entre ciel et Terre.

Ce poème est l'un des premiers publiés par le poète. Tandis que « Salut » est écrit aux alentours de 1896, « Brise marine » appartient à la première phase de sa production. Publié pour la première fois en 1866 dans *Le Parnasse contemporain*, sa première version date de 1865. Cette phase de sa poésie est souvent tenue comme marquée par l'influence de Baudelaire, mais ici le poète ne fait pas de l'ennui le sentiment provoqué par un idéal inatteignable, il devient la raison qui pousse toujours à croire en « l'adieu suprême de mouchoirs ! » Se plaindre, se désespérer, c'est rester immobile face à l'ennui, le poète veut le surmonter en laissant de côté toute perspective « sentimentale ». L'évasion est le désir de rompre avec ce cycle et cette dichotomie entre l'idéal et l'ennui, le ciel et la Terre.

Le « Rien », point de départ de la création, est ici le signe de l'absence de l'obstacle qui pouvait retenir le poète : « ni les vieux jardins reflétés par les yeux », « ni la jeune femme allaitant son enfant », ni « la clarté déserte de ma lampe/Sur le vide papier que la blancheur défend » n'empêchent le poète de partir. La célèbre angoisse du poète devant la feuille blanche, image qui représente la crise d'impuissance poétique des années 66-69, est ici indice d'une nécessité irrévocable. La clarté de la lampe ainsi que la page vide, blanche, semblent confirmer l'évasion ou le voyage poétique, engageant le poète à se diriger vers le nouveau, à le chercher et à l'écrire. Par-là, la blancheur de la page n'est plus cause d'angoisse, elle peut devenir source d'inspiration. Écrire serait lutter pour créer du nouveau, pour découvrir et rendre réelle une idée encore vierge.

Si rien n'empêche le poète de partir en quête d'une « exotique nature » le mât de son navire imaginaire appelle les orages et cause un naufrage, « perdu » le poète se retrouve « sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots... » à écouter le chant des « matelots ». L'impuissance à vaincre l'orage est ainsi vaincue par le chant des « matelots », chant qui met fin au poème indiquant le sens d'une nouvelle direction à prendre.

Le naufrage, évoqué comme simple possibilité, est une métaphore intéressante pour comprendre dans quelle mesure la négativité, ou le « rien » devient source poétique. Dans *Un Coup de dés* il devient le principe d'un renouvellement poétique et d'un recommencement. Comme si Mallarmé avait pris la décision d'écrire malgré l'exil et malgré la froideur que son temps témoigne vis-à-vis de la poésie. Naviguer, s'évader, est le début d'un corps à corps avec la mer, contre le « flot de foudres et d'hivers », contre l'orage ou contre l'ouragan de Gautier, qui symbolise 48 et se répète en 71 par l'échec de la Commune. La décision d'écrire malgré le « naufrage » est la preuve que le chant du cygne est toujours un signe de résistance, la manifestation d'une déception signifiée par l'ennui vis-à-vis du savoir, de la chair, de la transcendance comme de l'immanence, du rêve ainsi que du réel qui pousse le poète, malgré toutes les adversités, à saluer « n'importe ce qui valut/le blanc souci ». Le poète se dirige donc en quête de tout ce qui peut encore avoir lieu et trouver un espace, même restreint, dans la fiction. Un univers immense à découvrir, qui jusqu'à présent se cachait derrière les dichotomies et la normativité de la poésie du premier romantisme. Un univers qui n'est pas fait de sentiments, de l'ennui ou du plaisir de la chair, mais d'un autre désir, du désir de fuir tout ce qui, jusqu'à présent, déterminait la poésie et la vie.

Si d'une part cette phase est marquée par l'influence de la poésie baudelairienne, la thématique du naufrage, très tôt présente dans la poésie de Mallarmé, nous montre la radicalité de ses choix par rapport à la tradition poétique. Le *je* lyrique n'est pas seulement tourmenté par la distance qui sépare ces idéaux de la réalité, il n'est pas non plus en train de saluer le fait que l'action n'est pas la sœur du rêve, ce qui permet encore aux poètes de rêver. Ici, Mallarmé assume la tâche d'écrire, après la désillusion totale, après le naufrage de la poésie, après disons, l'acceptation de son horizon restreint d'action et d'influence.

Le poète est celui qui écoute le cœur des autres hommes, des matelots comme lui perdus sans îlots fertiles, sans mâts au tréfonds d'un naufrage et se décide à affronter les ouragans, à poursuivre son chant, rescapé de la tempête qui aurait pu l'ensevelir. Les contradictions de la poésie baudelairienne, surtout entre le spleen et l'idéal, entre la réalité et l'idéal, seront dépassées à partir du moment où elles provoquent le naufrage de la poésie, à partir du moment où elles aboutissent dans l'impuissance du poète. (Cette découverte est la découverte mallarméenne de 1866.) À partir de la reconnaissance de cette aporie, Mallarmé découvre que la fin est en fait un renouveau, ainsi le naufrage, la désillusion, deviennent le point de départ d'une poétique radicalement nouvelle. Elle chantera, et gardera toujours la trace de ce qui la fit naître : la solitude, le récif, la nuit ou le désespoir, comme dans le poème « Au seul souci de voyager » :

Au seul souci de voyager  
Outre une Inde splendide et trouble  
— Ce salut soit le messenger  
Du temps, cap que ta poupe double

Comme sur quelque vergue bas  
Plongeante avec la caravelle  
Écumait toujours en ébats  
Un oiseau d'annonce nouvelle

Qui criait monotone  
Sans que la barre ne varie  
Un inutile gisement  
Nuit, désespoir et pierreries

Par son chant reflété jusqu'au  
Sourire du pâle Vasco.

Si le recueil commence par une invitation au voyage, ici le « salut » est « messenger ». Le poème en hommage à Vasco montre un peu de méfiance, la prudence d'un poète qui connaît les difficultés posées par la navigation, ou la poésie. La célébration du voyage de Vasco est modérée avec des émotions mitigées. Aucun point

d'exclamation n'autorise la montée du ton. Le poème reste sobre, entre le désespoir de l'oiseau messenger, figure du poète, et le sourire pâle du navigateur.

Le cygne est ici l'oiseau qui crie « monotonnement », un « inutile gisement » : dans « nuit, désespoir et pierreries » la gradation évoque l'accumulation des trois adjectifs du poème « SALUT » : « solitude, récif, étoile », mais aussi celle de « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ». Cette gradation ne semble donc plus si hugolienne, tant elle est récurrente dans la poésie mallarméenne. L'ivresse et l'espoir ont-ils laissé la place à la froideur et au pessimisme ? Certainement pas, car c'est contre le « récif », contre le « désespoir » et la « solitude » que le poète se bat pour retrouver les pierreries et les étoiles ou « le vierge, le vivace et le bel ». Cette thématique du voyage si présente comme métaphore de la poésie est l'indice de cette résistance et de ce combat. La preuve de cette résistance est que malgré la « nuit » et le « désespoir », le chant de l'oiseau reflète le « sourire » de Vasco, le bonheur de la découverte après la longue et solitaire navigation.

Ce poème est aussi le dernier écrit par Mallarmé sur sollicitation de Juliette Adam. Il a été publié en 1889 dans un *Album commémoratif... à Vasco da Gama*. Pour deux raisons, c'est un sonnet de circonstance : c'est un poème fait sur commande, et il doit rendre hommage à Vasco de Gama. Néanmoins, il reprend un thème qui lui est cher, le voyage comme métaphore de la création poétique, qui est aussi le thème du *Coup de dés*.

Le poème, l'oiseau messenger, se bat comme Vasco : « Plongeante avec la caravelle/Écumait toujours en ébats ». L'écume est le vers qui résulte de cette lutte contre la mer, le messenger d'une « annonce nouvelle ». Le poème, hommage aux quatre siècles du voyage de Vasco aux Indes, est le messenger « du temps » qui atteste la reconnaissance et affirme l'importance du voyage, « au seul souci de voyager » en dépit de la réussite ou malgré l'échec possible. Cet autre salut, « messenger du temps », dépeint la poésie comme bloquée entre le désespoir et les pierreries, comme l'oiseau, également messenger, elle se bat. La « poupe », métonymiquement, fait référence à la caravelle, elle est aussi l'espace où le poète de « SALUT » demeure, et là, nous voyons que la poupe double le message, car le poème serait comme la caravelle, le bateau lancé à la mer abandonné au « seul souci de voyager ».

« Salut » et « Au seul souci de voyager », écrits tous deux dans les années 1890, ont les caractéristiques de la dernière poésie de Mallarmé. Plus concis, moins exclamatifs, ils condensent la question ambiguë du voyage, entre ivresse et désir du

nouveau et possibilité de l'échec. Le naufrage qui le guide vers les profondeurs « des cœurs des matelots » ou de la poésie qui puise maintenant sa source d'inspiration dans la négativité à dépasser, traverser. Les principaux traits de la poésie de maturité, « minimalisme du sujet, constriction de la forme et caractère circonstanciel » sont ici présents.<sup>790</sup> L'abandon des grands sujets ainsi que les modifications qui se sont produites sur le ton par le choix des thèmes circonstanciels sont le trait qui distingue Mallarmé de ses contemporains. Ce choix indique un désir indéniable de rassembler le poème et la vie ordinaire.

Ici, « circonstance » et tradition poétique se retrouvent. Vasco découvre un monde nouveau et pour cette raison, le chant poétique, marqué par le désespoir, peut se refléter dans son sourire, c'est à partir du désespoir que les pierreries, le poème, se produisent. Mais si l'oiseau est le messenger du temps, nous pouvons estimer qu'il indique aussi la distance qui sépare le voyage de Vasco et l'aventure poétique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le sourire de Vasco est ironique, il observe, lui qui a réussi son aventure, la lutte des poètes cygnes et oiseaux. Ce voyage est aussi à l'origine de la fondation des États-nation européens, qui seront le socle du projet politique du romantisme. Pour cette raison, l'oiseau chante ici son désespoir, « monotonnement ». Le sourire ironique de Vasco, semble dénoncer l'échec romantique et montrer le vrai visage colonisateur des navigations. Le nouveau monde est devenu l'image inachevée de l'Europe. Le nouveau a été colonisé par un monde ancien et par-là détruit. Le sourire de Vasco figure le danger de toute entreprise nouvelle, son possible échec, ou son annulation. Le poème messenger du temps, chante la « nuit », le « désespoir », l'échec où aboutit le projet historique des navigations, mais aussi les « pierreries », la possibilité inépuisable de la découverte du nouveau. L'ironie du sourire pâle figure cette alternative entre la vérité historique et le désir qui se renouvelle toujours par l'œuvre des débâcles historiques et qui fondent la nécessité de la poésie. Ainsi c'est le naufrage de « l'Histoire », d'une certaine Histoire, surtout celle des États-nations, qui fonde la poésie, et renouvelle le désir du nouveau.

L'écume, trace du navire, est aussi le signe des mouvements de l'oiseau, le voyage a toujours ses obstacles, vaincre le désespoir et la nuit est la condition qui rend possible l'apparition des pierreries. Ainsi, le terme « reflété » a un double sens. D'abord, nous pouvons supposer que le poème reflète le sourire ironique de Vasco et

---

<sup>790</sup> Durand, P. *Poésies de Mallarmé*, p. 46.

ainsi marque la difficulté de l'entreprise poétique, mais le poème réfléchit aussi sur la raison du sourire de Vasco, sa découverte, sa réussite, et ainsi annonce une possibilité nouvelle. Cette ambiguïté, entre la réussite, présentée comme possibilité, et l'effrayante difficulté du voyage, nous place à l'intérieur d'un temps particulier. En vérité nous sommes éloignés de Vasco, mais son entreprise rappelle des possibilités toujours présentes, ainsi nous sommes dans le temps du voyage, un temps entre le passé (qui rend présente une possibilité) et le futur (avant l'actualisation de cette possibilité). Le voyage est engagé et nous ne savons ni comment ni où il finira. Comme toute véritable aventure, la poésie comme le voyage est un pari.

La métonymie et l'emploi de métaphores (comme l'écume construite à partir d'un recours métonymique), renvoient toujours à d'autres poèmes, ainsi le poète oblige le lecteur à naviguer dans l'univers de *Poésies* pour retracer leur origine et leurs sens. Mallarmé compose à la fin de sa carrière, comme s'il employait le vers libre, mais au lieu de couper le vers, ce sont les images qui apparaissent de plus en plus fragmentées. L'emploi du sonnet anglais et du vers de huit syllabes aux dépens de l'alexandrin illustre, visuellement aussi, ce souci de la concision. Comme si la première phase de sa poésie devait poser les thèmes et poser les questions qui seront élaborées au fil des années pour devenir assez complexes. La concision serait ainsi un autre nom pour ce procédé qui consiste à fragmenter les images à travers l'ellipse ou la métonymie en juxtaposant ensuite les débris de ce processus. Une méthode qui pourrait expliquer la difficulté de lecture du poème mallarméen qui oblige le lecteur à chercher non le référent du mot ou le sujet du poème, mais la ligne logique par laquelle les métaphores s'élaborent. Cette ligne doit être retrouvée à l'intérieur même du livre, contre lequel le lecteur doit se battre en navigant d'un extrême à l'autre. Si Baudelaire, dans *Les Fleurs du mal*, organise le recueil à partir de thèmes et pose les poèmes stratégiquement l'un après l'autre, Mallarmé n'a pas facilité autant la lecture de *Poésies* : c'est au lecteur de chercher les rapports entre les vers. Le poème suivant peut illustrer magnifiquement la nature des difficultés qu'un lecteur de Mallarmé rencontre lors de la lecture des *Poésies*. Encore une fois, il s'agit d'une promesse de découverte menacée par la possibilité d'un naufrage.

À la nue **accablante** tu  
Basse de **basalte** et des **laves**  
À même **les** échos **esclaves**  
Par une **trompe** sans vertu

Quel **sépulcral** naufrage (tu  
Le **sais**, écume, **mais** y baves)  
**Suprême** **une** **entre** les épaves  
Abolit le mât dévêtu

Ou cela que **furibond** faute  
De quelque perdition haute  
Tout l'**abîme** vain éployé

Dans le **si** **blanc** cheveu **qui** **traîne**  
Avarement aura **noyé**  
Le **flanc** **enfant** d'**une** sirène

L'abondance et la répétition de consonnes occlusives rend la sonorité du poème très serrée et sombre, comme si elles indiquaient une impasse, comme si le poème se débattait contre de grosses difficultés, comme si un bateau sur son chemin rencontrait soudainement un récif. Le premier vers, avec « **accablante** » et le deuxième, avec « **basse de basalte** », sont contrebalancés par les constrictives fricatives « **basaltes et des laves** » qui rendent le vers plus suave. Mais ce rafraîchissement léger ne dure qu'un bref instant. Le troisième vers présente une autre allitération avec des consonnes occlusives : « **échos esclaves** ». Ces consonnes donnent le ton de la strophe, elles créent un écho, un rythme répétitif, (comme les vagues ?) construit avec des sonorités brèves et explosives, « **Par une trompe** ». C'est comme si nous étions devant un bateau qui ne peut plus glisser en coupant les flots des vagues. L'abondance des consonnes occlusives dans la strophe, brèves, explosives et répétitives figurent le manque de mouvement, la difficulté d'un bateau qui probablement s'est enfoncé contre un rocher.

À partir de la deuxième strophe, nous pouvons inférer que par une nuit accablante, un bateau est allé s'abattre contre un rocher, « **Basse de basalte et des laves** ». Choc qui aurait provoqué le naufrage. Une trombe d'eau aurait envahi le bateau, maintenant silencieux comme un poète, naufragé qui mort se tait, tout en étant capable d'écouter, depuis la profondeur des mers, les « **échos esclaves** » de la terre, cette même terre qui lance des laves. Comme dans « **Brise marine** », le poète n'est pas celui qui chante, mais celui qui écoute un appel, des matelots ou de la Terre même, qui ne cesse de manifester sa force et son ardente vivacité. La force de la terre reflète la force de la mer orageuse, les puissances naturelles sont à la fois la raison du naufrage et les forces qui poussent le poète vers le dépassement de son état, obligé à se battre et inspiré par la nature, dont le chant ne cesse de se faire entendre.

Paradoxalement, le naufrage va lentement, faisant la place à l'entrée des consonnes constrictives, plus longues et plus suaves, plus délicates et légères, elles



métamorphosent l'écume, témoin du naufrage poétique en sirène, un être de fiction. Nous avons le « **sépulcral naufrage** », « **Le sais, écume, mais y baves** », « **Suprême une entre les épaves** ». La voyelle « i » se fait chaque fois plus insistante dans les derniers tercets, indiquant la légèreté et la nature éphémère de la sirène/fiction, accentuée par l'abondance de consonnes « nasales » du dernier tercet. L'impact du bateau contre les rochers provoquant le naufrage donne progressivement lieu à une tentative de fixer l'image fugitive d'une sirène qui se prolonge par les consonnes nasales. C'est le mot « **sépulcral** » qui annonce la victoire du poète malgré le naufrage. Les consonnes occlusives sont comme vaincues par les deux « l » qui nous dirigent vers les profondeurs de la mer où finalement tout peut commencer. La sonorité de la deuxième strophe est brisée par l'évocation du bateau, évocation métonymique : « **Abolit le mât dévêtu** ». L'abolition du bateau, le « mât » le transfigure. La dernière syllabe du vers « **dévêtu** » renvoie aux deux autres vers « **À la nue accablante tu** » et « **Quel sépulcral naufrage** (et « tu » fait aussi référence à l'écume : « **Le sais, écume, mais y baves**) ». Le naufrage, ou l'abolition du bateau, est le responsable du silence du poète, « tu », dans cette nuit accablante.

Le poète « **furibond faute/De quelque perdition haute** » aurait naufragé. Seul, il a l'écume comme témoin de l'inutilité de ses efforts, « **Tout l'abîme vain éployé** », non plus employés vers l'azur ou l'idéal, mais vers « l'abîme ». Contre le naufrage, le poète ne peut pas lutter, il finit « **noyé** », « **avarement** ». La seule trace de ce naufrage est l'écume, « **blanc cheveu** » d'une sirène, responsable de la perdition du poète, qui « **faute d'une perdition plus haute** » finit dans l'abîme, plongé dans les profondeurs sombres de la mer, « tu ».

Le naufrage, échec du voyage poétique, semble différent de ce qu'il pouvait signifier jusqu'à présent. L'absence d'une « **perdition plus haute** » nous propose une autre hypothèse : si le naufrage du poète n'était qu'une chimère ou conséquence du manque « **de quelque perdition plus haute** » ? Si Mallarmé dénonçait ici la poésie qui cherche à s'évader faute d'une ambition plus haute et qui risquerait de se laisser tromper par le chant encore naïf d'une sirène « **enfant** » ? Dans ce sens, fuir ou naviguer « **au seul souci de voyager** » serait d'emblée se perdre dans une lutte vaine et inutile. Ainsi, le poète ne rend pas hommage à l'évasion comme une fuite possible face à une réalité accablante. Il dénonce en fait le chant trompeur des sirènes qui ne séduisent que ceux qui sont en quête de hautes perditions. Nous pourrions lancer l'hypothèse que le naufrage est le signe de la disparition de toute perdition « **haute** », qui maintenant

remplace la poésie au lendemain de ce naufrage et lui permet de chercher d'autres sources d'inspiration. L'écume est la trace d'un naufrage qui aurait pu être provoqué non par une trombe d'eau ou par le choc contre le rocher, mais par une sirène. Si Ulysse s'attache au mât de son navire pour échapper à la perdition, ici le mât est aboli et dévêtu et c'est peut-être parce que le poète ne s'est pas protégé que le naufrage a lieu. Nous serons, encore une fois, face à la critique d'une poésie qui, comme le chant des sirènes, trompe les hommes et cause leur perdition. La beauté n'est-elle pas, depuis Hérodote, supposée mortelle ?

Selon Badiou, le poème nous pose la question de savoir si l'écume est la trace d'un navire naufragé ou la trace du plongeon d'une sirène. L'événement a une trace, un nom. Le poème doit « *traiter* la trace », « nommer le nom, c'est-à-dire, faire valoir comme nomination événementielle. »<sup>791</sup> Rancière, d'autre part, formule le problème autrement. Pour lui, le poème mallarméen comme le *logos* platonicien choisit à qui il convient ou ne convient pas de parler. Les deux hypothèses du poème sont :

Première hypothèse : peut-être l'orgueilleuse nef poétique à la poursuite de son or ou de son étoile chimérique, s'est-elle fracassée contre le récif de son ambition même, dans la mer indifférente de l'époque et du grand public (...) Seconde hypothèse : peut-être la partie s'est-elle jouée différemment. L'abîme vain de l'époque et du public n'est aucunement indifférent à la grandeur des « pertes hautes ». (...) La fureur de cet « ouragan jaloux » ou de cette « émeute affamée » de grandeur ne peut qu'enfourer en son ventre dévorant la frêle sirène du poème nouveau.<sup>792</sup>

Nous pouvons observer que chez Mallarmé un événement, comme le naufrage d'un navire, se confond avec la présence d'un être fictionnel, la sirène. Le poème dont le sujet est le naufrage d'un navire, n'est-il pas le devenir fiction de cet événement ? Le poème n'est-il pas la célébration de l'événement de la fiction ? L'espace où la fiction a lieu ?

Pour répondre à cette question, Rancière exploite la métaphore de la sirène comme figure de la poésie. Selon l'auteur, les sirènes deviennent chez Mallarmé l'emblème du poème « puissances d'un chant qui sait en même temps se faire entendre et se transformer en silence. La sirène n'est plus un être trompeur de fiction, elle est l'acte, le suspens même de la fiction : la transformation du récit en hypothèse évanescente. »<sup>793</sup>

---

<sup>791</sup> Badiou, A. « La méthode de Mallarmé : soustraction et isolement ». In : *Conditions*. Paris : Seuil, 1992, p. 111.

<sup>792</sup> Rancière, J. *Mallarmé : Politique de la sirène*. Paris : Hachette, 1996, p. 23.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 24.

Badiou n'est pas indifférent au caractère évanouissant des métaphores que le poème privilégie et qui permettent l'instauration du doute. Il souligne que « navire » et « sirène » sont deux termes évanouissants, ainsi la première opération de l'événement est une opération soustractive, car celui-ci ne peut se représenter que comme aboli. Ces termes évanouissants ont la caractéristique de la nomination événementielle, car le fait qu'ils soient deux les inscrit dans l'indécidable ; et ainsi ils convoquent le vide du lieu qui est son être même.<sup>794</sup>

Ce poème pense l'événement, en faisant supporter à un nom encore sans concept (l'écume), qui laisse en suspens si le vide du lieu fut vraiment convoqué dans son être, le choix pur, au point de l'indécidable, entre deux termes évanouissants chargés de retenir l'avoir-eu-lieu : le navire et la sirène. L'annulation est la rature de l'évanouissement événementiel par une décision qu'exige l'indécidabilité constitutive de ce qui est venu compléter, le temps d'un disparaître, l'atonie du lieu.<sup>795</sup>

Nous pouvons observer que pour Badiou comme pour Rancière, la poésie de Mallarmé nous met souvent face à des termes évanouissants et des hypothèses qui soulignent que le poème se constitue dans la notion du doute ou soulignant l'indécidabilité de l'événement en question, indécidabilité qui concerne le sens, mais qui est aussi capable de mettre en question l'importance du poème même, puisqu'il est aussi fragile ou ambigu que les hypothèses qu'il présente et les événements qu'il essaie de rendre présents.

Rancière attribue cette caractéristique au mode d'être du poème dans l'Histoire, c'est-à-dire à la manière particulière par laquelle Mallarmé cherche à s'insérer de manière critique dans l'histoire de la poésie, tout en sachant que l'évolution de la poésie lui a laissé une place assez réduite à l'intérieur de la vie sociale :

Le poème échappe à l'abîme qui l'attend parce qu'il a modifié le mode même de la fiction, substitué à la grande épopée odysseenne le chant d'une sirène évanouissante. Ce que la sirène métaphorise, ce que le poème effectue, c'est alors très précisément l'événement et le risque calculés du poème dans une époque et un « milieu mental » non encore prêts à les accueillir.<sup>796</sup>

Comme Rancière, Badiou souligne que la marque de la poésie mallarméenne est son caractère évanouissant. Mais si Rancière insère Mallarmé dans l'histoire de la poésie, Badiou voit dans cette poésie l'occasion de créer et penser une nouvelle philosophie de l'Histoire. De cette manière, non seulement Mallarmé veut insérer de façon nouvelle et particulière sa poésie dans une Histoire, tout en ayant la conscience d'appartenir à une époque hostile à la poésie, comme il nous propose un nouveau mode de fonctionnement de l'Histoire. La poésie mallarméenne réfléchit sur la tradition

---

<sup>794</sup> Badiou, A. *Conditions*, p. 111-112.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p. 113.

<sup>796</sup> Rancière, J. *Mallarmé : Politique de la sirène*, p. 25.

poétique et sur la réflexion de l'Histoire à l'intérieur de la littérature. C'est le début d'une nouvelle compréhension du fonctionnement et du mode d'être historique.<sup>797</sup>

Pouvons-nous vraiment décider entre les hypothèses que Rancière nous présente et la question de savoir si l'écume est la trace d'un naufrage ou si elle est la trace du plongeon d'une sirène, avancée par Badiou ? En fait, nous aimerions penser que la question ici n'est pas celle de décider si quelque chose a eu lieu, mais comment la poésie nous met face à un événement d'un autre ordre, différent des faits divers et qui nous permettra de repenser et redéfinir ce qu'est un événement. Ainsi, la question n'est pas de décider de ce qui a eu lieu, mais de déterminer ce qu'est avoir lieu. Il ne s'agit pas de décider entre deux événements, mais de définir ce qu'est un événement.

Mallarmé réfléchit sur la possibilité de la poésie, dans les circonstances historiques qui sont maintenant les siennes. Le naufrage n'est pas provoqué par l'indifférence de l'époque ni le poème nouveau. S'il y a eu naufrage poétique, sa cause doit être recherchée dans la poésie même, incapable de vaincre les impasses qu'elle crée en nourrissant des illusions et en se laissant tenter par le chant des sirènes. Pour que la poésie puisse vaincre le naufrage, elle doit dépasser l'horizon créé par la tradition.

Cette syntaxe que l'on a souvent définie comme raison de la difficulté de Mallarmé a pour but de provoquer un effet de suspension, elle agit comme les blancs entre les paragraphes des poèmes et les articles en prose. Une syntaxe très travaillée qui cherche à donner la sensation que les mots et les phrases sont lancés sur le papier en

---

<sup>797</sup> Puisque pour Badiou l'événement relève d'une ontologie, il cherchera à penser l'Histoire à partir d'une lecture de Heidegger, plus précisément du concept du rien ou de ce qui n'est pas l'être : « Je retiendrai de Heidegger la racine de sa proposition : que le *lieu* de pensée du ce-qui-n'est-pas-l'être est la non-nature, ce qui se présente *d'autre* que les multiplicités naturelles, ou stables, ou normales. Le lieu de l'autre-que-l'être est l'a-normal, l'instable, l'antinature. J'appellerai *historique* ce qui est ainsi déterminé comme l'opposé de la nature. » Badiou, *Conditions*, p. 194.

L'historicité est un critère local, contraire à la stabilité de situations naturelles : « la localisation historique est ce par quoi l'être advient à la proximité représentative. » *Ibid.*, p. 197. L'événement est attaché au lieu qui concentre l'historicité de la situation. Un événement ne concerne pas la situation dans son ensemble, mais un point de la situation.

« Nous pouvons penser l'historicité de certains, mais nous ne pouvons pas penser une *Histoire*. Les conséquences pratiques – politiques — de cette conception sont considérables, parce qu'elles engagent une topologie différentielle de l'action. L'idée d'un bouleversement dont l'origine serait un état de la totalité est imaginaire. Toute action transformatrice radicale s'origine *en un point*, qui est, à l'intérieur d'une situation, un site événementiel. » *Ibid.*, p. 197

Une notion d'Histoire qui semble tout à fait pertinente pour comprendre la poésie mallarméenne. Car Mallarmé cherche à s'insérer dans une tradition poétique à partir d'un renouvellement de la compréhension du processus historique. Son choix pour les sujets dits « mineurs » atteste une critique de l'histoire totalisatrice ou totalisante et le désir de fonder une autre « topologie de l'action ». Comme si, pour faire de la poésie un événement, il devrait définir et limiter l'espace de son « avoir lieu » et penser l'action et la fiction à partir de son espace privilégié, *Le Livre*.

apparent désordre, en fait c'est une complexité apparente, un travail poétique qui vise à prolonger la phrase, lui donner de la fluidité, accroître les possibilités de combinaisons et lectures, provoquer des associations. Les sons, les sensations se prolongent, s'allongent. Les images, mots, fragments de phrases sont juxtaposés comme pour amplifier les possibilités de sens. La phrase se rallonge, les vers s'illuminent les uns les autres, en prolongeant l'effet d'incertitude. La syntaxe de Mallarmé n'est pas délibérément difficile, comme s'il s'agissait pour bien le lire de trouver une réponse à l'énigme, un ordre dans le désordre, et construire une linéarité que par caprice, le poète aurait cachée. Il n'y a pas un sens, une interprétation correcte, il s'agit de mettre en évidence le caractère associatif des mots, de refaire le parcours du sens et de montrer que la beauté du texte se trouve dans l'incertitude qu'il provoque. Le suspens du sens laisse scintiller les mots nouveaux, ceux qui sont possibles à partir de mille combinaisons différentes apparemment hasardeuses, mais que le poète a très bien calculées, ces mots qui semblent prononcés pour la première fois, qui rayonnent dans leur simplicité. Finalement, n'est-ce pas la définition de créer, en exposant l'élément principal, le rien ? Faire en sorte que le poème puisse ne pas être, être dans le suspens du sens, dans le néant, sur l'abîme, dans l'absence de signification refusant l'interprétation ?

Rancière suggère que lire le poème mallarméen, « c'est reconstituer non pas l'histoire, mais la virtualité de l'histoire, le choix entre les hypothèses qu'il nous propose ». <sup>798</sup> Mais nous suggérons que la lecture peut dépasser l'indécidabilité. Ainsi, il ne s'agit pas seulement de reconstituer les possibilités qu'il propose pour pouvoir trancher entre les hypothèses, car le poème ne vise pas à trancher entre deux possibilités ou hypothèses, il vise le dépassement des anciennes formes de contradiction, il vise la constitution d'un horizon nouveau qui peut être atteint à la condition de comprendre autrement la fiction. Quand Mallarmé suggère que la trace d'un événement se confond avec un être de fiction, la poésie se hausse au niveau de preuve ou devient une démonstration de l'événement même. Elle prétend avoir la dimension d'un événement, elle cherche à se poser comme tel. Mais pour que la poésie puisse être un événement ou faire événement, nous devons assumer qu'un événement puisse être défini comme une fiction, nous devons être capables de penser qu'un événement a les mêmes caractéristiques que la fiction.

---

<sup>798</sup> Rancière, J. *La Politique de la sirène*, p. 17.

Revenons à la question posée par le poème selon Badiou : L'écume est-elle la trace témoin du naufrage, ou la trace de la présence d'une sirène ? La question devient intéressante et gagne une étendue nouvelle. Comment penser que l'écume de la mer peut prouver un naufrage si elle peut être « confondue » avec les cheveux d'une sirène ? Cette approximation entre l'écume et la sirène, la preuve d'un événement et un être de fiction devrait être capable d'instaurer un autre régime de fiction ainsi que de réalité. Dans quelles conditions un événement est-il en fait une fiction ? Ou dans quelles conditions la fiction peut-elle être un événement ?

Mallarmé est ici en train de naviguer en quête de ce passage. Si quelque chose a eu lieu, il n'y a qu'une sirène, un être de fiction pour témoigner de l'événement. Si la sirène est un être de fiction, comment penser que la poésie puisse servir de témoignage ou de preuve face aux événements réels ? Nous pouvons supposer que la sirène est dans ce cas une figure de la poésie. Comme le suggère Rancière, l'emblème d'une poésie nouvelle qui plonge vers les profondeurs de la mer, du naufrage et transforme cette expérience en chant. Si le navire se noie comme une sirène, c'est l'aventure poétique qui recommence à partir du naufrage, à partir de la noyade des sirènes. La noyade des sirènes peut, comme dans « SALUT » évoquer la fin d'une poésie et le début d'une nouvelle ère qui commence après le naufrage. Le naufrage devient la raison d'être de la poésie, son début ou son recommencement attesté par cette sirène au flanc encore infantile.

Il y a un autre mode de présence qui s'instaure quand l'être de fiction devient le symbole de la poésie. Puisque la sirène ne peut pas mourir, elle place le poème dans l'incommensurable éternité. Le régime de la fiction s'altère pour que la poésie puisse continuer à être, détachée des grandes illusions et grands thèmes, mais aussi et surtout de l'idée cliché qui présente la poésie comme un chant qui, sans cesse, pleure les illusions perdues. Tout comme les consonnes occlusives vont lentement, laissant la place aux consonnes constrictives de sonorité moins forte, pas aussi abrupte et instantanée que les occlusives, plus longues et plus continues. Le naufrage ouvre la voie à une poésie sans grandes prétentions ou ambitions qui, pour cette raison, ne saurait être considérée comme une perte. Sortie de l'abîme, des profondeurs de la mer, la poésie naufragée est aussi le signe d'une renaissance. La sirène n'est pas un être évanouissant, comme l'écume, elle est la trace d'un événement, d'une nouvelle poésie, encore « enfant », le début d'une poésie qui apparaît après le naufrage.

Ainsi nous devrions bien examiner la proposition de Rancière selon laquelle la fiction s'instaure sur le régime de l'évanouissement, pour que l'indécidabilité du poème mallarméen ne devienne pas un éloge de l'ineffable. Nous avons vu, avec Badiou, que le poème se construit à partir de la décidabilité de l'événement, c'est-à-dire autour de la question du nom qui fait valoir l'événement, comme si l'événement pouvait être figuré par l'acte de nomination. Nous suggérerons que l'événement en question est la fiction même, de cette manière le poème ne tourne pas autour de la nomination des traces de cet événement, il est lui-même la trace, la lettre écrite et fixée sur le papier qui nous autorise la constatation immédiate que quelque chose comme le poème a eu lieu, qu'il existe, qu'il est en soi événement. L'écume de la mer qui se confond avec « le flanc enfant d'une sirène » nous montre le caractère évanouissant de cet événement qui est la poésie. Fiction qui, comme la sirène, n'a pas de place dans le monde réel, mais néanmoins existe, comme l'écume de la mer, blanche, prête à se défaire, mais pour former une nouvelle vague, et revenir à terre, en apportant éventuellement les restes du navire poétique naufragé.

Le caractère évanouissant de la fiction est, selon Badiou, responsable de l'instauration du doute au sein du poème, il est aussi, selon Rancière, responsable de la mise en question du rôle social de la poésie. Mais puisque il est ici question d'affirmer qu'une poésie peut surgir après le naufrage, avoir sa source dans le néant, le caractère évanouissant du poème, doit être compris comme l'instauration d'une nouvelle forme d'être et de penser la poésie, l'avoir lieu poétique qui, tout en étant fictif, c'est-à-dire discutable, léger, presque imperceptible, peut toutefois simplement être.

Le grand défi que Mallarmé s'impose est justement celui-ci : que le poète puisse chanter en s'esquivant à la froideur et au mépris qui l'entourent. Pour cette raison, le poème fournit la preuve et démontre que dans n'importe quelles circonstances (dans toutes les circonstances, dans des circonstances « éternelles »), donc même dans les circonstances les plus difficiles, voire au fond d'un naufrage (qui pourrait simplement signifier la mort ou la fin de la poésie), un poème peut avoir lieu. Et les traces que le poème présente (les lettres/Les Lettres) sont la marque indéniable de l'existence de cette poésie. Car si le poème mallarméen devrait être conçu et présenté comme musique, capable de se défaire dans l'espace, il est aussi lettres, et les lettres restent sur le papier, preuve que la poésie, la fiction, malgré son statut particulier devant le réel, a lieu, et est visible au regard de tous les lecteurs qui osent ouvrir un Livre.

Rancière attribue le caractère évanouissant du poème au risque d'exister dans un milieu non encore prêt à l'accueillir. Mais puisque le poème, malgré le caractère évanouissant de ses images, de sa sonorité, reste inscrit sur le papier, il s'impose, malgré l'indifférence ou le mépris qui l'entoure, il peut exister, « seul », étant. L'insistance mallarméenne sur la présentation et la construction d'images fugitives et légères, prêtes à se dissoudre dans l'air, nous met devant un autre mode d'être qui est celui de la fiction. Une inversion complète des valeurs a lieu, la fiction, ou ce qui n'est pas, ce qui se définit en opposition à l'existence réelle est le seul moyen qui nous permette de penser la véritable nature d'un événement. De cette manière, il est capable d'instaurer un autre régime de compréhension du réel.

Comme l'Histoire, comme tous les événements, le poème est soumis à un régime temporel qui peut le rendre ambigu ou incertain, puisque nous ne pouvons pas déterminer ou connaître d'avance toutes les conséquences d'un événement, voire de nos propres actes. Comme tout ce qui existe, un poème est toujours susceptible de se défaire dans l'air, mais son caractère temporel n'est pas une raison suffisante pour que nous puissions l'inscrire sous le régime du doute ou de l'indécidable, car être c'est passer sans cesse au néant, tout comme le néant, début de toute création, est ce qui rend possible l'existence de l'être. Un événement n'est jamais douteux, mais puisqu'il est temporel, il est soumis au temps et à sa négativité destructrice. Nous ne pouvons pas douter face à un événement. Néanmoins, si nous ne pouvons pas douter de son existence, nous n'avons aucun moyen d'assurer qu'il dure. L'événement déclenche ainsi le « dur désir de durer ».

## **L'Œuvre Pure et le cygne ou l'œuvre, le poète et leurs représentations**

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

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.)

Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
Agonise selon peut-être le décor  
Des licornes ruant du feu contre une nixe,



Elle, défunte nue en le miroir, encor  
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
De scintillations sitôt le septuor.<sup>799</sup>

Ce poème reprend le mythe d'Orphée, le poète musicien qui descend aux enfers, le seul homme, le Maître qui connaît les mystères de la vie et de la mort. Orphée le musicien, avec le « seul objet dont le Néant s'honore », la lyre, descend « puiser des pleurs au Styx ». L'action du poème est mise entre parenthèses, il s'agit justement de l'acte même de création poétique compris comme une descente, une plongée vers l'enfer, vers les profondeurs de l'homme.

Le salon est vide, cette absence de mobilier symbolise un vide intérieur, le décor est ainsi tout à fait symbolique, mythique, fictionnel : « Des licornes ruant du feu contre une nixe », cette même nymphe qui, dans le troisième tercet, apparaît « défunte », « dans l'oubli » comme Eurydice, dans un miroir, qui serait peut-être le regard d'Orphée, du poète qui la dégage de cet oubli, qui l'enferme dans un cadre capable de la fixer, où elle apparaît comme « scintillations ».

Ce sonnet de 1868 a subi plusieurs modifications, la version que nous présentons est la dernière. D'abord, il avait pour titre « Sonnet allégorique de lui-même ». Dans une lettre à Henri Cazalis du 18 juillet 1868, Mallarmé affirme qu'il s'agit du fruit d'une « étude projetée sur *la Parole* : il est inverse, je veux dire que le sens, s'il en a un (mais je me consolerais du contraire grâce à la dose de poésie qu'il renferme, ce me semble), est évoqué par un mirage interne des mots mêmes ».<sup>800</sup> En ce qui concerne le sonnet et le vers, le poème ne présente aucune nouveauté. Sa « dose de poésie » est le fruit du jeu de rimes sur lequel repose sa construction. Des rimes très rares en « or » et « ix ». L'insistance sur la rime dans la construction du poème a des conséquences importantes pour la poésie. D'abord le vers ne repose plus sur le mécanisme de comptage de syllabes, mais sur le « miroitement des mots », c'est-à-dire sur les rimes, sur les rapports musicaux entre les mots de fin de vers. La fin du vers est ainsi la fin du poème, son objectif, construire de nouveaux rapports entre les mots, basé sur les sons et la qualité significative du mot et non sur un décompte abstrait. Le rythme du vers coupé par le compte cède la place à la musique des mots, nouveau mode de rapport et de construction du sens. Un univers nouveau s'ouvre au poète, des nouveaux modes de configuration du sens fondés sur la qualité propre aux mots, leurs lettres et leur musique.

---

<sup>799</sup> Mallarmé, *OCI*, p. 37-38.

<sup>800</sup> *Ibid.*, p. 731.

Mallarmé, dans cette même lettre, déclare que le sonnet n'est pas « assez plastique », mais qu'il est aussi « blanc et noir » que possible. En fait, les rimes sont disposées comme une opposition de lumière et couleur, d'abord les rimes ouvertes et lumineuses « Onyx », « Phénix », « ptyx », « Styx », « nixe », « fixe », ensuite les rimes sombres, noires, « Lampadophore », « amphore », « sonore », « honore », « or », « décor », « encor », « septuor ». Mallarmé décrivait, il est important de le remarquer, l'acte même d'écrire comme une opposition entre le noir et blanc, au contraire de l'écriture du ciel, le blanc sur noir des étoiles. Dans cette même lettre, le poète décrit ainsi la scène du poème :

— Par exemple, une fenêtre nocturne ouverte, les deux volets attachés ; une chambre avec personne dedans, malgré l'air stable que présentent les volets attachés, et dans une nuit faite d'absence et d'interrogation, sans meubles, sinon l'ébauche plausible de vagues consoles, un cadre, belliqueux et agonisant, de miroir appendu au fond, avec sa réflexion, stellaire et incompréhensible, de la grande Ourse, qui relie au ciel seul ce logis abandonné du monde.<sup>801</sup>

La dernière version du poème rend cette scène encore plus abstraite qu'elle ne l'était dans sa première version. Le reflet dans le miroir est défini comme « incompréhensible », justement parce qu'il ne s'agit pas de la description d'une scène, le poème est un simple « bibelot », « d'inanité sonore », qu'« honore » le « Rien ». La lettre X contient déjà la forme par laquelle le poème doit être lu, en reliant des pôles opposés, des sons opposés, qui sont aussi des couleurs et des lumières contraires. Comme le miroir qui, en reflétant la Grande Ourse, peut relier ce lieu abandonné au ciel, le poème cherche à travers cette série d'oppositions à relier le poème aux étoiles. Faire du poème une écriture cosmologique.

Dans l'oubli, l'absence, face aux rêves brûlés qui ne laissent aucune trace « pas de cinéraire amphore », aucun Phénix ne peut ressurgir. C'est dans la nuit, angoissante et sombre, image renforcée par l'« onyx », que le poème commence. La main qui soutient la plume est évoquée par la métonymie « ses purs ongles », elle est en fait soutenue par l'angoisse, et guidée par ce sentiment provoqué par l'absence de traces de ce qui aurait pu être un rêve poétique. De la description du temps, minuit, l'apogée de la nuit, mais aussi le moment où la nuit commence à céder la place à un nouveau jour, à la strophe suivante nous trouvons la description du lieu. Le salon est vide. Si « ptyx » est un mot qui n'existe pas, « nul ptyx » est une double négation qui nous présente un poème qui est comme un « Aboli bibelot d'inanité sonore ». Aboli, il existe dans l'inanité, une inanité qui est sonore, redondante, qui renforce l'absence de rêves, le

---

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 731.

salon vide, l'absence de cendres et traces. Toutes ces négations s'expliquent : « Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx/Avec ce seul objet dont le Néant s'honore. » Si le maître est allé au Styx, tout autour de lui, la scène même est laissée vide. Si le Maître n'est pas présent, comment penser que la poésie puisse avoir lieu ?

Le Styx est le fleuve du Hadès, espace et lieu de la mort. Pour cette raison, le maître puise des « pleurs ». Comme Orphée, il devrait avoir une lyre sous le bras, « seul objet dont le Néant s'honore ». Instrument de musique qui honore le Néant, car il est capable de le rendre sonore, c'est-à-dire que la musique est la dissolution et l'effacement du son, qui existe et existe sans jamais devenir visible. Selon « le décor » l'or serait une image de plus qui, en harmonie avec le décor du poème et son cadre, signale le feu face auquel les licornes ruent contre une nixe. Dans le dernier tercet, « elle », la nixe, apparaît « nue », « défunte » dans un miroir. Ce miroir pourrait refléter un tableau accroché sur un mur, un élément du décor, qui affiche la scène décrite, « des licornes ruant du feu contre une nixe ».

Dans la première version du poème, le dernier tercet configure une scène où il est question d'une étoile reflétée dans un miroir :

En l'obscurcissement de la glace, décor  
De l'absence, sinon que sur la glace encore  
De scintillations le septuor se fixe.

Et comme Mallarmé le souligne dans sa lettre à Cazalis, la scène décrit le reflet d'une étoile dans un miroir, présent dans un lieu vide, abandonné. Le reflet est-il le reflet d'une nixe, ou celui de l'étoile ? La nixe qui brûle ici est la disparition fulgurante du mythe, la disparition d'un être de fiction qui en réalité n'existe pas. Ce sont les licornes, des êtres fictifs eux aussi, qui accomplissent cette action. Action qui se confond avec le reflet d'une étoile. Or, si les poètes s'adressent aux étoiles cherchant dans les cieux une existence hautaine ou transcendante, les « scintillations » de l'étoile sont soit le reflet d'une fiction, d'un idéal poétique, soit l'accomplissement d'une poétique nouvelle qui surgit avec la disparition du mythe. Le reflet de l'étoile dans le miroir, projette un processus que le poème accomplit, le dévoilement du mythe ou sa disparition qui fixe l'existence fulgurante et évanescence de cette nixe qui brûle, mise en scène de la disparition du mythe.

La fiction se dévoile dans toute sa nudité à partir d'une série d'inversions : l'oubli qui fixe, la mort qui est un recommencement puisqu'elle scintille, enfin, la négation qui se renverse pour devenir une affirmation. Si dans le poème « À la nue accablante tu »,

nous avons l'écume qui figurait la trace d'un naufrage et se confondait avec la sirène, ici l'événement est la mort, une mort par le feu, d'un être fictif qui laisse comme trace des « scintillations », capables de se confondre avec l'éclat d'une étoile. Nous sommes face à un événement qui s'inscrit négativement. C'est la mort qui a eu lieu, un événement qui néanmoins laisse des traces. Cette image nous place devant l'évidence que l'événement en question dans le poème est la poésie même. Nous sommes invités à penser le mode d'être de ce qui n'est pas, de la fiction. À reconnaître que la fiction ne peut s'appuyer que sur une contradiction, à partir de cette différence et distance qui sépare l'être du non-être, le réel du fictif, différence qui est dialectique et productrice, car tout en existant dans un mode autre que celui de la réalité, tout en n'étant pas, la fiction est capable de fixer et faire scintiller une vérité sur la nature même du monde et de la réalité (une réalité qui concerne la vie et son inéluctable fin, la mort) qui autrement ou ailleurs nous échapperait.

Cette mise en scène de la mort sans trace d'un univers mythologique où la poésie trouvait sa source peut encore nous faire penser au champ poétique où Mallarmé se trouvait dans les années 1860, quand le Parnasse régnait en France. Si le poème met en scène la disparition d'un mythe, l'absence laissée par cette disparition, il met en question la poésie, objet de décoration insignifiant, qui ne fait que chanter la disparition irrémédiable des mythes. Ainsi nous pourrions dire que le « sonnet en yx » est la critique d'un grand cliché de la poésie fin de siècle, l'idée de la poésie pure, car ce sonnet accomplit l'abolition de tout poème compris comme « bibelot ». Le poème bibelot est celui qui honore le Néant, la disparition du mythe, l'espace vide laissé par cette disparition, et pour cette raison le poème accomplit sa propre disparition, en tant que bibelot il s'évanouit. C'est comme si Mallarmé attirait notre attention sur la nécessité d'une poésie nouvelle qui ne s'établirait plus sur une mythologie en voie de disparition ou qui ne serait capable que de figurer sa propre disparition. Si la poésie continue à honorer des bibelots, elle aussi sera abolie. Ce poème figure le risque que court une œuvre d'art pur, à force de vouloir s'éloigner du monde, elle s'enferme (comment ne pas penser à Leconte de Lisle ?) dans une mythologie, elle décrit des objets, elle devient elle-même, un bibelot, capable seulement d'honorer le néant. Dans son désir de grandeur, dans sa quête de beauté, en chantant les mythes et dieux d'une époque lointaine, la poésie parnassienne non seulement s'éloigne de la vie sociale, mais elle semble justifier le mépris que la société voue à la poésie. Est-elle quelque chose de plus qu'un bibelot insignifiant ?

\* \*

\*

Les poèmes-tombeaux illustrent bien les impasses de la poésie moderne. Ils renforcent le mythe du cygne qui chante merveilleusement uniquement au moment de sa mort. Comme si le chant poétique, exclu de la société, était voué à périr, menacé par le mépris qui l'immobilise, et pourtant, en portant la marque de la mort, il fait de son destin l'occasion d'affirmer son existence, éphémère, mais glorieuse. Ainsi, le mépris que la société voue au poète fait de lui un mort-vivant qui, sans espace ou lieu dans la vie sociale, fait de son chant une plainte éternelle. Le poète est condamné à sculpter son propre tombeau. Comme dans « Le Cygne » de Baudelaire, le poète est condamné à chanter une mort qui ne cesse de s'inscrire : « Je pense à vous, Andromaque ». Finalement, la mort du poète rend justice à une condition vouée au silence. Le tombeau est la concrétisation de l'existence poétique qui ne trouve pas de place convenable dans la vie sociale.

Au-delà de l'exil, du mépris, de l'inutilité de la poésie face à la société, il y a cette dangereuse proximité entre la poésie et la mort que le poète ne peut esquiver. La poésie sera toujours l'énoncé de sa propre fin, la mise en mots de l'innommable mort. Si elle est sombre ou obscure, c'est parce qu'elle n'est pas capable de rendre la vie plus claire ou plus belle puisqu'elle est incapable de vaincre la mort, comme un mauvais vitrier, le poète est obligé de montrer à la foule une image d'elle-même qu'elle cherche à ne pas reconnaître.

## TOAST FUNÈBRE

« Toast funèbre » est publié en 1873, après sept ans de silence. Mallarmé n'avait pas publié un poème depuis 1867, depuis *L'Après-midi d'un Faune* et *Hérodiade*. Le « sonnet en x » est écrit en 1868, cet intervalle marque le moment de la crise du Néant, période où le poète ébauche *Igitur*, période d'un silence réflexif qui marque un tournant significatif dans son œuvre.

Dans « sonnet en yx », nous avons la mise en scène d'un isolement qui peut faire taire ou tuer la poésie. C'est seulement en écrivant la disparition des dieux que le poète peut ouvrir d'autres possibilités d'avenir à la poésie. Ici nous avons une réflexion sur le statut du poète, un dédoublement de cette crise, comprise maintenant comme crise

sociale qui détermine la position sociale et le rôle des poètes à l'intérieur d'une société qui leur est totalement hostile. Il s'agit une fois de plus de retrouver la voie qui pourrait mener la poésie au-delà de sa crise.

Les poèmes-tombeaux donneront à Mallarmé l'occasion de réfléchir sur la légende du cygne, symbole majeur du poète dans cette fin de siècle, celui qui est condamné au silence et dont le chant est toujours un chant qui annonce sa propre disparition, ou l'absence d'un lieu qui soit propre et digne à l'intérieur de la vie sociale. Il s'agit de mettre en scène un changement considérable dans l'histoire poétique. Puisqu'au début du siècle, le poète était un mage, un prophète, que s'est-il passé pour qu'il soit réduit à un animal, un cygne, beau peut-être, mais toujours un animal ?

Ce poème en hommage à Gautier est exemplaire, car Gautier est le seul poète auquel Mallarmé se réfère comme étant un Maître. Peut-être parce que Gautier est le premier à reconnaître et annoncer la difficile situation de la poésie dans la deuxième moitié du siècle. Gautier est l'auteur de la préface à *Mademoiselle de Maupin* où il critique l'hypocrisie de son temps et l'impératif moral qui hante la poésie ainsi que l'auteur du premier recueil *Émaux et Camées* publiés après le massacre de juin. Malgré le retard (le recueil est publié en 1853), Gautier fait référence aux événements sanglants de juin, moment de composition de son ouvrage, fait à l'abri de la violence de la rue, mais qui subtilement (ironie rarement reconnue) s'identifie aux insurgés, car la poésie impeccable de Gautier est le produit « d'une forme au travail rebelle ». Comme les travailleurs qui se rebellent, la poésie est d'autant plus belle qu'elle réussit à être rebelle en affirmant : « point de contraintes fausses ! ».

Ce sonnet est aussi le premier de la série d'hommages écrits par Mallarmé. Le poème est plus long, il ne s'agit pas d'un sonnet comme dans les cas du « Tombeau d'Edgar Poe », celui de Baudelaire, du poème « Tombeau » dédié à Verlaine ou d'« Hommage », consacré à Wagner. « Toast funèbre » marque le retour mallarméen à la poésie après une crise dont le poète cherche toujours l'explication et la solution.

« Ô de notre bonheur, toi, le fatal emblème ! »

Salut de la démence et libation blême,  
Ne crois pas qu'au magique espoir du corridor  
J'offre ma coupe vide où souffre un monstre d'or !  
Ton apparition ne va pas me suffire :  
Car je t'ai mis, moi-même, en un lieu de porphyre.

Le poète serait l'emblème « fatal » du bonheur des autres poètes. « Monstre d'or », il est celui dont l'apparition n'est jamais suffisante. Sa propre vie est réduite à

une apparition, fulgurante et brève. Cette apparition se définit à travers les images d'absence et de nullité, comme le « corridor », un espace vide qui devrait mener quelque part, mais qui dans le poème n'est que passage, et la « coupe » vide elle aussi. De cette manière, la mort du poète est évoquée et rendue visible par l'évocation de ces images montrant que la poésie ne peut s'écrire que sous le signe de la mort.

La « démente », la « libation », le « magique espoir » évoquent un rite, ainsi décrit :

Le rite est pour les mains d'éteindre le flambeau  
Contre le fer épais des portes du tombeau :  
Et l'on ignore mal, élu pour notre fête  
Très simple de chanter l'absence du poète,  
Que ce beau monument l'enferme tout entier :  
Si ce n'est que la gloire ardente du métier,  
Jusqu'à l'heure commune et vile de la cendre,  
Par le carreau qu'allume un soir fier d'y descendre,  
Retourne vers les feux du pur soleil mortel !

La poésie ne peut qu'être un acte de démente ou de libation, prise d'un espoir magique et vain, car le « flambeau » qu'elle allume s'éteint contre le « fer épais » du tombeau du poète. Pour cette raison, les poètes ignorent « mal » leur fête, qui est en réalité très simple, elle consiste à chanter « l'absence du poète ». La mort du maître Gautier est symbolique, elle démontre la vraie condition de poètes, tous « absents ». Ainsi, le tombeau, « ce beau monument l'enferme tout entier » est le seul espace qui reste au poète dans un monde qui le méprise. Ces vers sont confirmés par cette déclaration de Mallarmé, dans l'enquête à Jules Huret : « Pour moi le cas d'un poète, en cette société qui ne lui permet pas de vivre, c'est le cas d'un homme qui s'isole pour sculpter son propre tombeau. »<sup>802</sup> Ici, il utilise une métaphore chère à Gautier, qui associe souvent le travail poétique à la sculpture.

Sculpte, lime, cisèle :  
Que ton rêve flottant  
Se scelle  
Dans le bloc résistant !

Le poète qui en écrivant, produit « Émaux et Camées », retrouve dans la froideur de la mort, la marque de sa propre poésie. Un poète qui, comme Mallarmé, rêvait d'un livre « architectural et prémédité » : « Un livre tel que je le conçois doit être composé, sculpté (...) comme une statue de marbre de Paros. »<sup>803</sup> Les célèbres vers du poème « Art » apportent la matière à partir de laquelle Mallarmé travaillera l'idée que Gautier,

---

<sup>802</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 700.

<sup>803</sup> Apud Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Paris : Lucien Dorbon, 1959, p. 117.

le Maître, est le premier à annoncer, dans la France d'après 48, que la poésie n'a plus d'espace sur la place publique, elle est confinée à la solitude des chambres des poètes qui, exilés de la société, sculptent leur propre tombeau. La mort devient ainsi la fin ultime et la marque de cette poésie qui résiste solitaire, en inscrivant sur le bloc résistant du tombeau son rêve flottant. La gloire du métier consisterait en cette capacité de chanter son absence « jusqu'à l'heure de la commune cendre », de la mort, glorieuse et lumineuse, à travers laquelle le poète « retourne vers les feux du pur soleil mortel ! ». Dans la mort, le silence du poète résonne plus fort, car finalement, il retourne à la source de son chant, « le soleil mortel ». Sa gloire et sa vie retrouvent leur vérité, et l'existence fulgurante, brève et lumineuse du poète a dans la mort son moyen et sa fin.

Magnifique, fier et solitaire, tel  
Tremble de s'exhaler le faux orgueil des hommes.  
Cette foule hagarde ! elle annonce : Nous sommes  
La triste opacité de vos spectres futurs.

Le poète poursuit « magnifique, fier et solitaire », en faisant trembler l'orgueil de la foule qui « hagarde », distante de la poésie, elle aussi, seule dans sa misère et son inconscience, ne sait pas que la poésie la représente, elle qui chante « La triste opacité de vos spectres futurs ». La foule représente aussi le futur du poète, futur marqué par l'absence. Elle qui en le méprisant, trop orgueilleuse, est en vérité déjà morte, car elle vit dans la totale inconscience de sa condition tel un spectre, un fantôme, incapable de reconnaître l'isolement qui l'approche des poètes qu'elle méprise, justement pour chanter une vérité qu'elle préfère ne pas voir. Mallarmé fait ici référence aux vers qui mettent fin au poème « L'Aveugle » de Gautier :

Mais peut-être aux heures funèbres,  
Quand la mort souffle le flambeau,  
L'âme habituée aux ténèbres  
Y verra clair dans le tombeau !

Mallarmé poursuit l'association entre mort et lumière, qui finalement permet à l'aveugle de « voir clair dans le tombeau ». Condamné aux ténèbres et à vivre dans l'ombre, l'aveugle pourrait être associé à la foule et pourtant, dans le poème de Mallarmé, la mort éclaire aussi la vie du poète :

Mais le blason des deuils épars sur de vains murs,  
J'ai méprisé l'horreur lucide d'une larme,  
Quand, sourd même à mon vers sacré qui l'alarme,  
Quelqu'un de ces passants, fier, aveugle et muet,  
Hôte de son linceul vague, se transmuait  
En le vierge héros de l'attente posthume.



La foule est sourde aux vers qui pourraient l'alarmer, peut-être parce que le poète méprise les larmes, même lucides qu'ils pourraient créer ou représenter. Ce refus de tout sentiment et de toute émotion l'éloigne de la foule qui préfère écrire son deuil « sur de vains murs ». Cette référence pourrait-elle nous renvoyer aux manifestations politiques ? La foule, dans les manifestations politiques est, comme le poète, en train de sculpter son propre tombeau, puisque sa révolte finit toujours par des morts. La foule, « fière, aveugle » et muette, « hôte de son linceul », vivant dans l'inconscience de la mort et sans savoir que son aveuglement et son orgueil face à la poésie sont la preuve de la vanité de son existence, se transforme, pour devenir le « héros » d'une « attente posthume ». En n'attendant rien de la vie, « vierge », sourd, muet et aveugle, le passant espère retrouver le paradis après la mort. Le poète, lui, connaît la fragilité de son savoir, « dans l'amas de la brume », sans l'orgueil qui rend aveugle, il ose se demander « qu'est-ce, ô toi, que la Terre ? »

Vaste gouffre apporté dans l'amas de la brume  
Par l'irascible vent des mots qu'il n'a pas dits,  
Le néant à cet Homme aboli de jadis :  
« Souvenir d'horizons, qu'est-ce, ô toi, que la Terre ? »  
Hurle ce songe ; et, voix dans la clarté s'altère,  
L'espace a pour jouet le cri : « Je ne sais pas ! »  
Le Maître, par un œil profond, a, sur ses pas,  
Apaisé de l'éden l'inquiète merveille  
Dont le frisson final, dans sa voix seule, éveille  
Pour la Rose et le Lys le mystère d'un nom.

Dans les jardins de l'éden, le poète cueille ses fleurs, la « Rose » et le « Lys » que Gautier transfigure dans « Émaux et Camées », sculptés en mots sur le papier du livre « architectural ». En retrouvant le néant, le poète entend la voix de la terre, muette, qui résiste à annoncer ses secrets. Si le Maître est capable « d'apaiser de l'éden l'inquiète merveille », c'est parce que le paradis se trouve à sa portée. Le poète écoute et voit « par un œil profond » la Terre qu'il cherche à honorer par son chant en préservant le mystère qui la recèle, en chantant ces mots de pure clairvoyance : « Je ne sais pas ! »

Comme le vent, invisible, les mots que le poète n'a pas prononcés sont ceux qui révèlent le plus de vérité. Devant le gouffre, « dans l'amas de la brume » il est encore capable d'éveiller « le mystère d'un nom. » Ce mystère rime avec la négation « non ». Il s'agit de savoir si quelque chose se maintient et demeure du triste et froid destin du poète : « Est-il de ce destin rien qui demeure, non ? » la réponse du poète est claire :

Ô vous tous ! oubliez une croyance sombre.  
Le splendide génie éternel n'a pas d'ombre.  
Moi, de votre désir soucieux, je veux voir  
À qui s'évanouit, hier, dans le devoir,

Idéal que nous font les jardins de cet astre,  
Survivre pour l'honneur tranquille du désastre  
Une agitation solennelle dans l'air  
De paroles, pourpre ivre et grand calice clair,  
Que, pluie et diamant, le regard diaphane  
Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane,  
Isole parmi l'heure et le rayon du jour !

Sortir de l'ombre, oublier les croyances sombres et pessimistes, le poète est celui qui veut voir, soucieux du désir des autres hommes et des poètes qui l'accompagnent — il survit — ainsi ceux qui hier s'évanouissaient vont aujourd'hui répondre au « devoir/Idéal que nous font les jardins de cet astre ». Pour l'honneur du désastre, les poètes maintenant pris d'une « agitation solennelle » chanteront « des paroles pourpre ivre » qui resplendiront comme un « grand calice clair », comme « diamant », à isoler les fleurs poétiques, éternelles, « dont nulle ne se fane ».

Neuf vers, sans point final pour les séparer, invitent le lecteur à une lecture rapide lui faisant perdre son souffle pour mieux sentir l'enthousiasme ou l'ivresse qui contaminent les poètes. De la mort et de ce chant funèbre resplendissent des fleurs qui ne se fanent pas, et une clarté de diamant, produite par le chant poétique qui résiste et survit à l'ombre, en puisant sa clarté des ténèbres de la mort.

C'est de nos vrais bouquets déjà tout le séjour,  
Où le poète pur a pour geste humble et large  
De l'interdire au rêve, ennemi de sa charge :  
Afin que le matin de son repos altier,  
Quand la mort ancienne est comme pour Gautier  
De n'ouvrir pas les yeux sacrés et de se taire.  
Surgisse, de l'allée ornement tributaire,  
Le sépulcre solide où gît tout ce qui nuit,  
Et l'avare silence et la massive nuit.

Les « vrais bouquets » poétiques sont ceux qui surgissent du geste « humble et large » du poète « pur » qui interdit le rêve « ennemi de sa charge » de déranger son travail méticuleux. Cette opposition entre le rêve, ou le sommeil (euphémisme de la mort) et le chant poétique marque une distinction entre la poésie qui n'est pure qu'à la condition de chanter la vie, et non les rêves, et non la mort. La mort d'un poète qui rêve dans son sommeil éternel est « le matin » pour un autre poète, le début d'une autre poésie qui continue à exister, à lutter sans cesse contre le silence, sans jamais se taire. Ce qui peut nuire à l'existence du poète, « l'avare silence » et la « massive nuit » du mystère inviolable, gît dans le tombeau. Mais ce « sépulcre solide » qui surgit de la mort du poète peut aussi avoir une autre signification. Si la mort ne peut pas taire le poète, c'est parce que de la mort surgit, éternelle : Le Livre, « sépulcre solide où gît tout ce qui nuit », gardien des rêves et des vrais bouquets, l'œuvre d'une vie éternelle, qui

triomphe du silence avare et des nuits solitaires avec des paroles « pourpre ivres » qui ne peuvent pas se taire.

Mendès, en qualité de gendre de Gautier, a organisé ce poème collectif dont le but était de rendre hommage à la tendresse qui marque la poésie de Gautier et à laquelle on n'a pas rendu justice. L'objectif de ce recueil serait de « venger » le poète « de ceux qui lui ont trop jeté la forme à la tête ». <sup>804</sup> En réponse à cette invitation, Mallarmé déclare qu'il choisit de chanter le poète « voyant qui, placé dans ce monde, l'a regardé, ce que l'on ne fait pas ». <sup>805</sup> Le poète voyant est celui qui interdit le rêve et se questionne sur la Terre. Devant le mystère, il déclare « Je ne sais pas ! ». Le paradis, dont il est le seul à connaître le nom, ne lui est accessible qu'après la mort, reste à savoir ce qui reste de ses paroles. Il reste ce que Mallarmé et ses lecteurs peuvent voir, « l'agitation solennelle », les vers. Ce qui survit à la mort, c'est la poésie. Elle est ce qui nous fait voir le résultat de la vision du poète, le seul à faire quelque chose de simple comme regarder le monde. Ainsi, la mort du poète rend évidente la nature et l'existence de la poésie, objet de ce monde, visible comme lui, elle se fait voir et nous permet de voir plus clair. Si la mort interdit dorénavant le poète d'ouvrir les yeux sacrés, le tombeau comme le poème nous permettent d'éterniser la présence du poète et de ses visions. Dans le tombeau comme dans le poème, le silence gît, tout en nous offrant de lui et du monde une image éternelle qui fixe à jamais l'existence.

\*\*\*

Dans « le tombeau de Charles Baudelaire » ainsi que dans le poème en hommage à Gautier, Mallarmé travaille la métaphore de la mort comme étant capable d'illuminer la condition actuelle du poète. Mais puisque Baudelaire est le poète où les contradictions (entre l'ennui et les rêves, la vie et le poème, le banal et l'idéal) qui forment le romantisme prennent la forme la plus violente, Mallarmé ne peut laisser dans l'ombre l'élan qui fait de Baudelaire un poète si unique : son retour à la matière. La lumière qui surgit de la mort du poète mettant fin à une vie solitaire, est ici, celle du désir.

#### LE TOMBEAU DE CHARLES BAUDELAIRE

Le temple enseveli divulgue par la bouche

---

<sup>804</sup>Mendès, Catulle apud Davies, G. *Les « tombeaux » de Mallarmé*. Paris : José Corti, 1950, p. 14.

<sup>805</sup> Mallarmé apud Davies, G. *Op. cit.*, p. 14.

Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis  
Abominablement quelque idole Anubis  
Tout le museau flambé comme un aboi farouche

Ou que le gaz récent torde la mèche louche  
Essuyeuse on le sait des opprobres subis  
Il allume hagard un immortel pubis  
Dont le vol selon le réverbère découche

Quel feuillage séché dans les cités sans soir  
Votif pourra bénir comme elle le rassembler  
Contre le marbre vainement de Baudelaire

Au voile qui la ceint absente avec frissons  
Celle son Ombre même un poison tutélaire  
Toujours à respirer si nous en périssons

Le temple est associé au tombeau même, comme le poète il est « enseveli », de sa bouche « sépulcrale d'égout » bavent « boue et rubis », les fleurs et le mal, les pierres précieuses et ce que l'homme produit de plus abominable, l'égout, la boue. Après sa mort, Baudelaire est d'autant plus « farouche » ou « hagard » qu'il rejoint le ver auquel il s'identifie. Le dieu de la mort que Mallarmé évoque ne pourrait être un autre, Anubis, ce dieu de corps humain et tête de chien, comme Baudelaire, sauvage, « farouche », il « aboie », le visage « flambé », comme son corps souvent représenté en rouge, il évoque le désir baudelairien, « hagard », celui qui provoque sa mort.

Dans la strophe suivante la mèche, le gaz, évoquent les prostituées, celles de la rue, qui comme le poète malade, subissent des « opprobres ». Ensuite, Mallarmé construit l'image la plus intéressante du poème, celle qui parle le plus de Baudelaire, surtout parce qu'elle évoque un autre poète différent de celui de la première strophe, que nous connaissons trop, celui qui chante « la boue et le rubis ». Le vers « Il allume un immortel pubis » indique que le sujet du verbe « allumer » est le poète qui allume le pubis de la prostituée, pourrions-nous supposer dans une lecture plus rapide. Mais ce pubis « dont le vol selon le réverbère découche » est « immortel ». Cela ne signifie pas que l'érotisme de la poésie de Baudelaire est idéalisé par Mallarmé, cela signifie que l'érotisme nous raconte beaucoup plus sur la poésie, il n'est pas un détail ou un moment, il est essentiel.

Si dans son poème « L'Aveugle », la mort souffle le flambeau de la vie, dans les poèmes-tombeaux de Mallarmé, « Toast funèbre » inclus, la mort du poète jette de la lumière sur sa vie, sur la poésie elle-même, son espace social et sa nécessité, qui devrait rompre les barrières de la vie, et de l'ombre. Baudelaire, de tous les poètes chantés par Mallarmé, est celui dont la poésie est le plus proche de l'homme réel, mu par ses désirs,

attiré par la chair et le monde. Baudelaire est celui qui chante le désir et l'allume dans le corps d'une femme, sur la lumière de la ville. Dans ce miroir, le poète reflète la prostituée et elle le reflète, l'un est l'image de l'autre, et la prostituée rendue immortelle par le vers du poète, lui aussi immortel, échange son lit avec lui. La lumière que seul Baudelaire pourrait jeter sur notre existence concerne le désir et ce qu'il donne à voir, la rue, la vie ordinaire et ses plaisirs éphémères.

La femme illuminée par le gaz et le désir du poète devient la cité, Paris la ville prostituée, « cités sans soir », ville du désir qui ne s'efface jamais. Un feuillage sec mort comme le poète ne pourra pas, comme la prostituée ou la cité, le bénir ou le calmer. L'apaisement du désir a seulement lieu au moment de la mort. Ce feuillage sec, comme si les fleurs baudelairiennes avaient été détruites par le mal, porterait un vœu, désir de tranquillité qui vient avec la satisfaction du désir, mais qui se montre ici « vain ».

Cette image nous présente une scène : La prostituée devant le tombeau, « vainement », sentant l'absence du poète qui se reflète dans sa propre absence, femme entourée d'un voile, apprivoisée, contrairement au poète qui ne se laisse pas apprivoiser, qui continue « hagard ». La prostituée est la femme absente, l'ombre du désir, ou son visage le plus sombre, comme le poète mort, elle a une image diffuse, marque d'une absence ou d'une présence toujours voilée, autre, maudite.

La clarté de Baudelaire fait maintenant la place à la poésie suggestive de Mallarmé. La concision du premier est syntaxiquement défaite pour faire place à la suggestion, aucune ponctuation ne construit le vers, seule la syntaxe le fait. Les images les plus fortes deviennent plus suaves, la femme est évoquée métonymiquement, par sa mèche qui évoque les chevelures dont les parfums séduisaient Baudelaire, elle est voilée, couverte, son image est plus diffuse, éthérée, car elle n'est plus la simple prostituée, mais la femme éternelle, immortalisée par le poète. Froide comme le tombeau, comme la mort, néanmoins elle respire, telle la bouche du poète qui ne cesse de « baver » « boue et rubis ». C'est la syntaxe si particulière du vers « Celle son Ombre même un poison tutélaire » qui nous permet d'associer le poète aussi bien que la prostituée, à l'ombre et au poison, et d'identifier les deux pour reconstruire les fragments d'images du poème.

La prostituée dévore les hommes et leur vole la vie, tout comme l'argent qu'ils gagnent en travaillant, en consommant leur vie. Le travail de la prostituée, qui se nourrit du désir des autres, consume son corps pour offrir un plaisir qui ne devrait pas avoir de prix. Baudelaire aimait construire son image, tel un « vers » prêt à dévorer les jeunes

filles pâles et vierges qui ressemblent à des cadavres. Poète et prostituée se protègent par ce poison paradoxalement « tutélaire », de leur propre désir, qui reste voilé, qui ne se satisfait pas, car la femme est toujours absente, la prostituée est une autre, celle qui comme le poète « respire si nous périssons », qui a su trouver dans la mort sa vie et la vie dans la mort. Le poète est celui qui a vécu comme un mort en essayant inutilement d'allumer le désir des femmes qui se nourrissaient de son désespoir, cherchant en elles un « rasseoir » qu'il trouvera finalement dans le tombeau. C'est la prostituée qui, comme autrefois le poète, est en présence d'un cadavre, froideur du marbre, qu'elle est prête à dévorer comme un ver, comme un vers baudelairien le ferait. Comme le poète, elle respire quand nous périssons et se nourrit de notre misère et de nos désirs toujours insatisfaits.

### « Dérisoires martyrs de hasards tortueux »

#### AUMÔNE

Prends ce sac, Mendiant ! tu ne le cajolas  
Sénile nourrisson d'une tétine avare  
Afin de pièce à pièce en égoutter ton glas.

Tire du métal cher quelque péché bizarre  
Et, vaste comme nous, les poings pleins, les baisons  
Souffles-y qu'il se torde ! une ardente fanfare.

Église avec l'encens que toutes ces maisons  
Sur les murs quand berceur d'une bleue éclaircie  
Le tabac sans parler roule les oraisons,

Et l'opium puissant brise la pharmacie !  
Robes et peau, veux-tu lacérer le satin  
Et boire en la salive heureuse l'inertie,

Par les cafés princiers attendre le matin ?  
Les plafonds enrichis de nymphes et des voiles,  
On jette, au mendiant de la vitre, un festin.

Et quand tu sors, vieux dieu, grelottant sous tes toiles  
De l'emballage, l'aurore est un lac de vin d'or  
Et tu jures avoir au gosier les étoiles !

Faute de supputer l'éclat de son trésor,  
Tu peux du moins t'orner d'une plume, à complies  
Servir un cierge au saint en qui tu crois encor.

Ne t' imagine pas que je dis des folies.  
La terre s'ouvre vieille à qui crève la faim.  
Je hais une autre aumône et veux que tu m'oublies

Et surtout ne vas pas, frère, acheter du pain.

Dans « Assommons les pauvres ! », le narrateur du poème en prose frappe un mendiant, ensuite il est frappé à son tour. Son but était de lui apprendre la lutte pour qu'il puisse se battre pour la vie. La violence du poème est double. D'abord, il s'agit du récit d'une agression physique. Mais la deuxième violence est celle du discours de l'homme qui attaque le mendiant. L'agression est justifiée par un discours tellement violent qu'il renverse l'ordre des classes et fait de la victime le vainqueur. Le mendiant à son tour agresse le bourgeois et reçoit quelques pièces de monnaie comme prix. Le titre du poème, « Assommons les pauvres ! », est le mot d'ordre d'une société constituée par la violence infligée aux pauvres. Violence exercée par le rapport de classes, soutenu par un discours social qui redouble et cherche à légitimer la domination.

Mallarmé prend une autre voie. Il ne s'agit pas de dénoncer le rapport de domination entre les classes et la violente logique qui maintient l'ordre social. Mallarmé a une vision plus pessimiste, il ne reproduit pas le discours hypocrite pour dénoncer sa violence, mais nous présente une autre hypocrisie, celle de personnes qui sont face à un problème apparemment insurmontable et se résignent. Dans ce poème il s'agit aussi d'un personnage, le poète, qui croise un mendiant qui lui demande l'aumône. Puisque le métal, la pièce de monnaie, est haï, maudit, qu'il favorise les péchés (« Je hais une autre aumône et veux que tu m'oublies »), aucune aumône ne fera sortir le mendiant de sa situation, lui offrir une pièce de monnaie serait prolonger sa souffrance. Le Mendiant vivra « Sénile nourrisson d'une tétine avare » en dépensant sa vie, « pièce à pièce » jusqu'à la mort. Le *je* lyrique lui conseille de faire de l'aumône un péché, et de le dépenser avec le « tabac », l'« opium » ou « Robes et peau ». Dans cette situation, le mendiant cherche une échappatoire lui proposant l'oubli comme forme d'ivresse. Nous sommes en plein cœur de la poésie baudelairienne, l'escapade par des plaisirs éphémères. Le mendiant par les vitres regarde l'intérieur des cafés, la bombance, le festin de ceux qui peuvent s'offrir à manger. Ivre, il voit l'aurore comme un « lac de vin d'or » et déclare « avoir au gosier les étoiles ». Rêvant d'avoir sa fête à lui, le mendiant se sent un prince, malgré sa fringale. Son ivresse le transforme ainsi comme elle transforme l'aurore en lui donnant des visions. Nous pouvons supposer que Mallarmé propose une identification entre le mendiant et les poètes, ces derniers cherchant à s'échapper à la souffrance physique, matérielle ou spirituelle en s'enivrant par le rêve.

La strophe suivante établit clairement cette identification. Le mendiant « faute de supputer son trésor », sa petite fortune, pourrait devenir poète, s'« orner d'une plume »

ou « servir un cierge au saint en qui tu crois encor ». Le *je* lyrique intervient, aborde le lecteur, ou le mendiant à qui il s'adresse : « Ne t' imagine pas que je dis des folies ». Quelle serait cette folie, comparer le poète au mendiant ou suggérer à celui-ci de dépenser son argent en plumes ou en cierges ? La folie de la proposition repose sur le fait qu'un poète dépense inutilement son encre à chanter des gloires et plaisirs éphémères censés combler une souffrance bien réelle et concrète comme celle du mendiant. Si nous pouvons qualifier cette supposition de « folle », qu'un mendiant dépense le peu d'argent qu'il a en plumes ou en cierges, pourquoi ne pas penser qu'un poète est tout aussi fou de vouloir consoler ceux qui subissent des ignobles conditions de vie ?

Le poème poursuit en approfondissant la proposition. « La terre s'ouvre à qui creève la faim ». Que signifie « crever la faim » ? Mallarmé ne décrit pas le mendiant qui meurt de faim, mais l'homme qui est capable de détruire ou de faire éclater la faim elle-même. Ceux qui sont capables de vaincre la faim ont la terre, même vieille, qui s'ouvre à eux, comme s'ils avaient déchiffré le mystère de la vie. La faim serait symbolique, elle signifie une nécessité qui dépasse la nécessité matérielle et concrète. Pour cette raison, le poète conseille au mendiant de s'enivrer, dès lors que les nécessités physiques sont la manifestation d'un vide intérieur qui ne pourra jamais être comblé. Mais n'est-ce pas une folie de faire comme si la faim n'était qu'un symbole et ignorer la dimension de la souffrance de l'autre qui se trouve sous les yeux du poète ?

Le poète s'identifie au mendiant qu'il nomme frère. Cette identification nous renvoie à Baudelaire, hypocrite comme ses lecteurs, qu'il nomme aussi ses frères. De quelle hypocrisie il s'agit ici ?

La poésie, évincée de la société, ne vit-elle pas une situation semblable à celle du mendiant ? Mais pouvons-nous espérer que le poète petit-bourgeois soit en mesure de comprendre la souffrance que l'exclusion sociale provoque ? Ce serait une hypocrisie de soutenir et prêcher l'identification du poète et du mendiant, puisque ce sont des genres différents d'exclusion et de violence. Si le mendiant mange, il prolonge sa souffrance et sa situation. L'aumône lui permettra peut-être de vivre, il pourra acheter du pain, un hypocrite aurait ainsi sa conscience soulagée, en offrant à l'autre le minimum lui permettant de survivre. Mais pouvons-nous qualifier de « vie » cette lutte pour survivre ?

Le poème se termine en exposant cette violence principale que la poésie inflige aux « autres » en offrant ivresse, torpeur et oubli voulant effacer la banale et évidente



misère qui se trouve devant leurs yeux : « Et surtout ne va pas, frère, acheter du pain. » Ici la violence du poème est infligée par le poète lui-même, qui conseille au mendiant de chercher remède pour sa faim dans les « péchés », dans l'ivresse, dans la poésie ou la religion, comme si les plaisirs, la croyance ou les belles paroles pouvaient lui faire, pour un instant, oublier sa situation ; comme si sa souffrance était comme celle du poète, symbolique, métaphorique, psychologique ou abstraite.

Comme chez Baudelaire, nous observons une duplication de la violence sous forme de discours. Un discours idéologique qui cherche à faire croire que les problèmes concrets et réels du mendiant sont de nature abstraite, psychologique, spirituelle. Maintenant, le *je* lyrique du poème n'est pas le bourgeois hypocrite du poème de Baudelaire, mais un poète hypocrite qui, au lieu de dire « assomons le pauvre », lui conseille de ne pas acheter de pain et lui propose en retour des festins imaginaires, des plaisirs artificiels et l'enivrement de « l'inertie ». Il est d'autant plus hypocrite qu'il ressemble à un prêtre, offrant un remède spirituel à des souffrances bien concrètes.

Dans le capitalisme triomphant, la poésie est maintenue et disqualifiée au moyen du même discours qui la veut autonome, pure, c'est-à-dire insignifiante, car placée sur le plan spirituel et imaginaire. Ce discours montre qu'à partir d'un certain moment de l'histoire quand, selon certains, la poésie s'éloigne de la vie sociale, elle partage les mêmes discours que ses frères bourgeois. Dans ce contexte, les poètes deviennent des mendiants d'azur, à jamais éloignés de la réalité sociale. Éloignement justifié par le discours des propres poètes. Un des premiers poèmes de *Poésies*, « Le Guignon » aborde le sujet.

Les « mendiants d'azur » se situent « au – dessus du bétail des humains ». Ils voyagent « avec l'espoir de rencontrer la mer » « sans pain, sans bâtons et sans urnes », « mordant au citron de l'idéal amer ». L'image est ironique, elle oppose le caractère sublime des poètes à des images prosaïques. Les poètes, « mendiants d'azur » n'ont pas de pain, mais goûtent un « citron », l'idéal amer. Ils connaissent la douleur, car le voyage est une rencontre avec la mort (ils voient couler le sang avec « bonheur ») et ainsi leur sacrifice réveille la compassion des hommes :

Ils têtent la douleur comme ils tétèrent le rêve  
Et quand ils vont rythmant des pleurs voluptueux  
Le peuple s'agenouille et leur mère se lève.

Ces poètes, qui se nourrissent de la douleur et cueillent la consolation, peuvent se dire « sûrs et majestueux ». Prêts à souler « d'encens le vainqueur de la fête », ils sont

très différents d'un autre type de poète, « ces frères qu'on bafoue » et qui « traînent à leur pas » : « Dérisoires martyrs de hasards tortueux ».

La génération des poètes contemporains de Mallarmé, que Verlaine nomme maudits, se distingue d'une autre génération, celle des poètes romantiques qui connaissent aussi bien la douleur que la gloire. Mallarmé décrit les poètes contemporains comme des martyrs dérisoires, martyrs de hasards et de circonstances tortueuses. C'est une intéressante définition de la poésie « symboliste ». Comparés aux poètes du premier romantisme, les poètes de la fin du siècle sont ceux qui suivent leurs pas, comme des mendiants, incapables d'atteindre la grandeur et les gloires des générations précédentes. Pour cette raison, ils sont jugés « maudits », ou « décadents ». Redescendus sur terre, les poètes d'aujourd'hui refusent l'idéal, « mangent de la cendre avec le même amour », mais sont guidés par un destin « vulgaire ». « Ils courent sous le fouet d'un monarque rageur » (Napoléon ? Qui sait ? Le poème est publié pour la première fois en 1862.) Le monarque serait « le guignon » « dont le rire inouï » soumet les poètes. À une époque où le « monarque » est Napoléon, le petit, le poète est la victime d'un malheur dérisoire, sans sublimation, comme le suggère le sens littéral du mot « guignon ».

Quand en face tous leur ont craché les dédains,  
Nuls et la barbe à mots bas priant le tonnerre,  
Ces héros excédés de malaises badins

Vont ridiculement se pendre au réverbère

Le suicide ridicule est le résultat du dédain dont les poètes d'aujourd'hui sont victimes et qui contraste largement avec la majestueuse place du poète « mendieur d'azur » dans la France d'autrefois. Malgré l'attitude des poètes qui s'approchent des hommes, du hasard et des circonstances ordinaires de la vie, abandonnant la position hautaine de leurs prédécesseurs qui se plaçaient « au-dessus du bétail des humains », leur effort est vain, le sacrifice et la douleur que les autres chantent semblent avoir plus de valeur, malgré l'éternel éloge aux vainqueurs.

\*\*\*

#### LE TOMBEAU D'EDGAR POE

Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change,  
Le Poète suscite avec un glaive nu  
Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu  
Que la mort triomphait dans cette voix étrange !

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange  
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu  
Proclamèrent très haut le sortilège bu  
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

Du sol et de la nue hostiles, ô grief !  
Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief  
Dont la tombe de Poe éblouissante s'orne

Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur  
Que ce granit du moins montre à jamais sa borne  
Aux noirs vols du Blasphème épars dans le futur.

Le sonnet se construit à partir du paradoxe annoncé par le premier vers, le poète « tel lui-même » change avec la mort ou l'éternité le change. D'abord, nous apprenons que le poète disparu récemment a toujours eu une relation étroite avec la mort. C'est elle qu'il chantait, elle qui « triomphait dans sa voix étrange ». Avec un « glaive nu », épée tranchante qui évoque l'acte de couper le vers, mais aussi un symbole de la justice ou de la guerre, le poète est en conflit vis-à-vis de son siècle en même temps qu'il rend justice à la poésie en chantant la mort.

Le vers « Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu » résonne dans le premier vers de la deuxième strophe : « Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange ». La foule, représentée ici par l'hydre, monstre aux mille têtes, est épouvantée, elle sursaute vilement, devant l'étrangeté du chant poétique. Aux yeux de la foule, le poète commet un « sortilège ». L'hydre évoque aussi le dragon apocalyptique, celui qui annonce la fin du monde, pour cette raison, il pourrait aussi être confondu avec le poète qui chante le triomphe de la mort. Ce vers célèbre est d'autant plus énigmatique que la syntaxe ne nous permet pas de décider si le poète est celui qui cherche à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », ou si ce désir est le désir de la foule. Elle ne serait pas capable de s'identifier au chant poétique, le jugeant un « sortilège », et voudrait qu'il soit d'un autre genre, qu'il ne soit pas un chant de blasphème. La foule est aussi hostile au poète que le sol et la nue. Il se plaint : « ô grief ». Le vers suivant, « Si notre idée avec ne sculpte un bas-relief », décrit une poésie composée à partir du sol. L'hostilité des astres aggraverait l'hostilité de la tribu. Le grief suggère-t-il que l'idée soit sculptée sur la « tombe de Poe » ? Une plainte qui surgit de l'hostilité non seulement des astres, mais du « sol », de la « nue » et de la tribu. Les nuages semblent aussi redescendre sur terre, une terre hostile, car les nuages évoquent le glaive, aussi nu, avec lequel le poète coupe le vers qui devient la juste image de ses contemporains. En chantant la mort, la poésie reçoit l'hostilité de la foule qui n'est pas prête à reconnaître

la vérité de son existence. Elle désirait peut-être des chants qui louent le soleil et la lune et rêvait d'un monde au-delà.

Encore une fois, Mallarmé reprend l'idée que dans une époque hostile à la poésie, un poète ne chante que pour sculpter son propre tombeau. Plus il se plaint, plus il se place à l'écart.

Le « Blasphème » puisqu'il est incohérent, « épars » volera et s'éparpillera dans le futur, en revanche, le tombeau, « calme bloc ici-bas » restera sur terre, comme le poète « chu d'un désastre obscur », et sera capable de rendre justice au chant de Poe. Sur la pierre du tombeau, fait d'un granit capable de montrer « à jamais sa borne » le message poétique reste incrusté, chant de mort à orner et borner la vie. Tel apparaît le poète pour toute l'éternité, dans ce tombeau, figure qui illustre les mots les plus purs que Poe n'a cessé de chanter.

La légende du cygne fait aussi écho dans ce poème. Le chant poétique est un chant de mort, non seulement parce qu'il fait de la mort son sujet ou parce qu'il annonce la mort du poète, mais parce que la tombe « éblouissante » rend les mots de la tribu plus purs en transformant en silence le chant qui sombre toujours face à l'hostilité et au blasphème de la foule. Le tombeau est une manière de sculpter le chant poétique pour l'éternité dans la pierre. Le chant est gravé sur le tombeau, il se concrétise sur la pierre du tombeau qui est à la fois le symbole de la mort et de la transformation du chant en silence. La vie inutile et vaine du poète, exilé qu'il est au milieu de la foule, une vie marquée par un sépulcral silence, par l'hostilité du siècle, se fixe sur ce tombeau, symbole de l'existence poétique, qui ne cesse de ne pas s'inscrire. « Les mots plus purs de la tribu » ne peuvent être que ce silence.

Nous voyons là que l'hostilité de la foule vis-à-vis du poète est encore présente, mais elle n'est pas directement figurée de manière aussi violente que dans « le guignon » où la foule « crache les dédains » à la face des poètes. La foule est ici le siècle ou l'hydre, figure qui pourrait également représenter le poète. Cette ambiguïté est d'autant plus intéressante que Mallarmé veut montrer que finalement, seul le poète peut « donner un sens plus pur aux mots de la tribu », mais malgré le fait qu'il chante la vérité de la vie de tous, il reste incompris et méprisé. Il y a une identification entre le poète et la foule qui ne peut pas avoir lieu. Et Mallarmé ne dit pas que le temps, rompant le blasphème, rendra justice à l'œuvre de Poe, seule la mort, l'éternité muette et la pierre silencieuse du tombeau peuvent rendre justice à une existence qui a sombré dans les ténèbres.

Cette confrontation entre le poète et la foule qui est déterminante pour la configuration de la poésie demande que nous y prêtions plus d'attention. Car l'identification entre la mission poétique et la légende du cygne n'est pas seulement la manifestation du profond pessimisme qui stérilise la poésie, il est la source d'une thématique nouvelle qui cherchera, à partir d'une lamentation et d'une plainte au sujet de la condition poétique moderne, à retrouver une force capable de retirer la poésie de l'exil où elle se trouve. Pour vaincre le mépris, il est nécessaire d'établir une nouvelle littérature, une nouvelle poétique qui fondera un nouveau mode de lecture et redéfinira l'horizon d'attente des lecteurs.

### **Les circonstances présentes**

« Remémoration d'amis belges » et « La chevelure vol d'une flamme... » sont deux exemples très importants qui illustrent le voisinage entre poème de circonstance et vers traditionnel et peuvent éclairer d'une nouvelle lumière le rapport entre ces deux extrêmes dans l'œuvre de Mallarmé.

« Remémoration d'amis belges » pourrait être un simple poème de circonstance, dédié à des amis poètes rencontrés dans la ville de Bruges. Cette circonstance ordinaire donne l'occasion au poète de déployer quelques métaphores sur la poésie. Le cadre, une ville médiévale, fournit un point de départ intéressant pour la réflexion sur le passage du temps et la résistance des bâtiments qui maintenant sont intronisés monuments, comme la poésie. Le poème, un sonnet italien en alexandrins, serait un poème hommage, circonstanciel, et personnel, d'autant plus que le poète s'adresse à ses « amis » : la forme traditionnelle contraste avec le caractère circonstanciel du poème. En plus, les amis du *je* lyrique en question sont des poètes, « maint cygne », de Bruges, une cité qui « solennellement » apprend au poète

Lesquels entre ses fils un autre vol désigne  
À prompt irradié ainsi qu'aile l'esprit.

Le poète rencontre dans la ville de Bruges les plus distingués de ses fils, les poètes, hommes capables d'irradier et de hausser l'esprit, comme un cygne qui prend son envol. Et cette constatation sur le rôle du poète et sa capacité à élever les hommes et l'esprit humain a lieu dans le cadre spécial d'une ville historique. Il s'agit de souligner le caractère solennel de cette rencontre qui a eu lieu « en le jamais banal », une rencontre nouvelle entre poètes « immémoriaux » dans une ville ancienne, historique,

dont la pierre d'où s'épand le « baume antique » atteste la permanence et la pérennité du passé, devenu monument.

Comme furtive d'elle et visible je sens  
Que se devêt pli selon pli la pierre veuve

Flotte ou semble par soi n'apporter une preuve  
Sinon d'épandre pour baume antique le temps  
Nous immémoriaux quelques-uns si contents  
Sur la soudaineté de notre amitié neuve.

La pierre, qui paradoxalement « flotte » en apportant une preuve du temps, est visible seulement sous la forme d'un « baume antique ». Elle se rapproche du vol du cygne irradiant l'esprit. Les poètes, ainsi que la pierre, sont immémoriaux et en même temps décrits par des métaphores soulignant leur caractère éthéré, léger (la pierre qui « flotte », le baume qui s'épand, l'aile et le vol de l'esprit). Solide et légère, la poésie comme la pierre résiste au temps.

\* \*

\*

« La chevelure vol d'une flamme... » est un bon exemple de poème associant avec ironie solennité et circonstances ordinaires en posant une critique pouvant resituer la poésie mallarméenne au-delà des simples oppositions entre les vers de circonstance et le Livre. Comme dans le *Faune*, Mallarmé produit un effet ironique et comique en associant des vers solennels à des sujets mondains, très mondains. Si dans le *Faune*, le personnage est diminué et ridiculisé pour se laisser abuser par son désir, dans ce sonnet, la femme est « diffamée » par le propre poète, le « héros ». Une femme exaltée pour être le symbole de la flamme du désir qui sème des « rubis », qui transforme le désir en pierres précieuses, presque des bibelots poétiques... contrairement au *Faune* qui nous laisse penser que ses aventures sont des rêves ou des rêveries causées par l'excès de vin. En tout cas, le désir n'a même pas besoin de s'accomplir pour faire surgir la poésie, qu'il soit réalisé ou pas, qu'il soit pure contemplation passive ou rencontre fulgurante, réelle ou imaginaire, il est toujours à l'origine de la poésie.

« La chevelure vol d'une flamme... » est publié dans *Poésies*, il apparaît aussi dans le poème en prose « Déclaration foraine » à la section « Anecdotes ou poèmes » de *Divagations*. Ce qui montre que l'on peut lire ce poème de deux façons différentes, dans des contextes différents, s'éclairant mutuellement. Après avoir abordé ce poème, nous

ajouterons quelques mots. Dans le poème en prose « La chevelure vol d'une flamme... » le poème apparaît comme un « boniment » prononcé pour divertir et amuser les spectateurs d'une fête foraine. Un contexte qui ne correspond pas à ce qui serait convenable poétiquement, au Livre, et néanmoins le narrateur est surpris par la réponse positive des spectateurs, qui se laissent toucher par la beauté.

Rappelons les dernières strophes du poème :

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

De semer de rubis le doute qu'elle écorche  
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche

Le poème finit sur référence à la chevelure, en feu, de la femme, flambeau qui allume le désir par sa simple beauté. La « nudité de héros », la simple beauté ne pourrait qu'être diffamée par le vers, un artifice superflu qui, dans le contexte de la foire, semble ce qu'il y a de plus étrange. Si la beauté de la femme suffit pour attirer le regard des passants, la poésie est totalement vaine.

Le poème en prose place ce sonnet dans une fête foraine suggérant non seulement un rapport d'étrangeté entre la poésie et la beauté naturelle de la femme, mais aussi un rapport entre la poésie et le divertissement. La poésie est si rare qu'elle est devenue une curiosité, une attraction de fête foraine, ridicule ou risible. Mais en fait, Mallarmé suggère que le public de la fête foraine n'est ni hostile ni indifférent à la beauté de cette femme, face à laquelle le poème serait presque une diffamation. Une poétique naît du contact du poète avec la foule. Une poésie qui reconnaît sa nullité face à la beauté naturelle la plus simple, mais qui reconnaît aussi que devant la beauté, personne ne peut rester indifférent.

La poésie née de ce contact entre le poète et la foule est celle qui ne craint pas la proximité de l'ordinaire, à l'opposé, elle cherche son inspiration dans les objets et beautés les plus simples. À la poésie maintenant revient la tâche de s'approcher d'une beauté « simplifiée ». Sa gloire reposerait sur cette simplification, couverte de doutes et de désir, la poésie pourrait semer des pierres précieuses.

Le recours au quotidien, aux images ordinaires, apparemment frivoles, est capable de transformer radicalement la lyrique romantique. Le bonheur ou la réalisation amoureuse, promesses de plénitude subjective se dissolvent et se simplifient. Sans mystification, le poète exprime le rêve d'un monde différent en nous assurant que la

meilleure manière d'échapper à un langage réifié et à un monde hostile est d'adopter une stratégie minimaliste qui évite les grandioses promesses de délivrance. C'est par un ensemble de gestes simples, réduits et restreints, mais éclatants dans leur force de rupture avec la tradition que la poésie mallarméenne prétend vaincre le désenchantement et maintenir allumé le désir d'une vie différente.

### **Le miroir : l'œuvre, la réflexion et le droit de voir**

Éventail de Madame Mallarmé

Avec comme pour langage  
Rien qu'un battement aux cieux  
Le futur vers se dégage  
Du logis très précieux

Aile tout bas la courrière  
Cet éventail si c'est lui  
Le même par qui derrière  
Toi quelque miroir a lui

Limpide (où va redescendre  
Pourchassée en chaque grain  
Un peu d'invisible cendre  
Seule à me rendre chagrin)

Toujours tel il apparaisse  
Entre tes mains sans paresse.

Selon Bénichou, la scène du poème peut être disposée de la manière suivante :

La dame s'évente, sans doute assise en quelque lieu de la pièce, un miroir à quelque distance derrière elle la reflète de dos agitant son éventail ; le poète situé en un point optiquement propice et tourné vers le miroir y voit le dos de la femme et l'éventail *par qui le miroir luit* à chaque battement. Je ne vois pas quelle autre disposition pourrait s'accorder avec le texte ; celle-là a une valeur d'étrangeté : c'est une variante subtile de la situation où l'on voit sans être vu, situation entachée ordinairement de dissimulation ; rien de tel ici, mais le couple est néanmoins séparé, tout ce qui s'adresse à la dame, y compris la prière finale, ne pouvant relever, dans cette situation, que du langage intérieur. De ce qui précède, il résulte que la proposition conditionnelle *si c'est lui le même* —, etc. est purement rhétorique : il est bien évident que les deux éventails, celui de Mme Mallarmé et celui du miroir, sont le même, et Mallarmé le sait bien ; mais il souligne, en évoquant leur identité sur le mode hypothétique, qu'il ne voit, au moment où il parle, que l'éventail-reflet.<sup>806</sup>

Cet extrait est long, mais nécessaire, car il en dit beaucoup sur la poésie mallarméenne et la difficulté de son interprétation. Bénichou lui-même a des doutes quant à la disposition de la scène : « Je ne vois pas quelle autre disposition pourrait s'accorder avec le texte », il souligne sa « valeur d'étrangeté ». Au début de son

---

<sup>806</sup> Bénichou, P. *Selon Mallarmé*. Paris : 1995, p. 401.



commentaire, il remarque que l'œuvre a partagé les commentateurs, « le détail du poème fait problème d'un bout à l'autre ». <sup>807</sup>

De la même façon que le poète semble décrire une scène qu'il voit indirectement dans un miroir, d'un coup d'œil, le poème cherche à en fixer une image, un reflet, par le langage. Et puisque la dame tient dans ses mains un éventail, la scène a du mouvement. La question qui se pose est de savoir comment fixer et dépeindre ce mouvement léger de l'éventail par lequel la femme se laisse voir et désirer ?

L'éventail, titre du poème, n'apparaît que dans la deuxième strophe. Le poème commence par annoncer qu'il traite de langage, « Avec comme pour langage ». Cette « entrée » du langage dans le vers est problématique, la construction est complexe, « avec » et « pour » donnent une connotation d'incertitude à la phrase en même temps que ces mots cherchent à définir, à s'approcher du langage. À la comparaison s'ajoute un adverbe, qui décrit un moyen. Cette surcharge descriptive devrait être capable de préciser la nature de la scène décrite, et pourtant, elle ne fait que la rendre encore plus imprécise. Tout ce passe comme si le langage lui-même s'échappait à cette tentative de détermination. Ici nous avons déjà un élément qui nous permet de comparer le langage et l'éventail, celui-là échappe au contrôle du poète, car le langage comme l'éventail, est toujours en mouvement. Ce mouvement est mis en forme par ce langage qui en essayant de s'approcher, de fixer et de prendre l'objet le laisse doucement échapper à son contrôle.

Le mot « battement » fait directement référence au titre « éventail », mais il est associé au « vers » qui « se dégage/Du logis très précieux », l'analogie est mise en place, le vers est comparé à l'éventail, en fait, le langage du vers est décrit comme un « battement aux cieux ».

Quel est le « logis très précieux » d'où le langage se « dégage » ? Nous pouvons d'abord dire que la sonorité du « battement » reproduit le mouvement de l'éventail, où les mots se dégageant du papier se transforment en musique. Mais dans cette tentative d'exprimer et de reproduire le mouvement de l'objet, c'est aussi le langage qui se dégage et qui devient vers, en « rémunérant » son défaut. Rémunération qui consiste en une affirmation très contradictoire. Car le vers « avec comme pour langage » se réduit à « Rien » ; « Rien qu'un battement aux cieux ». D'une part, il semble peu prétentieux, le vers n'est rien, un simple battement, d'autre part, son mouvement cherche à atteindre le

---

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 399.

ciel. L'ambition du poème, la plus haute qui soit, ne peut s'affirmer qu'à partir d'une négation radicale.

Après cette introduction, la deuxième strophe décrit la scène « vue » : « Cet éventail si c'est lui/Le même par qui derrière/Toi quelque miroir a lui ». Le vers redescend du ciel « aile tout bas la courrière » et l'éventail apparaît. Le poète se doute : « Cet éventail si c'est lui ». Il se demande aussi si la femme vue est vraiment Madame Mallarmé, son double féminin.

Le miroir reflète la dame à l'éventail placé devant lui, elle se « cache » ou s'insinue derrière son éventail. Pour cette raison, le poète nous dit que l'éventail « si c'est lui » est « Le même par qui derrière » la femme se montre. De la même manière que la femme est vue à travers un miroir qui la reflète, indirectement, l'éventail fonctionne aussi comme un obstacle qui transfigure l'image réelle, où la femme se cache et se montre à son gré. La femme à l'éventail offre une image double de la scène décrite, comme si le miroir redoublait la distance qui sépare l'homme de la femme cachée derrière son éventail. Elle est doublement changée, altérée, d'abord par l'éventail, ensuite par le miroir.

Dans la troisième strophe, le miroir apparaît « limpide », capable même de refléter « Un peu d'invisible cendre », qui redescend « Pourchassée en chaque grain ». Le vers qui s'adresse aux cieux et qui ensuite apparaît dans la métaphore ou métonymie de l'aile, « bas » et « courrière », « redescend » encore comme une cendre invisible, reste du processus de création poétique. Il est le résultat des voltiges du poète et du langage dans la tentative de fixer le mouvement de l'objet. Invisible comme le mouvement lui-même, infini dans ses détails (rappelons le paradoxe de Zénon). Le poète persiste néanmoins à le pourchasser « en chaque grain ». Comme Achille poursuit infiniment la tortue, le poète ne cherche pas simplement à fixer une image ou un objet, mais à rattraper et fixer une scène en mouvement, l'éventail lui-même qui ne cesse de cacher et montrer la femme, en l'éloignant du poète à chaque battement, à un point tel qu'elle pourra être comparée à une cendre « invisible », elle devient presque imperceptible.

Le caractère sublime du vers, dans son « battement aux cieux » repose sur cette tâche infinie et impossible qu'il veut accomplir. En fait, le poème, comme le langage, n'est « rien » qu'un « battement aux cieux », il ne donne pas à voir, ne dit « rien », ne révèle pas, il se refuse à décrire. L'objet, lointain, redoutable et imprécis, apparaît comme un reflet, ou le produit d'une « réflexion » qui dévoile son reste, cette « cendre

invisible », qui en transfigurant l'objet vu nous montre la nature de la vision. Puisque la création poétique fonctionne en mouvement et comme un mouvement, où l'idée se transforme au contact des mots et les objets se cachent et se montrent toujours en s'esquivant du contrôle du poète, le langage peut présenter cet objet d'une manière très particulière.

L'éventail fait son apparition dans le distique final comme une hypothèse : « Toujours tel il apparaisse ». Le verbe employé est au subjonctif, il exprime à la fois la possibilité, le doute et le désir du poète. L'emploi du subjonctif contraste avec la description de l'apparition, maintenant elle cesse d'être un reflet, l'éventail est dans les mains de la dame. Le désir du poète est que l'éventail apparaisse, néanmoins cette apparition est restreinte au langage, qui le montre comme une simple possibilité, une réalité incertaine.

En ce qui concerne l'énonciation à la première personne, nous pouvons observer que comme le reflet déplace la femme, la peinture de cette scène déplace la figure du poète qui apparaît comme un autre, ou projeté à partir de la référence à un « tu », à Madame Mallarmé. « L'Éventail de Madame Mallarmé » garde des traces d'une énonciation à la première personne, les « cendres » d'un jeu qui reproduit le mouvement de l'éventail, ici à travers l'utilisation des pronoms à la deuxième personne : « toi » et « tes ». Dans le premier cas, il s'agit du vers « Toi quelque miroir à lui » : le deuxième pronom possessif est présent dans le distique final « toujours tel il apparaisse/entre tes mains sans paresse ». Il semble ici évident que le poète se réfère aux mains de la femme qui agite l'éventail. Mais dans le premier exemple, la référence est moins évidente. Reprenons la strophe : « Aile tout bas la courrière/Cet éventail si c'est lui/Le même par qui derrière/Toi quelque miroir a lui ». Chaque vers est présenté comme une unité indépendante des autres, ce qui rend difficile la détermination de la référence du pronom « toi ». « Toi » fait-il référence à l'éventail, à la femme ou à l'aile ? Qui représente le vers ? Si la question se pose, c'est justement parce qu'il n'y a pas de réponse univoque. Si le poète a disposé le vers de manière à rendre possibles plusieurs interprétations, c'est parce que l'ambiguïté est l'élément qui structure le poème. Et tout le poème se construit justement à partir de ce jeu de miroitement qui nous permet de comparer le vers à l'éventail et au miroir qui reflète la scène supposément vue. Le vers est comme un miroir, comme cet éventail dont il est la propre présentation. Le miroir nous fait voir la femme, dans le miroir elle est un reflet,

non pas de la femme réelle : le miroir la montre et la « cache », il nous éloigne de la réalité, comme l'éventail cache la femme et la rend visible.

Le pronom possessif « tes » apparaît comme une trace du « je lyrique » qui s'adresse à sa femme dans le poème, alors que le pronom « toi » est déjà une rupture avec l'énonciation « personnelle », une critique de cette forme qui garde néanmoins sa structure, sans rompre complètement avec la forme traditionnelle de la poésie lyrique. Le poète apparaît à sa place et à son extérieur en même temps. Pour résumer :

- La femme se montre et se cache derrière son éventail.
- Le miroir montre une femme qui n'est pas la femme réelle, mais une autre, comme s'il cachait une image réelle, comme le fait l'éventail.
- Le mouvement de se montrer et se cacher métaphorise le mouvement du langage qui s'approche et s'éloigne de l'objet à « reproduire ». Un mouvement qui est ascension et descente.
- Finalement ce jeu, qui n'a rien de frivole, est aussi figuré dans l'utilisation des pronoms en deuxième personne. Le *je* lyrique, le poète (Monsieur Mallarmé) qui décrit la scène n'apparaît que dans cette référence à une deuxième personne, Madame Mallarmé. Le poème pourrait ainsi suggérer une identité entre le *je* lyrique et le *je* empirique à travers cette référence, mais les deux ne se confondent pas parce que rien n'est annoncé à la première personne. Ainsi le *je* n'est que la plume qui ordonne les mots sur le papier.

Le choix du sonnet anglais marque une tentative d'échapper à la structure rigide de deux quartets et deux tercets du sonnet italien impliquant une introduction, un développement et une conclusion. Le sonnet anglais, très présent dans la poésie de Mallarmé, avec sa structure moins égale, trois quartets et un distique, autorise une plus grande fragmentation d'idées : chaque strophe est une unité, elles produisent des images indépendantes, juxtaposées, voire en contradiction. Ces trois strophes, l'une après l'autre, montrent des images discontinues. D'abord le langage et le vers marquent la première strophe suggérant une analogie avec l'éventail ; la deuxième strophe met en question l'apparition de l'éventail qui se montre indirectement à travers son reflet dans le miroir ; dans la troisième il s'agit d'un miroir à la fois « limpide » et qui révèle une « invisible cendre ». Finalement, l'éventail apparaît dans le distique final. Au lecteur revient de rétablir les rapports entre strophes et de reconstituer la ligne logique qui permet la construction des métaphores.

En comparant ce poème à un autre, un vers de circonstance, nous pouvons non seulement illustrer et tracer le parcours de l'élaboration formelle et le développement de la poésie mallarméenne, mais comprendre le moyen par lequel les images mallarméennes sont construites.

Éventail de Madame Grivollet

Palpite

Aile,

mais n'arrête

Sa voix que pour brillamment

La ramener sur la tête

Et le sein

en diamant

Dans ce poème, dont le thème est également un éventail, la fragmentation des images est encore plus frappante. Cette fragmentation iconique s'accompagne d'une fragmentation spatiale. Le poème gagne aussi une connotation plus sensuelle par l'établissement du rapport entre « palpite » et « sein ». « Palpite » duplique l'effet sonore du mot « battement » étant donné qu'il s'agit maintenant de deux consonnes explosives, « p », qui reproduisent le mouvement de l'éventail. Le caractère instantané de l'acte d'agiter l'objet est maintenu et renforcé par l'adjectif « brillamment » et par le substantif « diamant ». Le caractère sublime du vers qui permettait la comparaison entre le poème et le mouvement de l'éventail est maintenu par la présence du mot « aile ». Le mouvement vers les cieux est métonymiquement figuré.

C'est aussi à travers une série de métonymies que la femme, Mme Grivollet, « apparaît » : « sa voix », « la tête », « le sein ». Si le visage et le col sont cachés par l'éventail, le poète ne peut qu'entrevoir la tête et le sein de la dame et entendre sa voix, coupée ou fragmentée par l'éventail, et comme le poème, porté par le mouvement de l'éventail. De cette manière, cette série de métonymies juxtaposées nous fait voir la dame comme encadrée par l'éventail.

La fragmentation spatiale est sémantiquement inscrite par le recours abondant aux métonymies qui concourent à la peinture de cette scène instantanée et éphémère,

qui néanmoins a l'éclat du diamant. Nous voyons qu'il y a une continuité entre l'œuvre publiée et ce qui pourrait être un exercice ou une étude, les « vers de circonstance ». Non seulement les vers circonstanciels sont un espace d'élaboration et d'expérimentation formelle, mais ils peuvent nous guider dans la compréhension de l'œuvre poétique, disons, publiée. Les images sont fracturées, il n'y a pas une ligne narrative, seulement des images juxtaposées. Le poème encadre, il présente seulement l'essentiel, il donne à voir sa structure en construisant l'espace. Pour mieux comprendre cette stratégie de construction des images, il serait intéressant de lire ce que le poète Mallarmé écrit à propos de son ami, le peintre Édouard Manet.

Le secret s'en trouve dans une science absolument nouvelle, et dans la manière de couper les tableaux, ce qui donne au cadre tout le charme d'une limite purement fantaisiste, telle celle qui est embrassée d'un coup d'œil d'une scène cadrée par les mains, ou du moins de tout ce qui est jugé digne d'en être préservée. Tel est le tableau, et la fonction du cadre est de l'isoler ; même si je suis conscient que cette idée est digne d'en être préservée. Cette idée heurte des préjugés. Par exemple, quel besoin de représenter ce bras, ce chapeau ou ce bord de rivière, s'ils appartiennent à ce qui ou quoi que ce soit d'extérieur au tableau ; ce qu'il faut obtenir, c'est que le spectacle habitué dans une foule ou dans la nature à isoler un bout de scène qui lui plaît, tout en étant incapable d'oublier entièrement les détails sacrifiés par le peintre qui unissent la partie au tout, ne manque pas dans l'œuvre d'art un de ses plaisirs habituels, et tout en reconnaissant qu'il est devant un tableau, croie à demi qu'il voit le mirage de quelque naturelle scène.<sup>808</sup>

Le spectateur doit croire, parce qu'il s'agit justement d'un tableau « à demi », qu'il voit non « une naturelle scène », mais son « mirage », c'est « cela qu'il faut obtenir », c'est l'objectif de l'art de Manet, et aussi l'aspect qui le rend « moderniste », ou, dans le vocabulaire de Mallarmé, un peintre de métier « pur ». La totalisation de l'œuvre ou l'illusion de pénétrer complètement un tableau doit être refusée au spectateur par la coupure, le cadre. Cette idée, Mallarmé le sait, compte des adversaires, mais elle est la technique responsable par l'aspect qui plaira le plus aux « impressionnistes » dans l'œuvre de Manet, son instantanéité, sa qualité de donner à voir la « scène embrassée d'un coup d'œil ». La coupure du tableau produit un « charme d'une limite purement fantaisiste » qui consiste à permettre que le spectateur ne puisse « croire qu'à demi ». L'invention de la photographie permet à la peinture de continuer à exister à condition qu'elle se montre comme un regard, qui ne prétend pas reproduire le réel, mais qui est capable de faire plus que le registre photographique, qui peut le transfigurer. Le tableau est ainsi, simplement, le résultat d'un regard, du regard du peintre. Le métier pur est pour Mallarmé celui où l'artiste se montre comme tel, en

---

<sup>808</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 458.

créateur, et l'œuvre comme le résultat de cette création, artefact « purement fantaisiste », une pure fiction.

Nous pouvons conclure que Mallarmé aussi bien que Manet ont employé les mêmes dispositifs de renforcement des aspects matériels de l'art qui les concernait. Et leur processus de création consiste à renforcer et à travailler à partir des caractéristiques du matériel, ou du médium de leur art. Le tableau ne présente qu'une scène, vue d'un coup d'œil, il nous met devant un regard, comme le langage qui ne peut attraper, retenir et fixer que certains aspects d'une scène, d'une vision, d'une idée.

Nous sommes les spectateurs d'un processus de dissolution, qui loin d'être une simple destruction, nous montre quelque chose d'autre. Il y a une vérité éclatante dans cette impuissance ou incapacité du poète à reproduire le mouvement, à fixer les objets, à les capturer par les mots et les immobiliser définitivement sur la feuille de papier. Dans ce processus, quelque chose se dégage, l'impuissance du poète se montre comme une force créatrice capable de peindre la réalité de la vision, capable de refléter la réalité des objets qui se donnent à voir. Rappelons les vers du poème « Toast funèbre » qui annoncent la poésie comme vision : « je veux voir (...) / Une agitation solennelle dans l'air / De paroles, pourpre ivre et grand calice clair, / Que, pluie et diamant, le regard diaphane / Resté là sur ces fleurs dont nulle ne se fane ».

Un poème, « agitation solennelle dans l'air » (il est important de remarquer l'utilisation du mot agitation très utilisé par le vocabulaire journalistique pour caractériser les révoltes, rébellions ou manifestations à caractère politique), est comme l'éventail, objet qui se définit par son mouvement et la production de quelque chose d'« invisible ». L'éventail est aussi un objet curieux, car son battement ne produit aucun déplacement spatial, il se meut sans jamais changer de place, il est toujours entre les mains de femmes qui l'agitent. Comme le poème, il nous donne à voir une femme coupée, divisée, fragmentée, une femme suggérée. Quelque chose se dégage du battement de l'éventail, tout comme quelque chose se dégage du langage, une musique, comme le vent invisible qui cependant, dans son battement vers les cieux, nous donne à voir une autre image qui est aussi ambiguë et indiscernable que le mouvement et de l'éventail et du vers.

## **L'amour**

### Placet futile

Princesse ! à jalouser le destin d'une Hébé  
Qui poind sur cette tasse au baiser de vos lèvres,  
J'use mes feux, mais n'ai rang discret que d'abbé  
Et ne figurerai même nu sur les Sèvres.

Comme je ne suis pas ton bichon embarbé,  
Ni la pastille ni du rouge, ni Jeux mièvres  
Et que sur moi je sais ton regard clos tombé,  
Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres !

Nommez-nous... toi de qui tant de ris framboisés  
Si joignent en troupeau d'agneaux apprivoisés  
Chez tous broutant les vœux et bêlant aux délires,

Nommez-nous... pour qu'Amour ailé d'un éventail  
M'y peigne flûte aux doigts endormant ce bercail,  
Princesse, nommez-nous berger de vos sourires.

« Placet futile » est un pastiche de la poésie galante du XVIII<sup>e</sup> siècle. Premier poème publié par le poète, il est envoyé à Mlle Nina avec la description « sonnet Louis IV » et un avertissement : « Dis à Mlle Nina que ce sonnet ne lui est offert qu'en attendant une pièce plus sérieuse que j'écrirai sur son album. »<sup>809</sup> Pastiche de la poésie galante, décrit comme n'étant pas suffisamment sérieux, ce poème se devait d'avoir le mot « futile » sur son nom.

Léger comme la poésie galante, il se place dans le scénario mondain et appartient au genre des Éventails et Rondels. Même l'Amour qui s'inscrit en majuscule comme un dieu est placé derrière un éventail, humanisé et changé en chimère. C'est l'amour qui fait du *je* un poète, le plaçant la « flûte aux doigts », mais à condition qu'il soit élu par la dame. Ici c'est la dame, la princesse, qui doit faire le travail du poète, « nommer », c'est elle qui a le pouvoir de la parole, d'élire les « bergers » de ses sourires, comme si le poète espérait que l'amour fut capable de légitimer son chant, voire son existence.

L'association entre l'amour et l'acte de nomination fait de l'amour un dernier espoir poétique capable de donner au poète un rôle, mineur, certes, mais encore un espace où son chant peut trouver une signification. Comme si l'aimée pouvait, en nommant le poète, le faire exister. Même si l'amour reste circonscrit à la sphère de la vie individuelle, il serait le dernier espace où, même dans l'isolement, le poète pouvait trouver une raison d'être et d'exister qui pourrait servir de légitimation sociale. Le poète est comparable à l'outillage de la toilette féminine, il est dégradé, « je ne suis pas ton bichon embarbé »/« Ni la pastille ni du rouge », il use ces « feux » et est ridiculisé « n'ai

---

<sup>809</sup> Lettre à Henri Cazalis, 24 mai 1862 In : Mallarmé, *OC I*, p. 636.



rang discret que d'abbé/Et ne figurerai même nu sur les Sèvres ». Dans la lettre écrite à Cazalis, le jeune Mallarmé lui prodigue des conseils amoureux.

Je te dirai que je ne crois à un amour sérieux et véritable que quand il est consacré par le temps qui fait crouler bien des entablements sur la tête de leurs cariatides.

Jusqu'ici, bien que tu jettes feu et flammes, je considère ta passion comme une amourette. Mais cela ne la diminue en rien dans ma pensée. Le bonheur est fait d'amourettes, comme d'amours ; je te dis ce que je dirai toujours à ami que je verrai prêt à goûter des impressions nouvelles, « Bois le plus possible : on n'est heureux que lorsqu'on est fou, c'est-à-dire gris. » L'homme est né curieux et doit l'être à jamais. Il ne faut pas laisser passer l'occasion. Ce n'est que de cette façon que l'on vit.<sup>810</sup>

C'est en tant qu'homme curieux que le poète Mallarmé ne laisserait jamais passer une occasion d'« *apprendre* et *jouir* » puisque « tout est là ». Jouir moralement d'un amour, peu importe s'il s'agit d'un amour ou d'une amourette, c'est être capable de le savourer et expérimenter le bonheur que les impressions nouvelles nous apportent. Ces occasions peuvent nous montrer qu'« un cœur extrêmement fané peut avoir un amour virginal » et « un cœur vierge peut apprendre ce que c'est qu'être blasé ». Mais Mallarmé n'a pas été aveugle à l'angoisse qui marque la quête amoureuse dans un scénario social modifié par le mode de vie bourgeois et la poésie romantique.

#### Angoisse

Je viens par ce soir vaincre ton corps, ô bête  
En qui vont les péchés d'un peuple, ni creuser  
Dans tes cheveux impurs une triste tempête  
Sous l'incurable ennui que verse mon baiser :

Je demande à ton lit le lourd sommeil sans songes  
Planant sous les rideaux inconnus du remords,  
Et que tu peux goûter après tes noirs mensonges,  
Toi qui sur le néant en sais plus que les morts :

Car le Vice, rongant ma native noblesse,  
M'a comme toi marqué de sa stérilité,  
Mais tandis que ton sein de pierre est habité

Par un cœur que la dent d'aucun crime ne blesse,  
Je fuis, pâle, défait, hanté par mon linceul,  
Ayant peut de mourir lorsque je couche seul.

L'amour apparaît comme une quête désespérée et animalesque. Le *je* lyrique cherche dans le corps d'une femme devenue « bête » à vaincre l'ennui. La relation sexuelle est représentée comme une lutte « Je viens par ce soir vaincre ton corps », un péché, « impur », « triste », produit de l'« incurable » ennui, ou de l'angoisse. Conscient de son péché, le *je* demande seulement un « lourd sommeil sans songes » qui l'approchera de la mort, seul espoir de délivrance face à cette froideur stérile qui émane

---

<sup>810</sup> *Ibid.*, p. 636.

de l'ennui, face aux plaisirs impurs, aux péchés et au Vice. La femme profère de « noirs mensonges » et connaît le néant, marquant le poète « de sa stérilité ». Le plaisir approche plus de la mort qu'il ne procure une fuite ou délivrance. Froide, comme un cadavre, corps où le poète retrouve et le néant et la mort, la femme a un « sein de pierre », aucun crime ne la blesse. De cette femme le poète « fuit, pâle, défait ». Si dans « Angoisse », le néant apparaît comme l'incapacité de l'amour à vaincre l'ennui, si le plaisir charnel est l'autre visage de l'ennui même, vice mortel, péché impur ; dans « Tristesse d'été » le *je* goûte le néant comme l'impossibilité de la réalisation amoureuse.

Mais la chevelure est une rivière tiède,  
Où noyer sans frissons l'âme qui nous obsède  
Et trouver ce Néant que tu ne connais pas.

Je goûterai le fard pleuré par tes paupières,  
Pour voir s'il sait donner au cœur que tu frappas  
L'insensibilité de l'azur et des pierres.

La femme qui frappe le cœur du *je* en se refusant à céder à son désir ne connaît pas le Néant trouvé dans le corps qui devrait faire cesser le désir. L'incapacité de régaler et satisfaire le désir que provoque l'angoisse du *je* est équivalente à la froideur de la femme insensible dont le cœur est comparé à une pierre. « Tristesse d'été » est une plainte sur l'impossibilité de la réalisation amoureuse. La chaleur du désir figurée par l'été cédera la place à l'automne, saison où les feuilles tombent comme les illusions amoureuses à l'approche du froid. Mais la froideur ici n'est pas seulement la froideur de la femme qui refuse le désir de son amoureux, elle est aussi le produit de l'ennui, car le désir qui brûle et consomme le *je* une fois comblé se défait et disparaît.

Il est important de remarquer l'expression « insensibilité de l'azur et des pierres », car la comparaison entre l'azur et les pierres suggère que l'idéal est aussi froid qu'une pierre, comme la femme « frigide » baudelairienne qui ne peut être qu'un cadavre, l'azur semble déjà apparaître non comme un horizon, l'objet d'une quête ou d'une promesse de bonheur, mais comme une fiction, comme quelque chose d'irréel, froid et mort. Mais l'univers amoureux des *Poésies* n'est pas uniquement froid. Ce sonnet du recueil, « Victorieusement fui le suicide beau », l'atteste.

Victorieusement fui le suicide beau  
Tison de gloire, sans par écume, or, tempête !  
Ô rire su là-bas une pourpre s'apprête  
À ne tendre royal que mon absent tombeau.

Quoi ! de tout cet éclat pas même le lambeau  
S'attarde, il est minuit, à l'ombre qui nous fête

Excepté qu'un trésor présomptueux de tête  
Verse son caressé nonchaloir sans flambeau,

La tienne si toujours le délice ! la tienne  
Oui seule qui du ciel évanoui retienne  
Un peu de puénil triomphe en t'en coiffant

Avec clarté quand sur les coussins tu la poses  
Comme un casque guerrier d'impératrice enfant  
Dont pour te figurer il tomberait des roses.

Nous pourrions dire que dans ce poème, la vision d'une femme fait cesser tout projet suicidaire et redonne au poète le souffle nécessaire à la vie. Mais cela serait trop en dire pour deux raisons : le suicide n'est pas un acte tellement terrifiant, il est « beau », ensuite la femme est ici partiellement présentée, le poète ne voit que sa tête, et l'éloge qu'il fait s'adresse à l'artificielle chevelure de la femme, comparée à un « casque ». S'agit-il d'ironie ? Il est difficile de répondre objectivement à cette question, car le poème est construit à partir d'une série d'ambiguïtés propres à semer le doute.

D'abord la description du suicide : « Victorieusement fui le suicide beau ». Il fuit « victorieusement », la vie triomphe de la mort, mais en transmutant la victoire de la vie. On observe inversion de valeurs qui permet que le suicide soit défini comme « beau », ce qui impliquerait que la vie n'est pas aussi belle. Des images positives sont ensuite présentées à côté d'autres dont le sens est plus négatif : « or », « tempête », « gloire ». Les mots plus énigmatiques semblent être « sans par écume », ce qui suggère que le naufrage du voyage poétique a lieu sans même laisser de trace. Le « rire » sert de décor à « une pourpre » qui « s'apprête » à « tendre royal » le tombeau « absent » du poète. Le tombeau est absent comme la mort, mais ces absences semblent d'autant plus ironiques qu'un rire les enveloppe, un rire qui semble mettre en question la « fuite » au suicide. Cette image est renforcée par le premier vers de la deuxième strophe : « Quoi ! de tout cet éclat pas même le lambeau ». Le rire, le tombeau absent, la gloire ou l'or, l'échappée du suicide, tout cela semble éclatant et néanmoins, aucune trace, aucun « lambeau [ne] s'attarde ». Dans l'ombre de la nuit qui célèbre l'impasse de cette situation apparaît une exception, la seule capable de vaincre le suicide ou de métamorphoser la vie : « trésor présomptueux de tête ».

L'image de la femme, métonymiquement figurée par la tête, est d'autant plus fragmentée que la syntaxe ne nous aide pas à la reconstruire. Un trésor de tête verse « son caressé », le verbe devenu participe ou adjectif renforce la nonchalance de cette

tête « sans flambeau ». Une tête qui n'est pas capable d'allumer des idées ou s'agit-il d'une tête qui n'est pas capable d'allumer le désir ?

Le poème interpelle directement la femme à qui il s'adresse. L'image de la strophe précédente s'éclaircit. Elle pourrait indiquer le mouvement d'une femme qui se coiffe. Ni la chevelure ni le visage n'apparaissent, nous pouvons imaginer cette scène à partir du dernier vers de cette strophe, « Un peu de puéril triomphe en t'en coiffant ». Surgit de cette scène ordinaire, mais intime, une femme qui se coiffe, un « puéril triomphe ». Puisque la femme retient du « ciel évanoui » ce triomphe, elle est la seule à même de garder le poète loin du suicide.

Le dernier tercet évoque le « délice » qui se prépare quand la femme pose sa tête sur les « coussins ». Comme une rose posée sur le lit, elle s'offrirait à la contemplation. Le poète compare sa beauté à l'impuissance poétique : le poète, comme des roses qui tombent, serait paralysé par l'image qui s'offre. Cette image, la vision de la femme, si imprécise et partielle, que le *je* résiste à nous présenter entièrement, est d'autant plus frappante que le désir lyrique et fragile qu'elle provoque est toutefois suffisamment fort pour convaincre le *je* de vivre.

Les fleurs ne sont pas capables de figurer la beauté de la femme, elles tomberaient, comme le poète, impuissant, incapable de figurer cette beauté et pourtant, c'est justement cette impuissance qui donne vie au poème et au *je* lyrique lui-même. Le suicide disparaît et produit des roses jalouses, de l'impossible surgit plus qu'une belle image, surgit une possibilité nouvelle, à la fois fragile et forte, légère et subtile, la femme partiellement présentée est capable de redonner la vie et au poète et à la poésie. C'est comme si une petite promesse de bonheur se dévoilait au *je* dans cette scène banale, mais décrite avec grande effusion et enthousiasme. Le premier vers « Victorieusement fui le suicide beau » semble maintenant moins ambigu. Promesse de bonheur, encore partielle, indéterminée, qui doucement pénètre le poème imprégné des gestes délicats de la dame. C'est justement parce que cette promesse est indéfinie qu'elle peut éclater, grandiose, c'est justement pour être précaire, incomplète et subtile dans sa délicatesse, qu'une vision peut victorieusement écarter le suicide. La fin du poème ouvre un horizon de possibilités vers la vie, la simple vision d'une tête de femme se coiffant est capable de redonner le goût de vivre au *je* lyrique. Un instant d'émerveillement suffit pour annuler tout désir de suicide. Un instant qui déclenche un désir passif et purement contemplatif, qui éveille et instaure un éclatant désir, voire un espoir que tout puisse être différent. Et ainsi des roses et des poèmes tomberont et

surgiront pour maintenir la flamme allumée, sauvegarder et renouveler des beautés et des vers qui feront fuir la mort en nourrissant et en semant d'autres vies possibles.

\*\*\*

### I

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

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

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

Sous un marbre lourd qu'elle isole  
Ne s'allume pas d'autre feu  
Que la fulgurante console.

### II

Surgi de la croupe et du bond  
D'une verrerie éphémère  
Sans fleurir la veillé amère  
Le col ignoré s'interrompt.

Je crois bien que deux bouches n'ont  
Bu, ni son amant ni ma mère,  
Jamais à la même Chimère,  
Moi, sylphe de ce froid plafond !

Le pur vase d'aucun breuvage  
Que l'inexhaustible veuvage  
Agonise, mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres !  
À rien expirer annonçant  
Une rose dans les ténèbres.

### III

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

Cet unanime blanc conflit

D'une guirlande avec la même,  
Enfui contre la vitre blême  
Flotte plus qu'il n'ensevelit.

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,  
Filiol aurait pu naître.

L'orgueil s'envole ainsi que les rêves poétiques de gloire et d'immortalité face à la solitude et à l'hostilité dont le poète est victime. (La chambre vide illustre et figure cette solitude.) L'hoir indique l'héritage poétique, le « passé nécessaire » suggère qu'un changement a eu lieu dans l'Histoire en déterminant et distinguant le poète d'autrefois de celui d'aujourd'hui. Seul, le poète est condamné à vivre dans la froideur qui fait de cette chambre un sépulcre. Malgré les conditions défavorables brûle toujours un feu, celui de la « fulgurante console », espace restreint de la création et lieu d'où surgissent les poèmes.

Le premier sonnet tourne au tour d'une opposition entre le feu et la fumée qu'il dégage signalant une possible extinction. Le « feu » est mentionné dans l'avant-dernier vers du poème. Depuis le premier vers, plusieurs synonymes sont présentés pour mettre en scène la flamme qui devrait animer l'orgueil poétique : « fume », « étouffée », « bouffée », « chauffée », « allume ». Le « feu » de la dernière strophe s'oppose à la froideur non mentionnée du marbre qui enveloppe le sépulcre. Garnier Davies souligne que « l'orgueil du soir est évidemment le coucher du soleil. » Néanmoins, Mallarmé utilise plus d'une fois le mot « orgueil » pour faire référence à l'acte poétique.<sup>811</sup>

L'orgueil qui fume suggère une relation entre le désir amoureux et le désir qui anime l'orgueil du poète et le pousse à créer. La dernière strophe du poème s'achève par le feu de la console qui brûle dans la chambre vide, feu qui éclaire la page blanche et rend la création possible.

Le deuxième sonnet commence par une évocation de la mer. « Surgi de la croupe et du bond ». La « croupe » est souvent associée aux sirènes et chimères et le « bond » est employé par Mallarmé pour désigner les vagues.<sup>812</sup> Sommes-nous face à un naufrage ? En tout cas, c'est de la croupe des sirènes ou du bond des vagues que

---

<sup>811</sup> Davies, Garnier. *Mallarmé et le drame solaire*. Paris : José Corti, 1959, p. 194. Dans la conférence en hommage à Villiers, nous avons : « Un à un, chacun de nos orgueils, les susciter, dans leur antériorité et voir. »

<sup>812</sup> Cf. Davies, Garnier. *Mallarmé et le drame solaire*. Paris : José Corti, 1959, p. 213.

« surgi[t] » quelque chose. La « non floraison » indique à la fois l'impuissance poétique et la difficulté de réalisation du rapport amoureux présenté dans la deuxième strophe.

Il est intéressant de noter comment l'ambiguïté du sonnet se construit. La première strophe nous donne un bon exemple de l'utilisation des inversions syntaxiques. D'abord un verbe, « surgi », son sujet devrait le précéder, mais il est absent. Cette absence nous suggère de nous demander ce qui surgit. Nous avons ensuite une succession de compléments descriptifs, « de la croupe et du bond », « d'une verrerie éphémère », « sans fleurir », « le col ignoré s'interrompt », qui nous laisse toujours sans savoir vraiment de quoi il s'agit.

La plupart des commentateurs commencent leur analyse en affirmant clairement de quoi il est question dans le poème. Garnier Davies par exemple déclare qu'il s'agit du coucher de soleil. D'autres se refusent à interpréter et préfèrent expliquer. Nous avons choisi d'accompagner le développement du poème en observant les questions qu'il propose.

Le dernier vers de la première strophe pourrait déjà indiquer l'une des conséquences de l'acte présenté dans le premier vers, le surgissement. Mais nous ne pouvons pas encore identifier le sujet de ce verbe.

La deuxième strophe établit une comparaison entre ce qui surgit « sans fleurir » et un baiser. La froideur indique que ce baiser n'a pas eu lieu : « deux bouches n'ont/Bu ». Rencontre qui devient chimère et fait du poète un sylphe, victime de la froideur d'un échec amoureux. « Le mot *Chimère* signifie en outre, au sens figuré, l'enfant futur, le "Rêve" des poèmes précédents, privé apparemment de la possibilité de se perpétuer. »<sup>813</sup> C'est dans la dernière strophe que nous comprenons qu'il s'agit d'un baiser. Le feu présent dans la première strophe, synonyme du désir amoureux, est remplacé par la froideur d'un baiser ténébreux. Cet échec est décrit comme un « veuvage », le *je* est celui qui goûte la mort de son aimée : « naïf baiser des plus funèbres ! », baiser qui annonce « une rose dans les ténèbres ». Cette rose funèbre évoque les poèmes baudelairiens où la femme aimée devient un cadavre. La référence à la poésie du passé est ici une histoire qui raconte non seulement la manière dont Mallarmé conçoit la création poétique, mais à quel point la tradition poétique a influencé et changé l'espace du poème et de la littérature. D'une chambre vide et de l'abandon dans lequel se plonge le poète, nous arrivons à la mort de l'amour, à la

---

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 219.

constatation de l'impossibilité de réalisation subjective ou d'une retraite face à l'austérité qui enveloppe la poésie. Aucune promesse de bonheur ne pointe à l'horizon.

Le troisième sonnet fait la liaison entre réalisation amoureuse et création poétique. La métaphore principale du poème joue sur cette comparaison entre le rapport amoureux et l'acte de création qui devrait être une union entre corps et esprit ou entre corps et sentiment, véritable réalisation d'une promesse idéale. Car quand un poème épouse la notion, il peut devenir concret, car cela signifie qu'il a été capable d'écrire, de matérialiser son idée, écrire et tacher la page blanche annulant sa virginité : comme dans la relation amoureuse, l'amour se matérialise et se réalise.

« Le Jeu suprême », comme l'orgueil et l'immortalité, représente l'acte poétique et sa grandeur. La création est un jeu « suprême », divin, sublime. Néanmoins, cette image contraste avec « l'absence éternelle de lit » que le jeu suprême dévoile. L'impossibilité de la réalisation amoureuse fait redescendre le poème du ciel des idées et le place sur le plan terrestre. « L'absence du lit » renvoie à l'absence de floraison, au baiser funèbre, à la froideur du sépulcre. Il désigne le manque d'un espace où l'amour pourrait avoir lieu tel le poème qui, en temps de détresse, semble exclu de la vie sociale. L'absence de lieu, d'espace, rend l'amour impossible.

Ensuite, la création est présentée comme un « blanc conflit », un conflit entre le poète et le néant, entre le poète et la page blanche. Un conflit blanc, car en l'absence de lit, aucun amour ne peut se concrétiser et la pureté qui se maintient est la négation d'une possible création. C'est comme si rien n'avait eu lieu. Et pourtant, le deuxième sonnet annonçait un surgissement, qui suivait un possible naufrage. Encore une fois, il est question de savoir si la poésie a un lieu où elle peut produire un événement.

Ce conflit « blanc » est décrit comme « unanime », car le poète est confiné à la solitude, la page risque de rester blanche, et même si le poète réussit à vaincre le silence, le poème risque de passer inaperçu, de ne pas être capable de vaincre la froideur qui l'entoure. Le conflit en question serait celui d'une guirlande « avec la même » : une guirlande est un ornement, beau, mais inutile, tel le poème. Ce complément « avec la même » suggère une répétition et valide l'identification entre le poème et la guirlande, simple objet décoratif. En outre, la guirlande s'enfuit « contre la vitre », ce qui suggère une duplication ou un réflexe. Le poème peut-il avoir lieu dans des circonstances si hostiles ? Serait-il capable de vaincre la mort (le sépulcre), l'impuissance (l'absence de floraison), et la froideur de l'ambiance hostile ?



La vitre ici présente renvoie à deux autres vers du triptyque : « Telle que vers quelque fenêtre » et « D'une verrerie éphémère ». Le verre est la métaphore du vers poétique renforcée par la sonorité identique de deux mots. « Verrerie » évoque « rêverie », le rêve poétique, et si nous avons recours à la poésie baudelairienne, cette métaphore peut gagner une étendue intéressante.

Dans « Le Mauvais Vitrier », Baudelaire discute la nature du fait poétique. Le poème commence par une réflexion, il s'agit de montrer que les âmes contemplatives et impropres à l'action sont souvent capables de réaliser des actions rapides et spontanées, dont elles se croyaient incapables. Après avoir cité plusieurs exemples de ces actions, notamment celle d'un homme qui allume un cigare à côté d'un tonneau de poudre « pour voir, pour savoir, pour tenter la destinée », le narrateur raconte qu'un jour il s'est levé triste, « fatigué d'oisiveté, et poussé, me semblait-il à faire quelque chose de grand, une action d'éclat ». Cette action est entamée par l'ouverture de la fenêtre « hélas ! ». Le narrateur aperçoit un vitrier dans la rue et soudainement il est pris « d'une haine aussi soudaine que despotique ». Quand le vitrier monte les étages et se trouve face au narrateur, celui-ci s'exclame :

Comment ? vous n'avez pas de verres de couleur ? des verres roses, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ? Impudent que vous êtes ! vous osez vous promener dans des quartiers pauvres, et vous n'avez pas même de vitres qui fassent voir la vie en beau ! <sup>814</sup>

D'abord, nous devrions observer que l'action commence par la vision du vitrier qui se promène dans la rue avec sa fragile marchandise. Le narrateur seulement le voit après ouvrir la fenêtre. Ainsi nous voyons que l'action du poème commence à partir du moment où est établi le contact entre le monde extérieur et la chambre du poète, ce qui nous permet de comparer l'acte du narrateur à l'acte de création poétique qui commence quand le poète ouvre sa fenêtre pour regarder le monde qui l'entoure.

L'action intempestive improprie aux âmes contemplatives, poétiques ou rêveuses est décrite comme une action soudaine, une sorte de « plaisanterie nerveuse », hystérique ou satanique qui permet au narrateur de trouver « une seconde infinie de jouissance ». Le poème se clôt sur la question : « Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance ? » La poésie serait-elle le résultat d'une inspiration fortuite qui procure une jouissance infinie capable de faire supporter même la damnation éternelle ? Cette jouissance infinie serait-elle le résultat d'une opération qui fait du poète un bon vitrier, capable de rendre la vie plus

---

<sup>814</sup> Baudelaire. *Petits Poèmes en prose*. Paris : Pocket, 1998, p. 42.

belle par ses écrits ? Ou le poète, incapable de rendre la vie plus belle comme le mauvais vitrier, est-il condamné à peindre la misère qui l'entoure, et à se contenter du seul plaisir que lui procure l'expression de sa haine et de son ressentiment ?

La grande question du poème est de savoir quel rapport le poète établit entre le monde extérieur et sa poésie. Nous savons que c'est le contact entre le poète et l'univers de la rue qui produit l'action et nous pourrions conclure par extension que ce contact est aussi à l'origine de la poésie. La question sera maintenant de savoir si Mallarmé se contente de cette alternative, à savoir rendre la vie plus belle ou la montrer telle qu'elle est, ou s'il remanie la question de Baudelaire.

Si chez Baudelaire l'action du narrateur est le résultat d'une haine soudaine, Mallarmé garde l'idée que la poésie est née de conditions imprévues fortuites et principalement du contact du poète avec le monde extérieur. Elle prend la forme d'un combat où le poète cherche un instant de jouissance infinie capable de lui faire supporter l'infinie damnation. Le poème surgit d'une condition exceptionnelle et inattendue, d'une « impulsion mystérieuse et inconnue », action éphémère. Le poème surgit comme par hasard, sans raison. Acte éphémère et pourtant éclatant. Le poème a lieu pour, comme le théâtre ou la musique, se dissoudre dans l'air. Comme toute action, il dure le temps de sa réalisation, mais ses conséquences subsistent.

Dans le triptyque mallarméen, nous avons deux interprétations du rapport entre la poésie et le monde extérieur, conjuguées par la métaphore du verre/vers : d'abord, le verre ou poème est comme la vitre, transparent, un moyen d'accéder à la réalité. Ainsi, le vers est comme une fenêtre qui nous permet de regarder le monde extérieur. D'autre part, le vers qui nous présente la guirlande « enfui contre la vitre même » peut suggérer que la guirlande, symbole du poème, se heurte contre la vitre, qui empêche le contact entre l'intérieur de la chambre et l'extérieur. C'est dans le dernier sonnet que nous irons trouver le dénouement de l'impasse. Le dernier tercet commence avec ce vers : « Telle que vers quelque fenêtre », c'est dans la direction d'une fenêtre que le vers se dirige, c'est avec cette visée extérieure que le poème « aurait pu naître ». La condition qui rend possible la naissance du poème et le dépassement des impasses qui font de la création un conflit, est que le poème, le vers se dirigent à l'extérieur de cette chambre vieillie et froide. Ainsi, il ne s'agit plus de rendre la vie plus belle ou de la peindre telle qu'elle est. Le poème n'est ni un rêve, ni le reflet de la réalité, c'est une réalité nouvelle, apparue à la faveur de la rencontre du rêve et du réel étant. Ayant le pouvoir de modifier la réalité, c'est au monde extérieur qu'il s'adresse et vers lequel il se dirige.

Le poème émerge d'un mariage chaste et blanc, la virginité de la page blanche doit être maintenue comme si rien n'avait eu lieu et pour cette raison, le poème apparaît comme une possibilité qui « aurait pu naître », le verbe au conditionnel renforçant l'idée que les conditions de la création sont déterminantes pour son résultat final ; étant donné la froideur et l'abandon dont il est victime, la poésie ne peut jaillir que dans des conditions exceptionnelles. Elle est une exception. Et cette exception surgit du « creux néant musicien ». Le poème est le lieu où se dore un rêve, rêve venu d'une mandore endormie. Or, l'instrument musical qui évoque la lyre poétique, une fois « endormi », serait comme mort et ne pourrait rien produire, mais le poème surgit justement d'un rêve, le sommeil serait ainsi sa condition d'existence. C'est à partir du rêve que se dore le poème, de l'or produit par le néant, éclatant et fulgurant, qui retournera au néant en se dissolvant dans l'air comme la musique qui l'a fait naître.

Le poème en prose baudelairien compte encore une parenthèse intéressante. Après avoir décrit son désir de faire quelque chose de grand, le narrateur déclare :

(Observez, je vous prie, que l'esprit de mystification qui, chez quelques personnes, n'est pas le résultat d'un travail ou d'une combinaison, mais d'une inspiration fortuite, participe beaucoup, ne fût-ce que par l'ardeur du désir, de cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins qui nous poussent sans résistance vers une foule d'actions dangereuses ou inconvenantes.)<sup>815</sup>

Nous voyons que le narrateur a cure de ne pas entraîner les lecteurs vers une lecture équivoque de l'action à venir. Mais cela ne signifie pas qu'il les prévient contre toute sorte de mystification. En revanche, il nous prévient que si mystification il y a, elle n'est pas le résultat d'une inspiration fortuite, mais d'un travail et d'une combinaison. Ainsi, nous pouvons supposer que l'idée selon laquelle une œuvre poétique devrait, comme le travail d'un bon vitrier, rendre la vie plus belle, est une mystification, mais non une mystification quelconque, plutôt une mystification construite. S'il en est vraiment ainsi, aucun poète n'est capable de faire en sorte que la vie apparaisse dans ces poèmes transfigurés, sauf au prix de grandes mystifications, sauf au prix de mentir et sur la poésie et sur la vie.

Pour échapper à toute mystification, Mallarmé place son poème à l'intérieur de conditions exceptionnelles, tout en rappelant que son existence reste hypothétique. Le néant ainsi que la musique sont présents dans le poème pour annoncer la fin de la mystification qui a lieu grâce à la fin des promesses de délivrance proposées par la

---

<sup>815</sup> *Ibid.*, p. 41.

poésie. Toute jouissance possible à extraire du poème est conditionnée et se restreint à sa seule existence éphémère.

Ce triptyque rassemble plusieurs métaphores de la création poétique. La chambre vide, comme dans le « Sonnet en yx » ou *Igitur* ; le navire, (qui évoque la métaphore de la création poétique comme un voyage apparaît dans « Au seul souci de voyager » « À la nu accablante nu » entre autres) ; les fleurs (« Les Fleurs », « Prose pour des esseintes ») ; la musique (« Sainte », « Sonnet en yx ») ; toutes ces références se conjuguent pour composer un poème où la thématique amoureuse rejoint le problème ou le drame de la création poétique.

Dans le projet d'un texte resté inachevé, Mallarmé développe cette relation en faisant du mariage, des « fiançailles » une métaphore de la création poétique, il s'agit du texte « Épouser la notion ». Nous retrouvons là des affirmations comme « il ne lui faut pas moins qu'épouser la notion », « il veut tout épouser, lui – faute d'une dame à sa taille », « je veux épouser la notion ». Épouser la notion signifie que le poète serait capable de transmettre à la feuille de papier son idée, vierge, pure, comme intouchée parce que nouvelle. C'est « en vain » qu'il cherche à épouser la notion, car on lui annonce qu'elle « n'existe que si vierge » et néanmoins le *je* insiste : « il la veut vierge non seulement vierge de tous, mais vierge de lui ». L'acte de création est ainsi un combat pour faire d'une idée un écrit qui trahit la nature même de l'idée vierge. Mais Mallarmé ne cherche pas seulement à écrire une idée qu'il connaît déjà, comme le supposerait le sens commun, il cherche une idée « vierge de lui ». Ainsi il est seulement le véhicule à travers lequel le nouveau prend forme et se manifeste, comme si la page blanche était le seul espace où une idée pourrait naître. Le poète est le témoin de la création, non son sujet, il est passif, un simple observateur. Pour cette raison, la blancheur de la page doit être maintenue, car elle est l'espace où le nouveau surgit. Une Idée vierge est une idée nouvelle, elle ouvre un horizon nouveau, un espace blanc à combler, un espace infini de construction et de concrétisation où l'idée pourrait avoir lieu.

Dans ce sens, Badiou a raison d'affirmer que l'enjeu de la notion, l'enjeu du poème mallarméen est la pureté : « L'enjeu du poème est la Notion, dont la métaphore est aussi bien le Nombre. Mais qu'est-ce que la notion ? “Le moment de la Notion d'un objet est (...) le moment de la réflexion de son présent pur en lui-même, ou sa pureté présente.” L'attribut caractéristique de la notion est sa *pureté*. L'enjeu du poème, c'est

le pur, la machine poétique n'est soustractive qu'en vue d'une purification. »<sup>816</sup> Selon l'auteur la notion cherchée par le poète se constitue à partir d'un processus de purification, d'isolement, de soustraction, qui produira une idée en dehors de toute relation, une idée pure.

Toutefois, qu'est-ce que la pureté ? On soutiendra que c'est la composition d'une Idée telle qu'elle n'est plus retenue dans aucun lien. Une idée qui capture de l'être son indifférence à toute relation, sa scintillation séparée, sa multiplicité dont ne résulte aucun Tout. Sa froideur disjoint, proprement, de la nature. Sa virginité, au sens d'une blancheur séparatrice, d'une coupure probante, comme dans ce texte fameux où le pur Deux du blanc (avant l'écriture et après l'écriture) est la seule preuve de l'Idée : « 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>817</sup>

Mais Mallarmé ne conçoit pas le moment de la notion exclusivement comme le moment où l'idée apparaît dans toute sa pureté et virginité. Le moment de la notion est celui de la « réflexion de son présent pur en lui-même, ou sa pureté présente ». La pureté présente de la notion est fugace. Comme le présent, la notion passe, se transforme et se déforme au fil du temps. La notion d'un objet dépend du temps, elle se fait dans le temps et ne peut être qu'à condition que le poème puisse instaurer une temporalité, ou dans un sens plus large, s'insérer dans l'Histoire. Pour cette raison, la notion est décrite comme le moment de la « disparition vibratoire » d'un fait de la nature : « À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant ; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure. »<sup>818</sup> Ou encore comme union entre musique et lettres : « Je pose à mes risques esthétiquement, celle conclusion (...): la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur : scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée. »<sup>819</sup>

Comme tout acte, le poème a un temps déterminé, un temps restreint, le temps de son exécution, le temps de la lecture, une fois mis en musique, mis en paroles, le poème comme tout acte, n'est plus, s'éteint. Mais ce n'est pas tout. Car il ne s'agit pas de démontrer que rien n'a eu lieu. Mais de renforcer l'idée selon laquelle le poème est un événement et pour cette raison il laisse des traces : les lettres écrites sur le papier. Ce n'est pas un acte évanouissant qui pourrait nous mener vers la question de savoir si quelque chose a eu lieu, le poème a lieu, indubitablement, et la preuve, c'est l'écrit, visible à nos yeux et certain. Les Lettres inscrivent le poème dans un temps qui dépasse

---

<sup>816</sup> Badiou, A. *Conditions.*, p. 119.

<sup>817</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>818</sup> Mallarmé., *OC II*, p. 213.

<sup>819</sup> *Ibid.*, p. 69.

le présent, elles le rendent éternel et indestructible. Ainsi le temps du poème est un temps concis qui réunit plusieurs temporalités en un instant explosif. Son évanouissement n'est pas sa disparition, mais sa transformation. Puisque le poème est événement, il transforme le temps et la réalité. Il affecte le monde en créant une réalité nouvelle, de nouveaux modes de configuration de l'espace et du temps, de nouveaux modes d'être.

La nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel.

Tout l'acte disponible, à jamais, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.

À l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant qui fait défaut.<sup>820</sup>

La nature, les cités sont le matériel de la poésie. Le poète crée en ouvrant sa fenêtre au monde extérieur. Le seul acte de la création poétique est de « saisir les rapports » entre tout et c'est ainsi qu'elle simplifie le monde, en démontrant les relations qui unissent les objets, les faits, les personnes. Créer en saisissant les rapports entre l'existant signifie rendre visible « la notion d'un objet » ou sa « disparition vibratoire » ou la notion qui échappe et fait défaut. Puisque les rapports doivent être saisis « entre temps », la notion d'un objet apparaît éclatante quand le poète utilise le langage qui, dans la mesure où il est musique et parole, est capable de rendre visible et présent le caractère momentané et temporel de toute notion.<sup>821</sup>

Pour E. Noulet, ce poème est habité par une pensée : « l'absence définitive du vestige probant, l'absence de destination, à travers lesquelles Mallarmé pense à l'absence de son œuvre. L'absence des choses, pour Mallarmé, est en quelque sorte, leur définition, leur meilleure définition. »<sup>822</sup> Nous préférons montrer à quel point Mallarmé met en scène une réflexion sur les conditions de possibilité du poème en signalant l'importance du milieu et de l'espace dans sa constitution. Le poème est ainsi déterminé et constitué à partir des circonstances dans lesquelles il s'insère. Vers la fin du siècle, il

---

<sup>820</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 67-68.

<sup>821</sup> Selon Badiou, « ce que la pureté de la Notion, telle que le poème est agencé pour le faire advenir, désigne par-dessus tout, c'est la solitude dé-liée de l'être, le caractère ineffectif de toute loi, de tout pacte qui lie et relie. Le poème énonce que la condition de l'être est de n'être en relation avec rien. ("Rien, cette écume, vierge vers") L'héroïsme de la pensée-poème se dit en trois mots : 1) la négation de tout rapport naturel ; 2) l'obstacle à franchir, qui est soi-même, sujet livré à l'angoisse du non-lien ; 3) le victorieux surgissement de l'Idée. » Badiou, *Conditions*, p. 120.

Nous ne pouvons pas être d'accord avec cette affirmation de Badiou, car nous voyons que pour Mallarmé, la condition de possibilité du poème est qu'il soit capable de saisir le rapport entre tout et étant donné que dans une pensée relationnelle, le moment de la notion d'un objet ne se construit que dans le passage d'un extrême à l'autre de deux pôles opposés qui le distingue, la notion pure d'un objet ne peut être saisie que comme un passage, une « disparition vibratoire ».

<sup>822</sup> E. Noulet. *Dix Poèmes de Stéphane Mallarmé*. Genève : Droz, 1949, p. 102.

s'agissait surtout de vaincre le sépulcre, l'isolement et le silence que le mépris social voue à la poésie. Cette hostilité du milieu se double de la difficulté de l'écriture même, tentative de créer contre le langage, dans une lutte éternelle qui fait de la notion un moment éphémère qui échappe ou fait défaut. En poursuivant ce qui semble être impossible ou inaccessible, plongé dans une contradiction, le poète est néanmoins capable de créer. Il s'agit de comprendre comment se définit un poème né de circonstances si difficiles, une hypothèse ou possibilité qui, même restreinte, a la force de vaincre et la froideur et la mort. Le poème fixe le mouvement, le passage du temps, la réunion de diverses temporalités qui éclatent dans la notion d'un objet. Comme toute notion il est passage, comme toute Idée il se transforme. Puisque la poésie saisit les rapports entre tout, elle est le langage d'un monde chaotique qui ne cesse de se transformer et de se multiplier. Tout en étant aussi fulgurant, le poème est la trace de l'évanouissement des choses et notions, machine du monde qui fixe le mouvement sur sa propre forme, le poème est la manière de conserver et faire durer ce qui, autrement, se dissoudrait comme l'écume de la mer.

\*\*\*

Mes bouquins renfermés sur le nom de Paphos,  
Il m'amuse d'élire avec le seul génie  
Une ruine, par mille écumes bénie  
Sous l'hyacinthe, au loin, de ses jours triomphaux.

Coure le froid avec ses silences de faux,  
Je n'y hululerai pas de vide nénie  
Si ce très blanc ébat au ras du sol dénie  
À tout site l'honneur du paysage faux.

Ma faim qui d'aucun fruits ici ne se régale  
Trouve en leur docte manque une saveur égale :  
Qu'un éclate de chair humain et parfumant !

Le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne,  
Je pense plus longtemps peut-être éperdument  
À l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone.

Ce poème illustre comment la pensée de l'événement opère à l'intérieur de la thématique amoureuse. Dernier poème du recueil, il achève l'aventure poétique par un indéniable sentiment de mélancolie. La mélancolie du poème se crée à partir de deux images qui se renforcent et se complètent, elles se joignent vers la fin du poème au dernier tercet. Les images sont les ruines de la ville de Paphos, ville natale d'Aphrodite, déesse de la beauté et de l'amour et l'autre est l'amazone, la femme au sein brûlé.

Les ruines de Paphos pourraient évoquer l'échec du langage lyrique qui devrait chanter l'amour et la beauté féminine. L'idée d'échec est renforcée par le sein coupé de l'amazone, symbole de la renonciation à l'amour. L'amazone est une déesse guerrière qui a le sein tranché pour mieux tirer à l'arc. Elles vivent isolées entre femmes, niant l'amour et leur beauté corporelle. Comme le souligne Noulet, les amazones, ainsi que l'île de Paphos, nous renvoient à la thématique du lesbianisme très présente chez Baudelaire.<sup>823</sup> La femme lesbienne est celle qui, dans un premier temps, nie l'amour et représente l'impuissance masculine et l'impossibilité de réalisation amoureuse. Mais elle est aussi la femme qui rend possible une autre sorte d'amour, une autre relation à l'autre ou à ses égales. Le lesbianisme est la promesse d'une autre manière de vivre et penser le monde, possibilité de construction d'autres modes de relations entre genres.

Le poème nous présente une série d'images d'incomplétude, d'absence, de refus, voire d'échecs qui signalent un impossible. Les livres refermés, les ruines, la faim qui ne peut être comblée, le sein brûlé, le froid, le silence, le faux paysage, le vide. La deuxième strophe montre un décor marqué par la froideur et le silence. Face à ces circonstances, le *je* se refuse à chanter le vide. « Nénie » double négation renforcée par l'allitération en « n », désigne dans l'antiquité les chants funèbres. Le poète se refuse à chanter, car dans ces conditions, son chant serait un chant funèbre. Un ébat a lieu « au ras du sol », signe d'une autre négation, qui refuse l'honneur du paysage faux. Un moment critique précède le dénouement du poème en définissant ses conditions et déterminant ses ruptures.

Pour Noulet, l'hiver annule le paysage mental :

La facilité du poème est tout apparente ; ces deux vers sont souvent pris à contresens. Mme Anne Osmont (*Le mouvement symboliste*, p. 29) comme d'autres commentateurs, les traduit ainsi : « Je ne me plains pas de l'hiver, puisque sa blancheur uniforme efface tout réel paysage et laisse carrière à l'imagination ». Non, la neige, après avoir effacé le paysage réel (mais le poète ne le dit pas et pourquoi le critique substitue-t-il son « uniforme » à l'ébat du poète ?) neige aussi sur l'évocation lumineuse de Paphos qu'elle chasse, car le poète ne voit pas, au ras du sol, que cette danse des flocons qui empêche toute concentration de l'esprit comme le ferait la balle bondissante d'un enfant.<sup>824</sup>

Elle ajoute « Mais que le paysage réel d'hiver vienne à effacer le paysage fictif, le poète ne le regrette pas ». <sup>825</sup> Bénichou semble renforcer cette position. Selon l'auteur, l'ébat désigne « l'empire de la neige hivernale. La neige, innomée, est signifiée par une périphrase énigmatique : *ce très blanc ébat au ras du sol*. Mallarmé appelle souvent

---

<sup>823</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>824</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>825</sup> *Ibid.*, p. 116.



« ébat(s) le battement d'ailes d'oiseaux » ; mais ce ne peut être le cas ici ; on suppose qu'il s'agit, analogiquement, de flocons de neige poussés en vols périodiques au ras du sol par des rafales de vent.<sup>826</sup> Mais et si cet ébat « blanc » désignait l'ébat poétique pour épouser la notion et préserver sa pureté ? Et si nous comprenions cet ébat, qui pour Mallarmé est souvent synonyme d'écriture poétique, comme une lutte, qui tout en imprimant la noirceur sur le papier, laisse la feuille intacte et blanche ? Comme Bénichou le souligne, « ébat » évoque le battement d'ailes des oiseaux, et si l'oiseau en question ici était le cygne qui est empêché de voler par le froid qui gèle ses ailes ? Et si son désir de rester « au ras le sol » avait pour but d'honorer un paysage qui ne soit pas faux ?

Pour Bénichou, la deuxième strophe où un « très blanc ébat » « dénie » « à tout site l'honneur du paysage faux » indique un refus, la déploration de l'antinomie entre le réel et l'idéal. « La plainte supposerait à ses yeux le vœu d'une réconciliation de la réalité et de la poésie, illusion absurde, souhait sacrilège. »<sup>827</sup> Ainsi les tercets reprennent l'affirmation des quatrains « selon laquelle l'objet imaginaire est comparable ou préférable à l'objet réel »<sup>828</sup> La troisième strophe, selon les deux commentateurs, souligne cette dichotomie entre réel et idéal qui vise l'éloge de la beauté idéale, rêvée. Aucun fruit n'est capable de régaler la faim du *je* qui retrouve dans leur absence une « saveur égale ». Le « Docte manque », selon Noulet, « prouve bien que le paysage de Paphos est aboli, que l'imagination n'a pas pu continuer à se donner libre carrière. »<sup>829</sup>

Selon Bénichou :

Mallarmé semble envisager une sublimation savante, intellectuelle, du Réel en Idée, de la possession en contemplation. Son originalité consiste dans l'emploi du mot *manque* pour désigner le résultat de cette sublimation. L'idée du fruit est pour lui le manque de tous fruits réels, leur absence.<sup>830</sup>

Les fruits sont ensuite comparés par Bénichou à la fleur idéale « absente de tous bouquets ». Cette impossibilité, impuissance ou absence que le poème réitère, étant donné que l'impossibilité de satisfaire la faim est comparée à l'absence de chair humaine et peut être comprise comme figure de l'échec de la réalisation amoureuse. Néanmoins, nous pouvons douter de cet échec, car, comme annoncé par la quatrième strophe, l'amour tisonne encore.

---

<sup>826</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, p. 342.

<sup>827</sup> *Ibid.*, p. 342.

<sup>828</sup> *Ibid.*, p. 343.

<sup>829</sup> Noulet, *Dix Poèmes de Stéphane Mallarmé*, p. 119-120.

<sup>830</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, p. 344.

Le troisième tercet traduit cette ambiance négative du poème. La faim ou un désir physique qui ne peut être comblé a le même goût que l'absence de chair humaine. Le manque de vie et l'absence de toute présence réelle est renforcée par l'évocation de la déesse. Face à cette absence et ce manque, le poète choisit une ruine. Ainsi, les fruits ne peuvent combler la faim du *je*, comme les ruines et sculptures empêchent le *je* d'avoir un contact direct avec le corps de son aimée.

Mais nous pouvons demander si ce « docte manque » pourrait être comblé par de la chair humaine et parfumée que le *je* semble tant souhaiter : « Qu'un éclat de chair humain et parfumant ! » Par l'absence d'un corps réel, par le manque d'un « éclat de chair humain et parfumant » le poète se voit face à l'impossibilité d'assouvir sa faim, de combler son désir. Malgré cette impossibilité soulignée par quelques images, dans le dernier tercet du poème, nous observons que malgré le « guivre » sur lequel le *je* et son aimée se placent — serpent qui menace leur vie tout en cachant la vérité de l'amour et du désir — l'amour brûle encore leur corps (« notre amour tisonne »), image accentuée par le dernier vers où apparaît « le sein brûlé » d'une antique amazone. C'est à elle que le *je* pense devant les ruines de la ville d'Aphrodite.

Je pense plus longtemps peut-être éperdument  
À l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone.

Cette « autre » apparaît métonymiquement, coupée, fragmentée, l'autre femme est convoquée à travers une partie de son corps, le sein que l'amazone tranche. Comme l'amazone, l'image de la femme, à qui le *je* pense, « éperdument » est tranchée, mutilée. Image, la première du poème, qui confirme le sens des ruines, signe de la destruction d'un amour, et d'un idéal de beauté. Pour Noulet, l'évocation de l'amazone renforce l'idée que « l'objet absent éveille en lui plus de passion que l'objet fictif qui lui-même est meilleur que l'objet réel ». <sup>831</sup> La problématique du poème peut être présentée comme suit : « le paysage imagé préféré à la vision directe (première strophe), mais celui-ci effacé à son tour par une réalité dirimante (deuxième strophe), rappel d'un objet d'amour (premier tercet) aussitôt délaissé pour son semblable qui n'eut jamais ni forme ni place (deuxième tercet), processus d'effacement vers de moins en moins de présence. C'est que paysage et objet, pour n'être que pure évocation n'en sont pas moins mentalement *vus* : ils participent ainsi à trop d'existence encore : que la pensée fasse

---

<sup>831</sup> Noulet. *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*, p. 122.

disparaître ce que, par jeu ou par désir, elle avait fait apparaître. Car dans des abolitions diverses, le poète trouve sa prédilection et son plus haut et plus héroïque plaisir... »<sup>832</sup>

De façon semblable, Bénichou souligne la position finale de ce poème dans le recueil et déclare que le dernier message de Mallarmé fait entendre « que la pente essentielle de son esprit était, comme il l'avait dit jadis dans *Les Fenêtres*, de “tourner le dos à la vie”, c'est-à-dire de désavouer passionnément, sous l'apparence du dédain, les sources naturelles de bonheur de notre espèce. »<sup>833</sup>

Thibaudet a lui aussi défini la poésie mallarméenne à partir de son désir d'affirmer le caractère idéal et idéalisant :

Le dernier sonnet des *Poésies* condense avec admirable pureté ce sentiment qui fait que Mallarmé considère un objet, traite un sujet, en se transportant à la limite où ils cessent d'exister, où ils deviennent absence, nostalgie, où de leur défaillance ils acquièrent une valeur supérieure de songe.

(...)

Vient toujours à l'esprit de Mallarmé le problème qui hanta la maturité de Platon : N'y a-t-il pas un être du non-être ? Mais cet être, dans la formule de qui la pensée vivante cherche à triompher de ses conditions logiques, il ne le place point, d'une manière platonicienne, comme une assise ; il le suscite comme un couronnement : il est le mystique du non-être.<sup>834</sup>

Nous aimerions souligner un aspect fondamental de la pensée poétique de Mallarmé consistant à faire du poème un acte capable de dépasser toutes les contradictions et les obstacles qui s'opposent à sa réalisation. Mallarmé cherche une réconciliation du réel et de l'univers poétique et ce poème illustre très bien la nature de cette réconciliation, le poète assume de choisir une ruine, un symbole du temps, de son passage destructeur, mais aussi de la force et de la résistance des choses face à la dissolution temporelle. Nous insistons sur le fait que Mallarmé n'est pas un mystique comme le voudrait Thibaudet, c'est un poète conscient de la nature du fait poétique.

Le fait que la société bourgeoise ait dépouillé la littérature de son important rôle politique en la laissant de côté et la critiquant sous prétexte d'inutilité renforce la conviction du poète face à la nature du fait poétique. Une fiction, certainement, est inutile voire inexistante aux yeux d'un bourgeois, car elle renverse l'ordre des valeurs bourgeoises. Le poète ou l'écrivain échafaude des mondes possibles, traite de ce qui n'a pas eu lieu. Mais cela signifie que la littérature est une fenêtre ouverte nous permettant de penser, d'imaginer, voire de nous évader vers d'autres mondes. Elle est l'ultime manifestation de toute critique, puisqu'elle peut faire plus que nier le monde, elle peut en bâtir d'autres. Mais pour le bourgeois, la littérature relève simplement du non-être.

---

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>833</sup> Bénichou, *Selon Mallarmé*, p. 347.

<sup>834</sup> Thibaudet, A. *La Poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1926, p. 138-139.

Ce qui a lieu dans un livre ne serait ainsi qu'une rêverie, un idéal, c'est une façon supplémentaire de tourner la poésie en dérision, c'est donc une façon de dénigrer l'art et la pensée, de faire d'elles un idéal ou une rêverie. Dans ces conditions, supposer que la littérature n'a pas de rôle à jouer dans la vie sociale, c'est interdire à la société son droit de critique, son droit de désirer une autre réalité, c'est nier la possibilité même qu'une autre réalité puisse exister et fonctionner selon d'autres critères que ceux qui régissent la vie bourgeoise.

Revenons au poème pour comprendre dans quelle mesure cette ruine est le symbole d'une poétique nouvelle. Les « jours triomphaux » semblent distants, et la ruine de Paphos se présente « par mille écumes bénie ». L'écume nous renvoie non seulement à d'autres poèmes mallarméens (où comme nous l'avons vu, elle indique les traces du navire poétique en quête d'autres mondes possibles), mais aussi à la légende de la naissance de la déesse Aphrodite. Déesse que le poème évoque par sa référence à la mythique ville de Paphos.

Comme nous pouvons le lire dans *Les Dieux antiques*, Aphrodite est la déesse née des écumes de la mer :

*Aphrodite\** – On dit qu'elle jaillit de la brillante écume de la mer, et fut, en conséquence, appelée Aphrodite (*aphros*, mousse) et Anadyomène (celle qui se lève) (...) Qu'est-elle originairement ? Un nom de l'aurore, qui se lève de la mer, à l'Est ; et comme l'aurore est le plus charmant spectacle de la nature, Aphrodite devient naturellement pour les Grecs la déesse de la beauté et de l'amour.<sup>835</sup>

Comme dans le poème « à la nu accablante tu », l'écume est la trace du naufrage d'un navire d'où surgit la poésie. À présent, c'est une déesse qui surgit de l'écume de la mer, Aphrodite, déesse de la beauté. La ruine de la mythique ville natale d'Aphrodite est dite bénie par l'écume d'où jaillit la déesse. L'écume devient le signe d'une naissance, l'espace où peut apparaître la déesse de la beauté, ou la poésie même.

Aphrodite est la déesse identifiée à l'aurore, une marque du cycle solaire, un cycle de naissance et renaissance. Sa lumière ou ses couleurs se retrouvent dans les images de feu du poème : l'amour qui tisonne encore, ou le sein brûlé de l'amazone.

La ruine de la ville d'Aphrodite signe du passage du temps nous éloignant de la beauté et de l'amour et qui évoquerait l'épuisement des formes lyriques peut devenir un symbole non seulement des transformations que le temps produit, mais de résistance, résistance de l'amour qui tisonne, résistance guerrière rendue présente par l'évocation de l'amazone. Si l'état où se trouvent la poésie et les formes lyriques semble rendre

---

<sup>835</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 1489.

impossible un véritable chant d'amour, il ne reste au poète qu'à évoquer un symbole ancien et périmé, qui atteste et rend présent le désir qui consomme l'amant ainsi que celui qui brûle le cerveau poétique.

Les ruines ne sont pas seulement les restes d'un passé perdu, elles sont surtout la preuve que le passé, ou ce qui n'est plus, peut continuer à exister. Les ruines attestent le passage, mais aussi la permanence du passé dans la configuration de l'Histoire. Ces ruines sont le signe d'une endurance et d'une solidité qui, malgré les transformations infligées par le temps, restent, concrètes et solides témoignant de l'existence de quelque chose comme le passé (le temps qui n'est plus) qui même en étant révolu, demeure inscrit sur la pierre impérissable.

Si le poète choisit une ruine, c'est aux dépens d'un faux paysage. La ruine expose la prédilection du poète par une beauté capable de se concrétiser, une beauté véritable (celle qui n'est pas la beauté idéale, la beauté rêvée ou mythique), qui a la force de résister au passage du temps. Mallarmé manifeste ainsi son désir de voir durer le sentiment qui anime la poésie, le feu qui excite le désir, qui sont les manifestations d'un désir de rénovation, d'accomplissement et de réalisation. L'existence de quelque chose comme les ruines rend possible la permanence et la résistance des formes d'être qui ont la forme du passé, c'est-à-dire qui se définissent comme ce qui n'est pas ou ce qui n'est plus. La poésie a cette même nature, elle est un possible, une fiction. Un poème, comme une ruine, nous met devant une forme d'être qui résiste, se maintient et se préserve malgré les circonstances adverses. Le poème inscrit sur la feuille blanche du papier un désir d'être autre, de devenir, de rester et d'exister qui résiste au temps, à l'hostilité et à l'indifférence. Ainsi, il crée une autre manière d'être, il institue un monde à part, qui dans son inébranlable obstination instaure une fracture, une différence si ferme que la pierre, entre le temps présent et le futur, une scission capable de faire surgir un espace nouveau où se manifeste le désir d'une réalité différente.

## **Conclusion**

Dans les poèmes-tombeaux, Mallarmé sonde la légende du cygne et la tradition qui inscrit le poète moderne sous son signe. Le poète exilé de la société vit en silence. Son chant, un chant de mort, est magnifique, mais atteste son isolement et sa solitude. L'aventure poétique commence ou recommence donc à partir de son échec. Face à cette

situation, ces circonstances hostiles, se pose la question de savoir si quelque chose comme la poésie peut avoir lieu.

Dans le sonnet « À la nue accablante tu », l'identification entre l'écume et la sirène comme traces d'un probable naufrage compliquent la question, puisque la fiction a un espace propre et un mode d'être qui se distingue de la réalité. Comment concevoir qu'un être de fiction, non existant, un simple possible puisse témoigner et servir comme preuve de l'avoir lieu d'un événement ? Ainsi, la question serait de savoir si face à des circonstances difficiles, quelque chose comme la fiction, l'autre du réel, ou ce qui ne peut être qu'une possibilité peut vaincre le mépris social et se constituer en tant que lieu, et ainsi une place, un espace dans la vie sociale ?

Chez Mallarmé, l'amour est un mythe à caractère double : Aphrodite et l'Amazone. Renvoyées à un très lointain passé, les promesses amoureuses sont devenues des créations, œuvres du langage poétique. Après le romantisme, l'amour est donc représenté comme un mythe ou réduit à condition de mythe, rêve ou fiction. D'autre part, après Baudelaire, la non-réalisation amoureuse devient mythique à son tour. L'impasse entre le mythe d'une complète union entre les amoureux et de l'échec irréductible de la relation amoureuse est écartée par un choix, un geste. Le poète choisit une ruine comme symbole de la relation amoureuse et de la beauté. La ruine est la trace du passage du temps, elle l'atteste et l'inscrit. Elle assure que quelque chose a eu lieu, et que le passé, même n'étant plus, ne cesse de se transformer. Par les ruines, le passé se maintient, et change. Il continue à être tout en étant autre.

Nous pouvons penser que les ruines sont un symbole privilégié, c'est-à-dire que le mode d'être de la beauté, le mode d'être de la poésie, peut se définir à partir de ce que les ruines symbolisent : un paradoxe ou, en termes hégéliens, une contradiction : la possibilité que quelque chose puisse être, tout en étant en constante transformation, donc incomplète ou partiellement présentable. La ruine présente un passé qui a eu lieu, mais dont les marques sont partiellement effacées. Elle présente une existence qui se transforme au fil du temps.

Quelque chose reste du passage du temps, et la poésie se donne pour tâche l'inscription des marques de ce passage, elle se fait donc transcription de la forme du passage, qui est sculpté dans la pierre et le langage. Les ruines sont donc l'objet choisi par le poète pour définir la trace d'un événement. Ainsi, comme les ruines attestent le passé, ou l'existence de ce qui n'est plus, les sirènes, ces êtres de fiction qui n'existent pas, trouvent dans le poème son lieu privilégié, l'espace où leur mode d'être au-delà de

la présence sensible peut s'inscrire. Les sirènes se confondent avec l'écume, trace du naufrage, mais au lieu de rendre la poésie suspecte en tant qu'événement, elles sont la preuve de l'existence de la fiction, de ce qui est seulement un possible. C'est de l'écume qu'apparaît Aphrodite, c'est à partir des traces des événements (ruines, écumes) que la poésie démontre et constitue un autre régime d'être et de défaire distinct de la réalité. Le passé qui n'est plus, une sirène (être de fiction) ou l'écume (trace d'un naufrage poétique d'où surgit Aphrodite) actualisent le sens du voyage poétique. Il n'est plus un déplacement temporel ou un passage représenté spatialement, pour cette raison l'élection de la ruine est fondamentale, car le passage du temps n'est pas mesurable spatialement, la ruine, comme la danse d'Hérodiade, se transforme et indique une transformation qui ne peut pas être représentée, mesurée ni quantifiée. Le mouvement de la poésie est une transformation qualitative comparable à celle opérée par les poèmes en prose qui, en incluant les éléments de la vie ordinaire dans la poésie, transforment l'espace social dont la poésie était exclue.

Le poète choisit les ruines comme il élit les objets quotidiens dont il traite. L'élection d'un objet n'est pas la simple constitution d'une métaphore, il la dépasse en construisant un concept, une notion de poésie, qui transforme le régime de visibilité ancré dans les sens. La notion correspond pour Mallarmé au moment de la « pureté présente » de l'objet, c'est ainsi qu'en choisissant pour objet un éventail, le poète fait du poème l'apparition même de l'objet, mais l'apparition de ce qui de l'objet n'est pas visible dans un premier regard. Le passage du sensible à l'intelligible, de la réalité au Livre, transforme le rapport objet/idée. Un autre régime de visibilité s'instaure par le langage et ainsi apparence et essence se rejoignent pour former le poème. Entre les mains de la dame apparaît un éventail. L'objet, tel qu'il est, son apparence et sa notion ne sont que dans le poème même, car le langage fixe la pureté présente invisible à notre regard, c'est-à-dire cet être qui ne se dit qu'à partir d'un passage ou déplacement qui disloque sa représentation, pour présenter ce qui de l'objet ne peut pas être objectifié ou quantifié.

Selon Rancière, Mallarmé serait l'un des grands exemples de la poétique anti-représentative née avec Victor Hugo et qui conjugue l'idée d'une poésie comme produit de la société, comme celle de l'art pour l'art. Cette poétique a pour socle la poéticité du langage, l'idée que « le langage n'est autosuffisant que parce que les lois d'un monde se

réfléchissent en lui. »<sup>836</sup> Parce que le langage réfléchit en lui les lois du monde, le poète peut choisir comme objet un lustre, une foire, un éventail.

L'acte poétique nie la futilité sociale — le hasard — de l'objet, chevelure ou éventail, en retenant son aspect essentiel, la virtualité du geste de monde que décrit son mouvement. Il marque le déploiement de l'apparaître et le disparaître qui réduit la nature à sa « symphonique équation », soit à son idée. Réciproquement, la tresse ou l'éventail de mots, dans lequel l'acte poétique a nié le hasard du « sujet », fait disparaître, dans ses plis et ses déplis, l'autre hasard, celui qui lie le poème à la « personnalité » des sentiments, idées ou sensations de tel individu. Aussi le hasard de la langue, celui du sujet et de l'auteur sont-ils ensemble niés. Les principes contradictoires de la poésie romantique semblent alors conciliés. Le principe de symbolicité, qui ramène tout spectacle empirique à la métaphore d'une forme essentielle, peut en effet s'identifier au principe d'indifférence qui trouve le ciel de l'idée poétique dans l'éclat d'un lustre, une pantomime de foire ou le frou-frou d'une robe.<sup>837</sup>

Ainsi, le langage poétique nie toute distinction entre les objets, il nie le hasard des rencontres, les sentiments personnels, et toute distance entre l'être et l'apparaître. Or, nous cherchons à montrer que l'indifférence du sujet poétique seule peut être conservée par l'idée d'un langage capable de refléter les lois du monde, mais à condition que cette loi ait la forme du hasard. Le hasard n'est donc pas nié par un langage qui reflète les lois du monde, mais mis en scène devant le lecteur, car le hasard transforme tout en réalité et ne cesse de multiplier le champ des possibles. De cette manière, chaque objet est minutieusement choisi pour renforcer l'idée que la poésie peut surgir d'objets improbables, du hasard des rencontres. De poèmes en prose aux « Grands Faits divers » en passant par les *Poésies* et le *Coup de dés*, la poésie surgit toujours de rencontres fortuites et de circonstances ordinaires qui sont investies d'un sens inhabituel parce que le hasard est compris comme source d'une poésie qui cherche à rétablir sa fonction sociale et son espace à l'intérieur de la vie collective. En niant l'univers des grandes promesses romantiques, les sujets mineurs opèrent comme une négation radicale de la vie présente et l'ouverture vers d'autres horizons de désirs et d'attentes. La dissolution de la réalité que le poème opère en transposant les idées et notions des objets à l'intérieur du Livre est la manifestation de cette nouvelle politique du poème qui cherche à fixer la pureté présente d'un simple possible, de ce qui a la forme de la fiction, pour montrer que ce qui *existe*, la réalité, peut se dissoudre dans l'air tandis que ce qui *est* dure, car il a un autre régime de « présence », le possible, tout en n'étant pas, force la réalité à se transformer, et fournit la preuve qu'elle peut, par hasard, être autre. Si Mallarmé fixe à sa poésie l'objectif de « saisir les rapports », il dessine le mode d'être des relations entre tout, surtout le mode d'être de la poésie. Car une relation, un

---

<sup>836</sup> Rancière, J. *La Parole muette*, p. 45.

<sup>837</sup> *Ibid.*, p. 129.



rapport est un mouvement de passage, un devenir autre, non représentable, c'est-à-dire un devenir autre qualitatif et non plus quantitatif ou mesurable, pour cette raison cette transformation n'est pas spatiale, mais elle crée l'espace, un espace, un lieu, unique, la poésie qui reste comme productrice de qualités, c'est-à-dire qu'elle ne crée pas des objets, mais des possibles, d'autres formes d'être que celle périssable des objets.

Passons à une dernière remarque concernant la portée politique de la poétique mallarméenne. Souvent accusée de formalisme ou de fétichisme, sa poésie a été déclarée non-engagée ou fermée au monde social et politique qui néanmoins la détermine, car c'est pour vaincre le mépris social qu'elle cherche à démontrer qu'il y a plus que la réalité, et l'espace privilégié de création des possibles est la poésie. Ainsi, ce repli sur soi a été compris comme un signe de désenchantement politique de toute une époque provoqué par les échecs de 48 et de la Commune, et nous pouvons ajouter les attentats anarchistes des années 1890. Le recours aux objets quotidiens pouvait être compris comme marque de ce fétichisme ou désir d'évasion face au pessimisme et aux conditions hostiles à la poésie. La thématique de l'aventure poétique comme un voyage pouvait également être tenue pour une simple évasion. Mais cette vision nie le pouvoir et la force de l'imagination poétique ou sa capacité de proposer d'autres mondes possibles. La critique ne retrouve donc dans la poésie que son propre pessimisme, ou son sens extrêmement aigu de la réalité.

Mallarmé nous place face à une autre manière de comprendre l'histoire et son fonctionnement. Le choix des sujets mineurs et objets du quotidien indique le refus des grandes promesses historiques, il indique aussi le refus d'une poésie « prescriptive », capable de montrer aux hommes le chemin qui les mènerait vers leur propre destinée. Quand le poète refuse le rôle de guide spirituel ou politique, il redonne à l'ensemble de la société le pouvoir, la force et les paroles pour pouvoir construire et écrire son propre destin. La rencontre avec les objets quotidiens, avec les circonstances de la vie ordinaire, le simple éloge de rencontres et événements mineurs indique déjà cette conscience que l'Histoire n'est plus écrite par les grands hommes, qu'ils soient ou non poètes. Nous pouvons dire que, face à la constatation de l'existence du hasard, nous n'avons aucun contrôle sur notre futur, nous n'avons pas la capacité de déterminer exactement ce qui peut sortir ou s'accomplir à partir d'une idée et pour cette raison, l'Histoire démontre la capacité illimitée d'invention de la liberté humaine qui doit être préservée et sauvegardée de toute tentative de restriction. Le poète ne décrit pas, parce que la tâche d'écrire l'Histoire ne lui appartient plus exclusivement. Devant les échecs

révolutionnaires de son temps, la tâche du poète est de sauver le désir d'un monde différent de l'oubli, rappeler que nous ne sommes pas condamnés à une réalité insatisfaisante et démontrer que le hasard et l'imprévisible ne cessent de multiplier et rendre infinies les possibilités d'avenir. Ainsi, le poète n'est pas celui qui détermine le futur, mais qui dévoile son caractère infini.

La question de la poésie est donc de savoir comment fixer et faire durer le hasard, cette force imprévisible qui provoque d'incessants passages et transformations, l'incessante multiplication des possibles ? Il y a-t-il une forme poétique capable de fixer l'imprévisible ? La poésie est-elle capable de donner forme à l'imprévisible hasard ? Le poème *Un Coup de dés* peut apporter une réponse à la question.

## L'horizon unanime : le *Coup de dés* ou l'infini enfin retrouvé

Ceci devait avoir lieu dans les combinaisons de  
l'Infini vis-à-vis de l'Absolu.  
Mallarmé

Baudelaire nous a fait comprendre que la vie sociale moderne est un théâtre marqué par l'hypocrisie de ses acteurs principaux qui sans scrupules emploient les coutumes, idées et croyances, surtout religieuses, pour assurer leur permanence au pouvoir. Il attire l'attention sur le poids et l'importance du discours du pouvoir pour concrétiser la domination sociale. Avec sa grammaire d'affects et sentiments réifiés, le premier romantisme a enfermé l'existence moderne et limité la nature de l'expérience par la mise en vigueur d'une dichotomie entre un idéal et le réel. L'idéal trop haut et pur, en voulant devenir réel, fait de la vie terrestre en un immense ennui qui non seulement réduit ou limite toute expérience, mais débouche sur une aporie nihiliste et sombre. Ainsi, Baudelaire finit son aventure poétique sur une invitation au voyage qui marque le refus du monde bourgeois et invite ses lecteurs et ses successeurs poètes à chercher, découvrir ou créer de nouveaux mondes, avec de nouvelles formes de voir, sentir et penser. Inviter les poètes à la découverte de mondes nouveaux ne serait pas répéter les erreurs ou prétentions trop élevées des premiers romantiques qui s'imaginaient capables de fonder une patrie nouvelle à travers les mots de leurs romans et poèmes. Est-ce dans ces mêmes termes que la poésie doit être pensée, comme l'œuvre d'un peuple capable de se représenter ou de fonder une patrie à partir du renouvellement ou de la redécouverte d'une tradition culturelle ?

La poésie mallarméenne ne refuse pas l'invitation baudelairienne au voyage, *Poésies* commence par inviter ses lecteurs à naviguer. Sagement placé sur la poupe, le poète regarde ses amis poètes qui travaillent les vers et cherchent l'inconnu. Proposant un toast au courage de ceux qui insistent toujours sur la possibilité d'une vie nouvelle, le poète souligne la beauté, mais aussi la solitude et les obstacles que cette entreprise présente. Le voyage poétique commence à se dessiner à partir des ambiguïtés et

difficultés de l'entreprise mise en relief avec chaque fois plus d'emphase jusqu'à ce qu'elles mettent en question la possibilité même de la poésie. Écrire est un acte inutile qui dépend néanmoins absolument des conditions extérieures qui font la poésie chaque fois plus futile. Dans ces circonstances, écrire serait-il l'équivalent d'agir ? Dans sa trajectoire poétique, Mallarmé semble progressivement en douter plus fort, à un point tel que le voyage poétique devient incertain. Le poète aurait-il naufragé dans ses vers noirs, serions-nous en train de contempler sa fin, ou sommes-nous devant une sirène capricieuse, prête à nous fourvoyer et charmer par son chant fatal ? Ce chant serait-il l'ultime chant du cygne, magnifique, mais mortel ? Rien n'aura-t-il eu lieu, mis à part de vaines traces, des vers épars, des études en vue de mieux ?

Des vers à la prose, Mallarmé promène son regard critique tout en pensant au « sein brûlé d'une amazone », aux ruines d'une poésie qui voulait refaire le monde. Enterrer les morts de la révolution serait pour certains reconstituer un monde qui n'aurait pas dû être détruit, mais selon d'autres, ce serait finir l'œuvre de la révolution, fonder un autre monde. Baudelaire le poète retardataire connaissait les difficultés de cette tâche, car « Paris change » et le terme « liberté » acquièrent d'autres sens et contours au fil du temps, surtout à partir de la prise du pouvoir par la bourgeoisie. En temps républicains, Mallarmé ne peut pas critiquer uniquement le travail ouvrier ou la représentativité « démocratique », les formes nouvelles d'action du pouvoir et d'exercice de la domination. Refaire ou poursuivre la révolution signifie aussi repenser la poésie et sa politique, c'est-à-dire redéfinir le rôle social de la poésie et le politique. Car si la poésie a pu servir à légitimer le gouvernement bourgeois (annoncé en février 1848 par son porte-parole Lamartine) elle ne peut pas se justifier ou se légitimer en soi. Si l'épopée romantique n'a pu fonder une nouvelle patrie et a servi les intérêts bourgeois, comment penser le rôle des poètes et la portée de leurs écrits quand le journal semble très bien rassasier le lecteur par des faits divers insignifiants ? S'agit-il seulement de tourner les yeux des lecteurs vers la beauté en les éloignant de l'ordinaire ?

La réflexion mallarméenne sur la société se dédouble en une réflexion sur l'espace social de la poésie, ou la fonction sociale de la poésie pensée à partir des caractéristiques matérielles du poème. Pouvons-nous sans armes ni pavés nous révolter ? Un poète en noir peut-il créer sur le papier un monde suffisamment grand pour nous abriter tous ? Un poète peut-il encore aspirer au rôle de guide ou prophète et nous indiquer un chemin à suivre ? Et dans ces conditions, où mène la poésie ? Le

poème un *Coup de dés* a lieu dans ce contexte. Par un geste simple et petit comme un poème, à partir du hasard, Mallarmé vise à rétablir la nécessité de la poésie.

\* \*

\*

Dans *Poésies* aussi bien que dans *Divagations*, Mallarmé montre que la poésie naît de circonstances particulières, voire ordinaires, fait divers ou anecdotes. Cela rend possible des réflexions sur la politique, l'économie, le travail abstrait et le travail intellectuel. Ce contact opère sur la forme et les sujets de l'œuvre mallarméenne et fait du poème un espace où (comme dans la réalité) le hasard et la nécessité s'entrecroisent.

Les mots se choquent, se repoussent et l'intelligibilité est mise en cause au nom de l'institution d'un espace d'indétermination en deçà des sens et des significations qui bloquent l'interprétation et impliquent un autre mode de lecture. Le poème mallarméen maintient une idée d'action visant à établir les conditions de possibilité d'une nouvelle réalité. Le *Coup de dés* ne se restreint plus aux conditions hivernales et stériles de son temps, ce poème qui cherche à faire de la poésie une action a lieu, toujours et infiniment, « dans des circonstances éternelles ».

Un contraste voit le jour à partir des premiers mots du poème. Un geste aussi simple qu'un coup de dés a lieu dans des circonstances éternelles. Sommes-nous face à une tentative épique de sauver la poésie de son discrédit ? L'adjectif « éternelles », confère à ce geste une portée grandiose, capable de dépasser les limites et frontières du temps et de l'espace. Un coup de dés, où pourrait-il nous amener ? D'abord le poète annonce que c'est « du fond d'un naufrage » que l'aventure commencera. Un naufrage qui évoque la futilité de toute tentative ou entreprise grandiose. Nouvelle contradiction, car le naufrage refuse la portée épique de la littérature, du poème, comme si, dans l'univers poétique, il n'y avait plus la possibilité de retrouver des mondes nouveaux et inconnus. Ces circonstances éternelles sont accompagnées d'une marque spatiale. Le poète nous place à l'intérieur d'un naufrage. Le naufrage serait-il ainsi la constatation d'un échec ? L'échec des générations précédentes, échec du passé vis-à-vis du présent, échec de la tentative de fondation et constitution d'un monde nouveau à partir de la poésie ?

Ces simples mots « dans des circonstances éternelles » sont déjà capables de balayer tout un siècle de révolutions, barricades, luttes, échecs et recommencements ; un

siècle de changements, deuils, villes et oiseaux, amours et rencontres. Sommes-nous finalement capables de forger le nécessaire oubli du passé qui nous permettrait de réaliser les conditions nécessaires pour construire un autre futur? Quelques mots seulement ont été capables de nous placer dans un espace sans nom, inclassable et en dehors de l'Histoire. Car c'est en dehors du temps que le poème a lieu, sur un papier qui se reproduira et vaguera incessamment comme une bouteille lancée à la mer. Si les mots peuvent balayer les traces du temps, pourquoi ne peuvent-ils pas réécrire l'Histoire ? Le poème commence donc en posant la question de savoir qu'est-ce qui a lieu et aura toujours lieu malgré et en dépit des circonstances ?

C'est du fond de la mer, après une plongée dans les profondeurs sombres d'océans inconnus, sans avoir pu retrouver terres ou mondes nouveaux, que l'aventure de la poésie mallarméenne finira et recommencera. Le *Coup de dés* marque la fin d'une histoire poétique dépourvue de grands événements, rares poèmes concis qui provoquent un certain malaise dans la critique qui répète sans cesse: « Comprend pas ». Mais ici une grande rupture a eu lieu. Un éclatement du vers qui marque une rupture avec la tradition poétique. Le naufrage à partir duquel le poème commence met fin à une tradition et par là inaugure une autre poésie qui, par ses échecs, acquiert la certitude de la nécessité d'un renouvellement qui continuera à affirmer le désir poétique de création d'un monde différent. Recréer un monde en dehors des limites de la patrie implique de réinventer le livre, réinventer la poésie, recréer une littérature sans aucune limite territoriale qui puisse la confiner.

Le *Coup de dés* a été méticuleusement analysé et commenté au cours des longues années qui nous séparent de son écriture. Nous pouvons d'abord citer une des premières grandes tentatives : *L'œuvre de Mallarmé. Un Coup de dés* de Robert Greer Cohn. Scherer décrit *La Grammaire de Mallarmé*, Davies la syntaxe du *Coup de dés* dans *Vers une explication rationnelle du 'coup de dés'*, deux tentatives d'effacer les critiques d'obscurité qui poursuivent l'œuvre du poète. Richard, dans le célèbre *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, inaugure une ère nouvelle dans la réception de l'œuvre qui deviendra avant-gardiste par la plume de Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*. Les études des années précédentes porteront sur des aspects précis du poème comme celle de Meschonnic dans « Mallarmé, au delà du silence », qui traite de l'oralité du poème, Murat (*Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*) examine surtout le vers, Jenny (*La Fin de l'intériorité*) s'interroge sur la « disparition illocutoire du poète ». Pour nous, il s'agit de repérer et de définir le

fonctionnement des procédés utilisés par Mallarmé dans la mise en scène du hasard. Cela implique définir d'abord comment le hasard est inclus dans un poème qui pourtant le vainc, il sera question donc de définir comment le poème est pensé pour présenter l'infini, quelle est sa forme, au sens général, ensuite, quelle est sa structure et quels sont les éléments fondamentaux qui composent sa structure.

Dans les chapitres précédents, nous avons développé la thèse selon laquelle la poésie mallarméenne se structure à partir d'une réflexion sur la nature ou le mode d'être de la littérature et sa place dans l'ensemble de la vie sociale. C'est en partant de circonstances apparemment ordinaires, faits sociaux ou politiques ainsi que de lieux communs poétiques ou des sujets privilégiés par la tradition lyrique d'un passé récent que Mallarmé développe, dégage et élabore un diagnostic historique ainsi qu'un avenir pour la poésie. C'est dans le *Coup de dés*, à la fin de son parcours poétique, que cette réflexion et son développement s'intensifient et deviennent plus complexes. Maintenant, c'est à partir des aspects formels de la poésie qu'un dialogue et une rupture avec la tradition peuvent émerger. Les événements circonstanciels (qui marquent aussi bien sa prose que sa poésie) deviennent à la fois sujet et forme du poème. Il ne s'agit pas de démontrer et de problématiser le rapport entre le fait littéraire et la vie sociale, mais de montrer la nécessité de la poésie en la façonnant pour faire d'elle l'espace privilégié d'un nouveau mode d'être et de production, un lieu capable d'abriter des mécanismes d'invention et de création d'expériences et des pensées nouvelles. Un espace élargi de création qui nous invite à prolonger et étendre l'importance de la littérature à l'intérieur de la vie sociale.

Cette révolution poétique commence quand Mallarmé structure sa réflexion et sa pratique poétiques à partir des éléments matériels du poème. La Poésie se définit et se constitue à partir de sa capacité d'articuler des problèmes politiques (qui concernent l'organisation de la vie sociale) à l'intérieur de sa forme. *C'est-à-dire que la forme littéraire est comprise comme résidu et espace de manifestation de contenus historiques et de modes de subjectivation historique, mais aussi comme espace d'élaboration et d'invention de l'Histoire et de ces modes de subjectivation.* Si le romantisme définit la littérature comme ayant un rôle politique et social, son histoire démontre aussi que la littérature est l'espace d'interprétation, de création et de modes de symbolisation de la vie historique. Des modes de subjectivation qui interfèrent dans la vie sociale (comme le démontrent Baudelaire et Flaubert) et ainsi attestent la capacité de la littérature à réfléchir sur l'Histoire ainsi que de la faire.

Nous allons procéder de la manière suivante : d'abord en présentant le conflit principal du texte, celui de la lutte contre le hasard, en contraste avec d'autres interprétations, ensuite nous analyserons les aspects visuels et sonores du texte, une manifestation spécifique de ce que Mallarmé entend par l'idée, union de la Musique et des Lettres, en analysant le travail de Meschonnic et Laurent Jenny, nous allons pouvoir démontrer que La musique et Les Lettres ne se limitent pas aux aspects visuels et sonores du texte. Le dernier aspect formel du poème analysé ici, qui a beaucoup intéressé les commentateurs de Mallarmé, est le pli, car il fonctionne à la fois comme élément formel, métaphore ou concept de la poésie même. Ensuite nous pourrions passer à l'analyse de la structure du poème, nous partirons des aspects plus généraux vers la structure formelle, d'abord il sera donc question de savoir de quelle manière le poème peut être comme une constellation, mettre en scène une Idée, ou qu'est-ce qu'une Idée selon Mallarmé. Ensuite, il s'agit de penser de quelle manière cette idée, incomplète ou en formation comme une constellation, peut présenter la forme de l'infini, ou ces conditions de possibilité. Finalement, il sera question de savoir de quelle manière la structure du poème, ces motifs, la double page, l'espacement de la lecture et les « subdivisions prismatiques de l'idée » constituent ou présentent une formule de l'infinitude, réalisent la présentation d'une forme qui tend à l'infini.

### **Le drame : le maître contre la mer ou le hasard contre les probabilités**

Si *Igitur* est un conte qui narre la mort de son personnage, le *Coup de dés*, œuvre qui donne suite à la problématique du conte, n'a plus cette conjonction d'Igitur pour personnage, mais un nouveau : « Le Maître » La prose cède la superficie de la page blanche au vers. Le maître, alter ego du poète, « surgit » et hésite. Il s'agit maintenant, comme dans le conte, d'un acte, un acte auquel le maître hésite : l'écriture comme abolition du hasard est-elle possible ? Le conflit un combat contre le hasard, « la mer par l'aïeul tentant ou l'aïeul contre la mer », « le maître » ou « le vieillard » « induit » « vers cette conjonction suprême avec la probabilité » « hésite ». Car « SI » « C'ÉTAIT » « LE NOMBRE » « CE SERAIT » « **LE HASARD** ». Ainsi, « rien n'aura eu lieu », « que le lieu ». Mais il peut y avoir une exception. Le poème conserve la « structure » narrative d'*Igitur*, les modes verbaux sont le subjonctif et le conditionnel, « tout se passe, par raccourci en hypothèse », comme si le poète



réfléchissait sur l'acte poétique contre le langage hasardeux, contre les mots qui insistent, comme la mer, à s'échapper au contrôle du maître, à échapper de la prosodie, en navigant imprévisiblement sur la page.

En tournant la première page, le lecteur trouve un mot écrit en majuscules et caractères gras : « **JAMAIS** ». Nous avons une phrase, « Un coup de dés jamais », coupée par une rupture spatiale qui se produit en introduisant une description : « QUAND BIEN MEME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES ÉTERNELLES »/DU FOND D'UN NAUFRAGE ». Le coup de dés éclot sous le signe d'une possible impossibilité. Nous ne savons pas encore de quelle impossibilité il s'agit, nous retrouvons seulement le mot « jamais ». En contradiction avec « jamais », les circonstances éternelles « quand bien même » semblent pouvoir confirmer une impossibilité : même dans des circonstances éternelles un coup de dés jamais... Ainsi le hasard ne pourrait jamais être vaincu, dans les conditions présentes ainsi que dans des conditions idéales ou éternelles, car il est un phénomène, comme nous l'avons constaté à partir de la lecture du « Démon de l'analogie », qui tient en échec la faculté poétique et empêche l'énonciation, bloquant toute expression personnelle ou raisonnable. Face au hasard, la poésie ne peut jamais avoir lieu. Pour cette raison, la page prochaine nous présentera une hypothèse, qui commence avec ces caractères, en majuscules, placés en haut de la page : « SOIT ». Signe d'un abandon, d'une renonciation ?

Mais ce mot peut aussi établir un autre régime de vérité, celui de la fiction. « Soit » ouvre une nouvelle possibilité et place la poésie sous le signe de l'invention. Le poète, maître du récit, grâce à un recours à l'imagination, ouvrant un espace infini de possibilités, est encore capable de poser une hypothèse, une métaphore qui fait plus que décrire une situation, elle la réalise dans l'espace de la littérature. Face à une impossibilité réelle causée par le hasard, le poète a recours à la fiction, un monde parallèle au monde réel capable de mettre en scène un acte poétique.

Le bateau, nommé de manière partielle par des métonymies, « voile », « coque », renforce la métaphore de la poésie comme voyage. Ce voyage est également décrit comme l'acte de prendre son envol. Une « aile » apparaît ayant du mal « à dresser le vol ». C'est dans la présence d'un « abîme », « blanchi », « furieux » que le bateau « étale » ses voiles, « sous une inclination » il plane « désespérément ». L'abîme le menace et tel le hasard il peut mettre la poésie en question. Les ailes du bateau vont « coupant au ras les bonds » sans pouvoir se détacher des conditions défavorables.

Comme le vers elles coupent la mer, dès lors les mots émergent coupés et fragmentés. Ensuite, les circonstances se modifient, elles sont « très à l'intérieur résume », le bateau qui semblait lutter contre l'abîme se retrouve « dans la profondeur ». C'est du fond d'un naufrage que « la voile alternative » se dressera. Elle est capable d'adapter « à l'envergure », son voile ou « sa béante profondeur en tant que la coque », et ainsi les voiles « d'un bâtiment » se plient, s'adaptent aux rebondissements de la mer, comme le poète qui essaye de maîtriser et vaincre le hasard en se laissant guider par ses mouvements imprévus. En passant d'une page à l'autre, sans suivre la logique de la lecture habituelle, le poème présente visuellement le mouvement du bateau « penché de l'un ou l'autre bord ». Ce qui implique que le mouvement du texte ne serait plus une descente au long de la page vers ces profondeurs (renforçant l'idée impliquée par le format même du livre), mais un mouvement qui bascule d'un bord à l'autre de la page, maintenant élargie, et qui descend la feuille pour remonter ensuite. C'est-à-dire tout se passe sur la surface, sur la feuille, visuellement, et ce sont les mots eux-mêmes qui mettent en scène spatialement ce mouvement non linéaire, disons multiple, de lecture.

Comme le bateau qui se laisse guider par le hasard, et bascule d'un côté à l'autre de la double page, « LE MAÎTRE » hésite. Il hésite à jeter les dés, car il sait que tout résultat sera la réalisation du hasard. Le mouvement du bateau introduit une métaphore de la poésie, comparée à un voyage, qui prépare l'apparition du maître. Mais si le bateau déploie ses voiles en se pliant au rythme du vent, comment imaginer qu'un maître puisse vaincre la force de la nature et maîtriser son bateau ? Comment imaginer que la poésie puisse vaincre le hasard ? Nous sommes placés au cœur du conflit du *Coup de dés*, l'hésitation devant la page blanche posant la question de l'écriture. Pourquoi écrire ? Ou : qu'est-ce qu'écrire ? Est-il possible ou désirable d'écrire dans des circonstances tellement défavorables (la mer hostile figurerait ainsi la société bourgeoise), en ayant la certitude que toute œuvre sera toujours l'accomplissement d'un hasard, c'est-à-dire : n'est-il pas vain d'écrire sans pouvoir être capable de déterminer ou de connaître le résultat de son œuvre, ce qui sortira de chaque poème ? Et si nous ne pouvons pas connaître « l'avenir qui sortira d'ici », la poésie est-elle nécessaire ?

Le *Coup de dés* peut être compris comme l'histoire de la trajectoire poétique de Mallarmé. Après avoir annoncé les circonstances éternelles dans lesquelles le poème a lieu, les pages 4-5 nous mènent vers la découverte du Néant. Le poème commence à partir d'un naufrage, aux profondeurs de la mer, « SOIT » devant un abîme. Si le Néant servira non seulement comme critique de la normativité sociale, mais comme

destruction de cette normativité et invitation à repenser et recommencer la poésie, ici c'est du fond d'un naufrage que la poésie recommence.

Les métonymies évoquant le bateau nous renvoient aux poèmes au tour du thème de voyage présent dans Poésies. Elles sont « coque » et « voile ». La double page tourne au tour de deux groupes de métonymies, celles qui évoquent le bateau et celles qui évoquent le vol de l'idée, c'est-à-dire « voile » et « aile ». Le bateau peut donc être associé à l'idée, c'est elle qui guide le lecteur dans ce voyage à l'intérieur d'un livre.

La double page est divisée par ces deux groupes, en haut, l'aile est le personnage de cette tentative à « dresser le vol », en bas de la page, la « coque » du navire, enfouie, est la scène où le bateau « par cette voile alternative » penche de l'un à l'autre bord ». L'espace de la page est non seulement utilisé pour diviser les deux séries métonymiques de la manière suivante : le « bateau » apparaît en bas, figuration d'un voyage, qui en réalité est intellectuelle, élaboration ou « vol » de l'idée autour d'un abîme duquel elle essaie de s'éloigner. L'« aile » occupant le haut de la page.

Toute l'incomplétude de l'Idée que Mallarmé présente à travers les métaphores du mariage, noces ou fiançailles (épouser la notion), comme mystère de la femme ou différence sexuelle, ou à travers son analyse des mythes et ses réflexions sur le langage sont ici des figures du langage, dont une figure très particulière qui est la présentation même de l'incomplétude, la métonymie. Elle élargit le sens du mot, mais non la signification, car en prenant une partie pour le tout, en divisant les objets, elle incorpore une certaine indétermination qui ouvre l'espace au plaisir d'imaginer et de deviner peu à peu sans jamais trouver un point ultime, une complétude qui sacre un objet quelconque définitivement.

La métonymie renforce ce que l'espacement des mots accomplit. Si en éclatant le vers, Mallarmé introduit, comme dans sa prose déjà, des espaces blancs, des zones d'indétermination pour que l'imprévisible hasard puisse surgir, la métonymie introduit de zones d'ombre quand, en refusant de donner un objet, elle l'évoque partiellement. C'est au lecteur d'établir le rapport entre le haut et le bas, entre le mouvement du bateau et celui de l'aile, entre le mouvement du poème et l'idée qu'il présente. Si la danseuse est une métaphore parce qu'elle nous transporte, la métonymie est la figure idéale pour présenter le sens du poème et de l'idée, qui dirige le lecteur vers l'imprévisible, vers l'inconnu, qui est comme un espace blanc, indéterminé, innommable, il ne peut être qu'évoqué.

Le mouvement du bateau ou de l'idée, aile, des profondeurs de la mer vers le ciel, est ensuite horizontalement présenté comme le conflit du maître contre la mer ou les probabilités. Ainsi le poème exploite plusieurs mouvements à l'intérieur de la page. Le mouvement vertical : le bateau (« coque », « voilé ») figure du poème naufragé qui se dirige vers les profondeurs de l'océan et l'idée (« vol », « aile ») qui dresse son vol en direction du ciel ; ensuite, le maître sur son bateau, luttant contre la mer. Le mouvement horizontal du bateau de droite à gauche de la page semble guidé par les vagues, par le hasard de la mer. Tout comme l'aile se dirige vers le ciel, élargissant l'espace imaginaire vers le haut, le bateau s'enfonce dans les profondeurs de la mer, ensuite c'est la superficie de la mer qui s'élargit par le mouvement imprévisible des vagues. Si les métonymies sont des mots qui évoquent et font imaginer, la configuration spatiale du poème ouvre aussi l'espace de la page et par conséquent du poème, qui bouge pour mener ailleurs la poésie. Le hasard ou l'imagination permet la conquête d'autres espaces ou le dépassement des limites préétablies.

Les pages 6-7 du poème mettent en scène ce mouvement du navire penché d'un bord à l'autre, ou du maître hésitant à jeter les dés. « Hors d'anciens calculs » le poème néglige la prosodie traditionnelle dans une manœuvre « avec l'âge oubliée ». Dans l'oubli du passé, oubli qui favorise le nouveau vers et l'apparition du hasard dans la constitution du poème « surgi » « de cette conflagration » et « se prépare » « s'agite et mêle » « comme on menace un destin et les vents » « l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre ». En défiant le destin, les vents et l'abîme où le maître se débat contre la mer, un « Nombre » apparaîtra. Le nombre qui ne peut pas être un autre est le résultat du hasard tout en étant un nombre nécessaire. La question du poème est de savoir comment un nombre peut être à la fois contingent et nécessaire. Est-il possible que le nombre nécessaire et unique, qui ne peut pas être un autre, soit le résultat du hasard ?

« Le maître » est aussi « Esprit », puisque « toute pensée émet un coup de dés », et puisqu'il s'agit dans ce poème, comme annoncé dans la préface, d'un sujet intellectuel : « tandis que ce serait le cas de traiter, de préférence (ainsi qu'il suit) tels sujets d'imagination pure et complexe ou intellect : que ne reste aucune raison d'exclure de la Poésie – unique source ». <sup>838</sup> L'«Esprit» est ici « pour le jeter », et « dans la tempête », « reployer la division et passer fier ». En jetant les dés, surgira l'unique

---

<sup>838</sup>Mallarmé. *O.C.I.*, p. 392.

nombre et cet acte permettra à l'Esprit de passer fier, c'est-à-dire le maître pourra vaincre sa lutte contre les forces immaîtrisables de la nature.

La division en question qui doit être reployée fait référence au vers. Dans la prosodie traditionnelle le vers procède en séparant les syllabes, en coupant les mots. Dans la poésie romantique, le vers est, selon Baudelaire, responsable de l'instauration d'une scission entre le réel et l'idéal ? N'est-ce pas cette poésie qui maintient, à force de répéter des clichés chrétiens, une séparation entre la Terre et le ciel ? De la même manière que la poésie coupe les syllabes en créant un monde divisé, le langage poétique essaye de doubler le monde, mais finit par créer une distance infinie entre les mots et les choses. Rompre avec la tradition poétique, c'est rompre avec les divisions du monde qui la soutenaient. Une nouvelle poésie ne peut pas procéder en doublant et en mimant un monde scindé, car dans un monde scindé entre les idéaux et le réel, dans un monde profondément marqué par l'ennui et le désespoir, la poésie se réduit à une œuvre inutile construite par des rêves et idéaux imaginaires. N'est-ce pas ainsi que Baudelaire représente le poète ?

Le bouillonnement qui chahute la mer fait son retour en bas de la page et les flots submergent le maître. L'image est significative : d'un côté de la page nous avons le mot « un » suivi de « envahit » qui se place de l'autre côté de la double page en présentant cette vague qui aurait sauté sur le maître submergé. C'est par une métonymie que le maître apparaît partiellement, la mer laisse encore visible sa tête, « chef ». Sa « barbe » « soumise » par l'eau est également présente. C'est comme si le temps avait transformé ce maître qui « jadis empoignait la barre » et gouvernait son navire, en « vieillard » incapable de lutter et qui n'a pas pu éviter l'écoulement de son bateau. C'est l'hésitation qui a fait du maître un cadavre, mettant en péril l'aventure poétique, car le personnage résiste à « jouer/en maniaque chenu/la partie/au nom des flots ». Si dans *Igitur*, la folie est le désir d'abolir le hasard, ici la folie du maître est son refus d'agir. Ainsi le « naufrage cela/direct de l'homme » est la fin de la prosodie traditionnelle, car le maître est le poète qui lutte contre le hasard à travers des anciens calculs, il est « induit » « ayant des contrées nulles », contrées qui évoquent le manque de fondement de toute poésie représentative créée à travers des principes arbitraires, « vers cette conjonction suprême avec la probabilité ». Naufrager signifie laisser derrière soi la normativité de la prosodie traditionnelle et ouvrir l'espace de la page à une nouvelle expérience, abandonner la normativité ou la rationalité qui détermine à la fois la poésie et la vie sociale. Car comme nous l'avons vu, la pensée représentative n'est pas seulement

responsable d'une scission du monde, elle est aussi responsable de l'organisation de la vie sociale, de la religion à l'économie politique.

Le *Coup de dés* est le geste majeur qui, en élargissant l'espace de la page, en reconfigurant et amplifiant les possibilités de son mouvement, lutte contre la répétition ennuyeuse du mouvement de lecture (descendre sur la feuille, remonter sur la page suivante, tourner la page et recommencer sans cesse), contre le principe représentatif qui transforme la vie dans l'éternel retour du même. L'espacement de la page empêche l'éternelle apparition et répétition du même en obligeant les lecteurs à rester, sur la même page (maintenant double) à faire et à refaire des mouvements chaque fois différents. En doublant la page, le poète essaye d'éviter une division qui maintient la poésie à l'écart du monde. Car si la page dépasse son propre espace, si elle peut se multiplier, se doubler, échapper à l'espace restreint où elle était enfermée, quelles sont les raisons qui font croire que la poésie ne pourrait pas dépasser les bornes du livre ? Alors pourquoi le poème ne pourrait-il pas, lui aussi, dépasser les limites qui le séparent du réel et finir dans la rue ?

L'hésitation éloigne le maître « cadavre » de la mort, car il détient les dés. Il est ainsi « écarté du secret » que pourtant il détient. De quel secret s'agit-il ? Du Nombre unique qui ne peut pas être un autre ? Or, nous savons que le chiffre de la poésie n'est pas un secret. Comme les dés, son maximum ne peut atteindre que 12, le nombre de syllabes d'un alexandrin. Le secret a trait à la question de savoir comment un nombre peut être unique, nécessaire, tout en étant le résultat du hasard.

Nous pouvons supposer que le maître/mètre symbolise toute une tradition poétique qui voulait lutter contre le hasard et maintenir le vers toujours identique, rigide, « crispé », sans qu'il puisse être l'expression des flots, vagues et tourmentes qui bouleversent la vie humaine. Sans vouloir se rendre à l'évidence, le vers a péri ou comme le maître, il a vieilli. Dans ce sens, le hasard peut s'identifier à la mer orageuse, une réalité terrible et effrayante, mais irrévocable contre laquelle nous ne disposons d'aucune défense. Ce serait une prétention futile que de vouloir vaincre le hasard, contrôler ce qui ne se contrôle pas, écrire en éliminant toute trace d'hésitation, doute, imprécision ou ignorance.

Le Maître lègue par sa disparition « à quelqu'un/ambigu » qui lui succéderait dans le temps « l'ultérieur démon immémorial », le hasard, le seul démon que la poésie ne peut vaincre. À la postérité de gérer cet héritage que la tradition n'a pas pu dépasser et qui finalement provoque son naufrage. C'est « l'ultérieur démon immémorial » qui,

« ayant des contrées nulles » a « induit » « le vieillard vers cette conjonction suprême avec la probabilité ». Il est à la fois le hasard qui bloque la création poétique, mais aussi l'incarnation de la tradition. Car il est « ambigu », son sens change selon l'histoire poétique. L'« ultérieur démon immémorial » induit le vieillard vers « cette conjonction suprême avec la probabilité », il le guide vers une fausse conviction, l'espoir futile de vaincre le hasard. Si le démon a des « contrées nulles » c'est justement parce qu'il est le propre hasard. Ainsi, le démon se transforme. L'espoir de vaincre le hasard est anéanti par son impossibilité, et le démon semble être la nouvelle condition de la poésie, la faillite des probabilités, l'irrévocable hasard. Dans son sens étymologique, comme le souligne Gardner Davies, *démon* indique « la notion essentielle qui préside à la destinée humaine ». <sup>839</sup> Il est compris comme le hasard auquel la tradition se refuse à faire face en créant ainsi une notion poétique où la création est le produit de l'inspiration ou de la raison. C'est la difficulté de gérer le hasard qui crée les notions poétiques traditionnelles, une hésitation qui provoque le « naufrage » de l'homme.

À partir d'*Igitur*, Mallarmé semble acquérir la certitude que c'est « toujours le hasard qui accomplit sa propre idée », il serait notre démon, la notion qui préside à la destinée humaine. C'est-à-dire que le résultat d'un coup de dés, malgré les probabilités d'une chance sur six pour chaque numéro, est toujours le produit d'un hasard, car c'est le hasard qui détermine quel chiffre tombera, et aucun calcul ne pourra changer un résultat. La poésie se constitue à partir de l'illusion qu'un poème est soit le produit de l'inspiration, soit le résultat d'un calcul. Mallarmé cherche à démontrer qu'il y a beaucoup plus de choses entre l'inspiration et la raison que ne rêve la vaine et « puérile » tradition poétique.

« L'ultérieur démon immémorial » a « son ombre puérile » « caressée et polie et rendue et lavée » « assouplie par la vague et soustraite » « aux durs os perdus entre les ais », comme si par une force quelconque, il s'éloignait du contact avec la vérité. La lutte entre le maître et la mer se montre « oiseuse ». Encore une fois, résonne la conclusion d'*Igitur* : « c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre idée ». Et pourtant, cet éloignement dure peu, car le démon, un autre maintenant, apparaît détaché de son innocence, il est « né » « d'un ébat » « la mer contre l'aïeul et l'aïeul contre la mer ». De ce conflit surgit une chance, « Fiançailles », la possibilité d'union entre la raison et le hasard, la possibilité de vaincre le hasard. Possibilité décrite comme « Un

---

<sup>839</sup> Davies, G. *Vers une explication rationnelle du « Coup de dés »*. Paris : José Corti, 1992, p. 90.

voile d'illusion », une « folie » qui « chancellera » « s'affalera » et finalement « N'ABOLIRA ». Cette chance abolira-t-elle ou pas le hasard ? Pourrions-nous imaginer que les fiançailles fournissent l'évidence que la folie ne doit même pas être tentée, car le hasard ne s'abolira pas ? Ainsi, le sens que « noces » « mariage » ou « fiançailles » avait dans l'œuvre de Mallarmé semble altéré, surtout si nous imaginons un texte comme « Épouser la notion ». Mallarmé aurait-il cédé en s'abandonnant au hasard ?

L'interprétation de l'hésitation du maître ou de l'acte (qu'il ait ou pas été accompli) partage plusieurs commentateurs. Mais souvent, on ne fait aucune allusion à la tradition poétique comme étant figurée par le maître « cadavre » qui devient un vieillard et donc qui vieillit comme l'alexandrin,<sup>840</sup> ou qui meurt comme Igitur, et on n'associe pas les ancêtres d'Igitur avec « les anciens calculs » ou « dernier démon immémorial » au nom desquels parle la race d'Igitur.

Gardner Davies mêle ces deux problèmes, la question de l'acte et l'hésitation. D'une part, il voit dans les pages en italique des multiples figures de cette hésitation, d'autre part il définit la constellation comme exception qui accomplit l'acte.

Les hésitations du héros avaient d'abord été symbolisées par l'image du poing fermé sur les dés, « legs en la disparition à quelqu'un d'ambigu. Le poète avait ensuite remplacé ce symbole par celui des fiançailles, en précisant que le voile de fiancée se détachait au moment où une décision, intervenant dans un sens quelconque, permettrait au héros de s'unir complètement avec la mer. Finalement l'incertitude avait pris la forme d'une plume voltigeant autour de l'Abîme. En indiquant ici que la plume retombe dans les vagues, Mallarmé reprend simplement le symbole le plus récent de l'indécision de son héros.<sup>841</sup>

Cet extrait démontre que Davies fournit la base de l'interprétation de Badiou, car pour le philosophe, l'hésitation joue un rôle fondamental dans la pensée de l'événement que le poème met en scène :

Aussi bien, toute la partie centrale de *Un coup de dés...* organise une stupéfiante série de transformations métaphoriques autour du thème de l'indécidable. À partir de ce bras levé qui — peut-être — détient le « secret » du nombre, se déplie, selon la technique qui déjà suscitait l'imprésentable du site océanique en y surimposant l'image d'un vaisseau fantôme, un éventail d'analogies où, peu à peu, s'obtient l'équivalence du jet des dés et de leur retenue, donc un traitement métaphorique du *concept* d'indécidabilité.<sup>842</sup>

Le philosophe poursuit en affirmant qu'un poème dont le contenu est l'événementialité de l'événement, et tel est le cas du *Coup de dés*, « ne peut à son tour

---

<sup>840</sup> « Seulement, notre instrument si parfait, et dont on a peut-être trop usé, il n'était pas mauvais qu'il se reposât un peu ». <sup>840</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 699.

<sup>841</sup> Davies. G. *Vers une explication rationnelle du « coup de dés »*. Paris : José Corti, 1992, p. 131.

<sup>842</sup> Badiou. *L'être et l'événement*. Paris : Seuil, 1988, p. 216.



avoir pour *forme* que l'indécision.<sup>843</sup> Dans ce sens, l'interprétation de Meillassoux est tout à fait conforme à celle de Badiou. Car l'indécidabilité du code indique justement le caractère responsable de l'infinitude du hasard.

Badiou postule une équivalence du geste et du non-geste, la plume ne signifie pas un renoncement à l'action, elle est un symbole de l'indécidable.

Que « rien » n'ait eu lieu voulait donc seulement dire que rien de *décidable dans la situation* ne pouvait figurer l'événement en tant que tel. En faisant prévaloir le lieu sur l'idée qu'un événement puisse y être calculé, le poème accomplit l'essence de l'événement lui-même, qui est justement d'être, de ce point de vue, incalculable.<sup>844</sup>

L'événement ne peut donc s'indiquer qu'au-delà de la situation. Et c'est ainsi que surgit la constellation : « Aussi le courage qu'il y a à tenir le geste dans son équivalence au non-geste, et de risquer ainsi l'abolition dans le site, est-il récompensé par le surgissement surnuméraire de la constellation, qui fixe au ciel des Idées l'excès d'un de l'événement. »<sup>845</sup>

Mallarmé fait du « to be or not to be » shakespearien un questionnement à la fois concret — sur les possibilités formelles de la littérature — et abstrait, parce qu'il s'agit de penser les conditions d'existence de cet art. Un poème peut-il surgir du hasard, faire Histoire, créer un avenir nouveau pour la poésie ? Un hasard peut-il se montrer nécessaire ? Le *Coup de dés* joue sur les possibilités de la littérature, en pariant sur un avenir nouveau. L'hésitation est donc un questionnement, de la même manière que l'hésitation hamletienne met en question le pouvoir monarchique, car tant que le prince Hamlet est l'héritier du trône, quand il hésite à tuer son oncle, pour occuper le trône, il met en question son héritage, son rôle politique, il se demande si sa place est véritablement au pouvoir. Mallarmé lui-même souligne que l'hésitation de Hamlet concerne le devoir : « fou en dehors et sous la flagellation contradictoire du devoir. »<sup>846</sup> Nous pourrions citer plusieurs extraits de l'œuvre de Shakespeare, mais celui d'un dialogue entre Hamlet et Rosenchantz paraît exemplaire pour illustrer la critique au pouvoir et le sens de l'hésitation du personnage :

HAMLET  
Le Danemark est une prison.

ROSENCRANTZ  
Alors le monde en est une.

---

<sup>843</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>844</sup> *Ibid.*, p. 219.

<sup>845</sup> *Ibid.*

<sup>846</sup> Mallarmé. *OC II.*, p. 169.

HAMLET

Une fameuse, et dans laquelle il y a beaucoup de cachots, de cellules, et de cul-de-basse-fosse, le Danemark étant l'un des pires.

ROSENCRANTZ

Nous ne le pensons pas, mon seigneur.

HAMLET

Alors, c'est qu'il ne l'est pas pour vous, car rien n'est en soi bon ou mauvais, la pensée le rend tel. Pour moi c'est une prison.

ROSENCRANTZ

Alors, c'est que votre ambition le rend tel; il est trop étroit pour votre esprit.

HAMLET

Ô Dieu, je pourrais être enfermé dans une coque de noix et m'y sentir roi d'un espace infini, n'était que j'ai de mauvais rêves.

GUILDENSTERN

Les rêves, en vérité, sont ambition ; car la substance même de l'ambition n'est que l'ombre d'un rêve.

HAMLET

Un rêve n'est qu'une ombre.

ROSENCRANTZ

Certes, et je tiens que l'ambition est d'une essence si subtile et si légère qu'elle n'est que l'ombre d'une ombre.

HAMLET

En ce cas seuls les gueux sont des corps, et nos monarques et nos héros immenses ne sont que les ombres des gueux.<sup>847</sup>

L'hésitation a donc la force de critiquer et de remettre en question le système de pouvoir, si les rêves ne sont que l'ombre, nos corps, voire les monarques, ne sont que l'ombre de l'ombre. Chez Mallarmé l'hésitation met en question la tradition poétique et sa rationalité, qui fonctionne à partir des calculs et des chiffres, et n'exploitent guère les multiples ressources offertes par le livre, par les lettres, par la musique.

Si le coup de dés n'a pas la forme de l'indécision, puisqu'en ce qui concerne le hasard, nous ne pouvons pas décider, au lieu de placer le hasard du poème sous le signe de l'indécidabilité comme Badiou ou Meillassoux, nous avons préféré utiliser un autre terme : incomplétude. Elle joue un rôle fondamental dans la constitution de la forme du poème, seulement elle n'est ni métaphorisée, ni représentée, ni cachée ou voilée sous la forme d'un code ou d'une énigme. Elle concerne les éléments formels du poème, qui sont concrets, voire visibles. Comme le poète lui-même le souligne, les innovations du

---

<sup>847</sup> Shakespeare, W. *Œuvres complètes*. Édition Jean-Michel Départs. Paris : Gallimard, 2002, p. 777-779.

*Coup de dés* sont l'espace de la lecture, la double page, les subdivisions prismatiques de l'idée, les motifs créés par la typographie.

Les images citées par Davies ont un autre sens, les fiançailles indiquent plutôt la réconciliation entre la raison et le hasard, et la plume qui voltige au tour de l'abîme est encore une fois une image de la poésie qui lutte pour abolir le hasard, comme le maître elle échoue et finit noyée, car « un coup de dés jamais n'abolira le hasard. » Et si quelque chose a lieu, c'est indépendamment des efforts du maître, de la raison. C'est dans ce sens que le poème est un événement, qu'il échappe au contrôle de ceux censés le produire. Il a lieu en comptant sur l'espace blanc ouvert par le hasard qui a anéanti la tradition poétique, et crée de nouvelles manières d'être et de faire de la poésie. Le paradoxe que le poème enferme et que nous voulons penser ici, ne concerne pas la décidabilité ou la décision du maître, mais le fait qu'« il y a et il n'y a pas de hasard » : c'est-à-dire que l'espace nouveau créé par le hasard qui transforme la poésie et son avenir est créé en vainquant le hasard. Ainsi il y a et il n'y a pas de hasard dans la forme du poème, car le hasard est lui-même un paradoxe ou une contradiction, ce qui est, mais peut toujours être autre.

Bertrand Marchal, d'autre part, résout le problème de l'indécision à travers une interprétation tautologique :

*Le Coup de dés* est avant tout une fiction, vouée à défaire la logique de tous les réalismes, à commencer par le réalisme narratif : dans cette « phrase capitale dès le titre introduit et continuée », « tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit », car là où le récit réalise, la fiction irrealise ; le mode dominant est ici celui de l'irréel, avec ses conjonctions (quand bien même, comme si, si) et ses imparfaits du subjonctif à valeur conditionnelle, mode littéraire par excellence, mode du « glorieux mensonge » en face du réel qui ne peut se dire que tautologiquement : l'être est, « n'est que ce qui est », « rien n'aura eu lieu que le lieu ». La fiction du poème se développe à l'intérieur d'une clôture tautologique, laquelle s'inscrit dans la phrase titre elle-même, pour peu qu'on rende au mot hasard son sens étymologique *az-zahr*, le dé.<sup>848</sup>

L'aspect tautologique du poème concerne plutôt la nécessité, puisque la nécessité est ce qui est parce qu'il est, ainsi le poème une fois écrit sur la page impose son inexorable existence, donne sens à sa forme créant sa propre nécessité. Nous lecteurs sommes tous témoins du fait que la littérature fournit la preuve, tout en étant une fiction, tout en se passant en hypothèse, que son existence, contrairement à la réalité qui se dissout, reste sur un ciel éternellement immuable, comme une constellation, et nous guide, ailleurs.

Autre observation sur l'étymologie du mot *az-zahr* : comme étant équivalente au « dé », elle est attribuée à une acception moderne qui renvoie à l'arabe populaire, car

---

<sup>848</sup> Bertrand Marchal. In : Mallarmé, *OC I*, p. 1317.

dans l'arabe classique une étymologie possible du mot hasard est *harz*, « fleur ». <sup>849</sup> Ainsi, puisque Mallarmé utilise ce mot pour décrire le chemin de l'idée dans le célèbre passage de « Crise de vers », que son étymologie renvoie au sens figuré à « élite », « meilleure partie de quelque chose », et qu'en littérature une fleur est synonyme de beauté, et parce une anthologie poétique est aussi un florilège, <sup>850</sup> mot qui renvoi à *flo* ou « fleur », nous pouvons identifier la fleur avec la poésie. La phrase titre du poème n'est donc pas une tautologie, mais un jeu, car si un coup de dés jamais n'abolira le hasard, et que hasard est aussi bien dé que fleur ou poésie, nous pouvons affirmer que Mallarmé identifie la poésie au hasard et ainsi affirme aussi dans la phrase titre qu'un coup de dés jamais n'abolira la poésie. Le poème, ce poème ci, est un *Coup de dés*, mais la Poésie ne relève pas d'un coup de dés, elle ne concerne pas le calcul, elle a lieu en dehors de tout calcul, en dehors des possibilités prédéterminées par l'habitude, la raison causale, ou l'expérience, la poésie concerne ce qui est en dehors de la réalité.

Ainsi les pages qui suivent l'épisode du maître, introduites par « COMME SI », puisque l'impossibilité d'abolition du hasard n'est pas encore annoncée, tournent au tour de ce qui est *encore* une possibilité : l'abolition du hasard. Les pages qui proposent des hypothèses, où il s'agit de la fiction, sont celles où Mallarmé spéculer sur ce qui serait et signifierait l'abolition du hasard en poésie ou une poésie capable de vaincre le hasard.

L'hypothèse fait passer le récit à une sorte de quatrième dimension, celle de la suggestion. Ce processus va jusqu'à générer les deux passés simples du poème, dans l'épisode central en italique, (« qui imposa », « d'où sursauta ») ce qui nous permet de savoir que quelque chose a eu lieu. Cette « *illusion* » ou « *folie* » qui serait l'abolition du hasard ou l'union (Fiançailles) entre la raison et le hasard, inaugurerait une poétique nouvelle, une raison renouvelée capable d'incorporer le hasard, donc qui se constitue à partir de son imprévisibilité. Illusion, folie ou « Une insinuation simple ». Les motifs introduits par les caractères italiques ont une suavité et une délicatesse qui les distinguent des autres motifs. Les caractères gros et gras de la phrase titre indiquent le caractère solennel de cette affirmation catégorique et irrémédiable, « **UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD** ». Elle est présentée côte-à-côte avec d'autres vers dont les caractères, plus petits et légers indiquent un ton plus suave. C'est

<sup>849</sup> Voir le dictionnaire Trésor de la langue française. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4094396790> ; Consulté le 18/08/2014.

<sup>850</sup> Dictionnaire Trésor de la langue française. Disponible sur : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4094396790> ; Consulté le 18/08/2014.

comme si les autres motifs pouvaient diminuer l'intensité de l'affirmation de la phrase titre en la rendant encore plus ambiguë. S'instaure ainsi une ambiguïté nécessaire propre au hasard, qui est et n'est pas, mais peut toujours être autre.

Un coup de dés est un geste ordinaire et simple, presque rien, comme cette « insinuation » qui voudrait vaincre la force du hasard. Et pourtant, le hasard n'est-il pas lui aussi presque rien, insondable dans ses raisons qui restent méconnues ? Il a lieu, mais pouvait ne pas avoir lieu, il ne peut être prévu ni calculé. Il relève de l'ironie, du silence, « mystère » qui nous précipite dans un « tourbillon d'hilarité et d'horreur ». Ironique, hilare, sans raison, le hasard peut aussi, pour ces mêmes raisons, être horrible, car il nous laisse seuls devant un abîme insondable, seul devant un territoire vierge, inconnu et mystérieux. Mais n'est-ce pas également horrible d'imaginer que l'homme puisse contrôler le hasard comme il rêve inutilement de dominer la nature et ainsi miner le monde de son imprévisibilité ? L'abolition du hasard, une horreur ou une chimère risible ? Ainsi voltige « autour du gouffre » le bateau ou poème qui, en soi, est toute l'aventure poétique.

La « plume solitaire éperdue » berce le vierge indice, voltige sur l'abîme sans pouvoir se fixer sur le papier, et ainsi la feuille blanche reste intouchée. La rencontre entre le poète et la page blanche, entre le maître et la mer ou entre le mètre et l'espacement du poème et ses blancs fait naître l'interrogation sur la possibilité de la poésie. L'ironie et l'horreur marquent cette rencontre vertigineuse face à laquelle seul le silence est possible. Et pourtant, de cette rencontre quelque chose surgit, une exception s'annonce par « sauf », et ainsi la mer et les étoiles éloignées par un abîme infini se rapprochent. « Sauf » introduit une possibilité : la rencontre (le poète et le hasard, le vieillard et la mer) finira en union (Fiançailles). Le hasard sera vaincu, car la plume effleurée par une « toque de minuit » (moment décisif d'*Igitur*, l'heure où les dés seront jetés,) (l'heure qui renforce le chiffre, le nombre, unique, 12) fait du vers, de l'alexandrin, le résultat d'un coup de dés, censé vaincre le hasard. Le hasard est et n'est pas présent, quand un nombre unique, qui ne peut être que le résultat d'un calcul, apparaît comme le résultat d'un simple coup de dés, d'un jeu hasardeux. Résultat pourtant nécessaire, car le nombre est le nombre unique, 12, évoqué par minuit, nombre à partir duquel la poésie est faite. Cette hypothèse répète l'acte d'*Igitur*, le nombre nécessaire est 12 et s'accomplit à partir d'un coup de dés, d'un simple jeu.

La « petite raison virile » du maître « prince amer de l'écueil » est marquée par la « blancheur rigide » de la page blanche. Impuissant le poète élu, déjà prince, « s'en

coiffe de l'héroïque » comme si sa « raison virile » n'était qu'un masque, une illusion que la blancheur de la page dévoile faisant étaler, « en foudre » l'impossibilité de vaincre le hasard. Cette impuissance qui dévoile la « raison virile » du maître ou prince est l'indice de l'omnipotence du hasard, unique source du nombre. Le hasard est ainsi une force différente de la « petite raison virile », qui évoque la raison qui calcule et contrôle, car si celle-ci est impuissante devant la page blanche, le hasard, en revanche, peut rendre cette blancheur « dérisoire » et la vaincre.

Ce « rire » qui tourne en dérision la lutte du maître contre le hasard fait apparaître une sirène. La « plume solitaire éperdue » est aussi la « lucide et seigneuriale aigrette/de vertige » qui « scintille » comme la sirène « le temps/de souffleter/par d'impatices squames ultimes/bifurqués/un roc » malgré la délicatesse de cette légère plume qui voltige autour de l'abîme, de cette sirène elle est capable de « souffleter » un « roc », « faux manoir/tout de suite évaporé en brumes », comme si tout obstacle à l'aventure ou à la navigation poétique se dissolvait dans l'air. Ce « roc » « qui imposa/une borne à l'infini » n'est pas suffisamment solide pour résister au chant de la sirène ni à la lutte contre les flots et/ou la plume du maître. Un obstacle apparaît imposant une borne à la création, pour ensuite se dissoudre, comme une sirène qui plonge et s'enfuit. Cette apparition pourrait figurer un autre obstacle, comme la blancheur rigide de la page blanche qui empêche la navigation et/ou la création et immobilise le poète. Mais tout obstacle est évanescent. À partir du moment où les bornes de l'infini se dissolvent, l'espace est ouvert pour l'apparition du hasard. S'annonce ainsi sa glorieuse apparition.

La poésie comme un coup de dés est une « insinuation simple » « enroulée avec ironie » qui « voltige » « et en berce le vierge indice », elle résiste au tour du gouffre, elle est même capable, par une « toque de minuit », de sauvegarder le vierge indice. Tout en étant noir sur blanc, la poésie garde le mystère qui la fait surgir, elle garde parce qu'elle est l'espace propre de la création d'autres possibles. Et si comme une sirène elle était capable de dissoudre tous les obstacles qui bloquent son voyage, elle dissoudrait les bornes qui empêchent l'infini d'être. Le hasard vaincu ? Oui et non, car en conquérant l'infini, le hasard apparaît pour faire surgir le nombre unique qui ne peut être que l'infini, résultat du hasard même. Le nombre unique ici n'est donc ni le 7 ni le 12, des chiffres comme tant d'autres, le nombre unique est celui qui n'est pas en réalité un nombre, car il dépasse toute mesure, il n'est plus une quantité, ne peut pas être chiffré, ni calculé : l'infini, unique, ne peut pas être remplacé par aucun nombre.

Quand la sirène réussit à dissoudre, en sa torsion, quand elle souffle délicatement « un roc » « qui imposa/une borne à l'infini, un « rire » « muet » éclate, car « SI » « C'ÉTAIT » « LE NOMBRE » (« EXISTÂT-IL » « COMMENÇAIT-IL ET CESSÂT-IL » « SE CHIFFRÂT-IL » « ILLUMINÂT-IL ») « CE SERAIT » « **LE HASARD** ». La gradation soulignée par la rime rend cette apparition glorieuse, grandiose et en même temps fulgurante, car finalement il s'agit du hasard. Sa splendeur et sa gloire sont aussi sont caractère ironique, car le hasard a surgi de la tentative de le vaincre. La rime souligne la légèreté et la délicatesse de ce démon qui est et n'est pas, toujours autre. Le hasard est aussi évanescent que le scintillement pétillant et successif des verbes à l'intérieur de cette gradation. Un nombre, qui cesse, commence, se chiffre et *illumine* ne peut être que le résultat du hasard, autrement il ne serait pas aussi lumineux que les étoiles.

« SI » « C'ÉTAIT » un nombre, il serait le hasard, et le hasard n'est rien d'autre qu'une « issue stellaire ». Comme si la partie jouée par les dés était finalement plus qu'un acte humain, a lieu dans l'absence du maître, un acte capable de rassembler Terre et ciel. Gouverné par les étoiles, le coup de dés s'annonce comme la réalisation du projet du Livre celui qui devrait être « l'explication orphique de la Terre ». <sup>851</sup> Véritable cosmogonie, le poème se dresse comme explication de la Terre, image qui reflète son processus de constitution, écriture du chaos hasardeux et créatif, où les mots étoiles illuminent et explosent l'espace où l'acte de création se multiplie infiniment. Déjà en 1867, en pleine crise, le poète rêvait d'un poème qui pourrait réaliser et démontrer toute une conception de l'univers : « J'avais à la faveur d'une grande sensibilité, compris la corrélation intime de la Poésie avec l'Univers, et, pour qu'elle fût pure, conçu le dessein de la sortir du Rêve et du Hasard et de la juxtaposer à la conception de l'Univers. » <sup>852</sup>

La question est de savoir si un poème existe, même en étant une œuvre de fiction, et s'il peut de surcroît refléter les lois sans but ni cause qui ont fait surgir du néant l'univers. Un poème peut-il nous dévoiler le mécanisme impie de toute la création ? Cette « issue stellaire » serait ainsi la mise en musique de ce processus d'éclatement, car la consonne explosive, « t » symbolise la fuite, l'issue créatrice que le hasard réalise. Le monde se crée, explose à partir du contact entre les lettres et la musique, à partir du moment où un coup de dés, un hasard, fait surgir un nombre, unique, sans bornes, comme la Terre. Si la poésie, tout en étant une œuvre de fiction, peut en elle garder les mystères de la Terre, c'est justement parce qu'elle ne cesse de démontrer qu'il y a plus

---

<sup>851</sup> Mallarmé, *OC I*, p. 786.

<sup>852</sup> *Ibid.*, p. 724.

que ce qu'il y a, ainsi la Terre n'est pas le monde, mais l'avenir, et la vérité se place ailleurs, elle n'a pas le même régime d'existence des choses, l'être véritable concerne ce qui est de l'ordre du hasard, vrai est ce qui peut toujours être autre, et pourtant n'est pas encore. La poésie est ainsi cosmogonie, car elle affirme la possibilité que quelque chose d'autre soit, elle s'intéresse à la création de ce qui n'est pas encore, elle est l'affirmation d'un jeu, un pari qu'au-delà de ce que nous pouvons en réalité apercevoir il y a d'autres mondes possibles.

Oui, le poème existe, et le nombre existerait « autrement qu'hallucination éparse d'agonie ». Il serait vrai, commencerait et cesserait « sourdant que nié et clos quand apparu/enfin/par quelque profusion répandue en rareté ». Il commencerait soudainement et cesserait aussi soudainement, rompant le silence, le mépris, la froideur, les clôtures. Une profusion rare qui rompt avec son propre espace, son temps. Il se chifferrait « évidence de la somme pour peu qu'une ». Tout en étant rare, soudain et fulgurant, le poème existe, et le chiffre est une évidence clairsemée, le signe d'une œuvre qui fait du poème une somme inépuisable, juxtaposition de mots, phrases, motifs, sons, tons, profusion de sens et d'images qui illumineraient « **LE HASARD** ». Si c'était un nombre, « CE SERAIT » Indifférent, « pire », « non/d'avantage ni moins » « indifféremment, mais autant ». Aucun jugement de valeur, (ni pire, ni moins, mais autant...) ne peut être attribué au hasard, son indifférence est la marque qui définit le caractère soudain et éphémère de l'existence poétique et de tout ce qui est au-delà de notre portée, qui échappe au contrôle, qui ne se reproduit pas.

Le hasard, surgi pourtant d'une fiction qui essaye de l'abolir, provoque la chute de la plume. « *Choit* » évoque le « soit » qui ouvre la page 4 du poème et la première hypothèse où le combat avec le hasard sera figuré. Le naufrage du maître est figuré par la plume « *rythmique suspens du sinistre/s'ensevelir/aux écumes originelles/naguères d'où sursauta son délire jusqu'à une cime/flétrie/par la neutralité identique du gouffre* ». Elle est revenue aux « *écumes originelles* » ou au début du poème, au fond du naufrage où tout a commencé. Mais elle résiste, s'ensevelit, gardienne du mystère qui fait commencer le voyage. Le combat contre le hasard semble être un délire, une folie, qui fait sursauter la plume vers une cime (les étoiles ? un roc où se trouve la sirène ?), pour finalement, « flétrie », retomber dans l'indifférence ou la neutralité de l'abîme.

Ainsi « RIEN/N'AURA EU LIEU/QUE LE LIEU ». Si un nombre est toujours le résultat du hasard, si le hasard ne peut pas être aboli alors la poésie ne peut pas avoir



lieu. Si « le hasard n'entame pas un vers »<sup>853</sup> et le livre doit être « architectural et prémédité »<sup>854</sup> rien ne peut avoir lieu dans la présence du hasard, aucune poésie n'est possible. Et pourtant, « rien n'aura eu lieu » est simplement une hypothèse qui nie un événement tout en affirmant qu'un « lieu » « aura eu lieu ». Rien n'aura eu lieu que le poème même. Ainsi « sans bouger », comme la danse d'Hérodiade, le voyage poétique transforme l'espace où il a lieu. Le mouvement n'est pas quantitatif et ne peut se mesurer comme déplacement. Le hasard aboli ou non, fait de la littérature un espace autre.

Le résultat de la lutte contre le hasard est toujours nul, « RIEN »/« de la mémorable crise/ou se fût/l'événement/accomplis en vue de tout résultat nul/humain ». Si d'une part, le résultat de la crise est nul, d'autre part « se fût », « accomplis », « l'événement ». Le résultat de la lutte contre le hasard qui échappera à tout calcul, qui dépasse la pensée causale avec son exhaustive quête des causes et raisons, peut être nul, et pourtant, la poésie s'affirme comme un événement. Un événement qui transforme les lois, normes et principes qui déterminent ce qu'est avoir lieu. Un événement ne peut être pensé et mesuré qu'en dehors de tout calcul, en dehors des probabilités, au-delà des limites du possible. L'infini hasardeux que cet événement accomplit est mis en scène sous forme de fiction, un simple possible qui élargit les limites de la réalité. En dehors d'elle, l'événement semble nul, il échappe à la raison qui reproduit sans cesse le même monde.

« LE LIEU » surgit « inférieur clapotis quelconque pour disperser l'acte vide », il annule ainsi la nullité de la lutte contre le hasard, car celle-ci aurait pu « abruptement qui sinon/par son mensonge/ » fonder « la perdition ». La perdition est l'illusion selon laquelle le hasard peut être vaincu, mot par mot. Ce « LIEU » qui nous soustrait à la perdition se définit comme « ces parages/du vague/où toute la réalité se dissout ».

L'alternative entre il y a et il n'y a pas de hasard est sans cesse reproduite. Le hasard apparaît pour être nié et ensuite réapparaître. C'est justement ainsi que fonctionne un coup de dés, chaque résultat du coup de dés est à la fois le résultat du hasard et son annulation. Le chiffre est nécessaire à partir du moment où il est unique. Mais si le jeu recommence, le hasard est à nouveau présent et c'est lui qui déterminera le résultat du nouveau coup. Ainsi le poème alterne entre deux positions, affirmant et niant le hasard, car il ne peut être vaincu *que* mot par mot. Chaque mot, à partir du

---

<sup>853</sup>*Ibid.*, p. 709.

<sup>854</sup>*Ibid.*, p. 788.

moment où il occupe une place dans la feuille, est nécessaire, mais son histoire et les raisons qui l'ont rendu possible, sont insondables. Et même étant nécessaire, les mots écrits sont des hypothèses qui luttent contre le hasard, sans pouvoir le vaincre. Un autre paradoxe s'instaure, en essayant de vaincre le hasard, en écrivant pour l'abolir, le poème finit par créer la situation opposée, où le hasard surgit, justement de l'impossibilité d'être vaincu. Et il surgit pour instaurer la poésie dans une autre poésie, « supérieur », là où vaincre le hasard n'est plus une condition nécessaire pour qu'un poème ait lieu. Quelque chose a donc lieu ainsi, à partir de ce paradoxe apparemment insoluble. Le poème surgit, pour démontrer que le hasard peut entamer non un vers, mais d'innombrables possibilités d'écriture.

La plume mallarméenne joue délicatement sur l'abîme contre toute une tradition. La rencontre de la plume solitaire avec ces parages où la réalité se dissout est si discrètement annoncée que la plupart des critiques ont préféré souligner que l'acte d'exclusion du monde (« la littérature existe, et, si l'on veut, seule, à l'exclusion de tout »<sup>855</sup>) signifierait un désenchantement vis-à-vis de la politique qui implique un silence sur la vie sociale ou un désengagement. Or, c'est à partir du moment où le poème se constitue comme espace où « toute la réalité se dissout », ou quand le bateau retrouve les parages du vague, qu'une alternative surgit. Une exception qui nie l'hypothèse selon laquelle en présence du hasard, « rien n'aura eu lieu ». Parce qu'un poème est une exception, un espace où peut se manifester un désir, le désir que le monde soit autrement. Dans l'espace du livre, la réalité peut se dissoudre pour être ensuite reconstruite. Une simple fiction ? Un hasard ? Mallarmé répondrait encore que la littérature existe, qu'elle est réelle comme le désir qui l'anime, mais qu'elle ne se laisse pas limiter par la réalité. C'est en tant qu'exception que le poème se dessine. Constellation qui tourne autour d'un abîme tracé par la distance qui sépare l'idée du réel sans craindre le vertige, la pensée du hasard est la seule manière d'instaurer l'Absolu. Puisque le hasard est un jeu, la poésie, comme les étoiles, placée « à l'altitude », « aussi loin qu'un endroit/fusionne avec au-delà », « hors l'intérêt/quant à lui signalé/en général/selon telle obliquité par telle déclivité/de feux ». Encore oscillante, mais éloignée de tout « intérêt » porté vis-à-vis de l'au-delà, hautaine mais encore terrestre, réel, la poésie se configure en tant que constellation. Comme un *coup de dés*, dans un geste simple et léger comme la fiction, la poésie peut « PEUT-ÊTRE » composer une

---

<sup>855</sup>*Ibid.*, p. 66.

constellation. Si la plume du maître tourne autour de l'abîme, la poésie se fait dans les hauteurs, mais visant un intérêt ici-bas, elle tourne autour d'idées et de mots oscillants qui tracent une constellation, celle qui guidera, « septentrion », les voyageurs vers le Nord. Une constellation qui indique une direction à nous, lecteurs naviguant par le poème, « froide d'oubli et de désuétude ». Dans la mythologie, la grande Ourse située près du cercle polaire renvoie à Callisto, une nymphe dont Zeus tombe amoureux. Héra, en colère, la transforme en constellation et l'océan la condamne à tourner éternellement autour du pôle Nord. D'où « l'oubli » et la « désuétude » que le poète évoque à propos de cette constellation.

Le lecteur du *Coup de dés* trace des lignes imaginaires à partir des « mots-total » du poème pour composer un ensemble. Comme les hommes créent des lignes imaginaires entre les étoiles qui forment les constellations. Il est intéressant de noter que tout en étant « imaginaires », les constellations peuvent indiquer des directions aux voyageurs, comme si l'homme pouvait trouver dans le hasard qui dispose les étoiles dans le ciel, des points de repère contre le hasard des vagues et des flots.

« La constellation énumère/sur quelque surface vacante et supérieure/le heurt successif/sidéralement/d'un compte total en formation. » Il convient d'explorer la contradiction de cette phrase : « un compte total en formation ». Si le compte est toujours « en formation », peut-il y avoir un nombre qui le représente ?

Ce compte en formation s'établit :

veillant

doutant

roulant

brillant et méditant

Les termes « méditant » et surtout « doutant » renforcent le caractère fragile et instable de ce compte. Nous pouvons comprendre une constellation comme étant le résultat d'une image imaginaire capable de trouver un sens ou une forme à la disposition des étoiles, retrouvant ainsi une nécessité pour ce qui apparemment ne pourrait être que contingent. Une constellation a beau être le résultat d'un hasard, elle accomplit une fonction et a un sens, car elle indique une direction, et se trouve dans un rapport déterminé vis-à-vis des points cardinaux. Cette fonctionnalité annule la position apparemment contingente des étoiles en les rendant nécessaires. La constellation peut être comprise comme un chiffre, une forme unique capable de vaincre le hasard en

s'imposant comme nécessaire. De cette manière les étoiles figées sous la forme d'une constellation semblent avoir retrouvé un point dernier qui les sacre. Un nombre unique. Et pourtant, il suffit d'un rapide coup d'œil dans l'une des pages du *Coup de dés* pour s'apercevoir que le vers n'est plus restreint à une seule forme, à un seul nombre qui prédéterminerait les chemins que le lecteur devrait parcourir. Ainsi la poésie a sur son chemin un univers infini de possibilités à parcourir, aucun nombre ne peut le circonscrire, sauf l'infini. Et ce dernier point est en fait un commencement, le début d'un autre coup de dés, celui concernant la pensée.

La constellation, peut aussi être comprise comme un signe de l'incapacité du concept, ou de l'idée, à saisir son objet. Une incapacité de la pensée tant de fois figurée par le poème où le maître ou la plume luttent pour abolir le hasard, et échouent. Puisque la pensée ne peut pas comprendre, définir ou abolir le hasard, elle ne peut que tourner autour de son objet comme une constellation, elle ne peut que voltiger autour du gouffre, basculant d'un côté à l'autre sans jamais pouvoir trouver un point qui la sacre. Et c'est ainsi que le poème se développe, en multipliant les images de la lutte contre le hasard.

Si le réel est le produit du hasard la pensée oscillerait, douterait, et serait toujours aussi fragile et instable que le hasard. Notre raison a des limites face au hasard et seule cette certitude peut fonder la littérature comme un espace d'action politique capable de vaincre les raisonnements causals qui cherchent toujours à limiter le futur en imposant des bornes à l'infini. Le réel, comme le poème qui s'instaure en tant qu'œuvre du hasard, dépasse la raison, puisqu'il est comme le hasard, il peut toujours être autre, cette fragilité et instabilité du réel, débordent des limites du fini, ouvrant des possibilités illimitées vers l'avenir. La constellation établit ainsi un « horizon unanime », terre et mer rejointes, l'infini enfin retrouvé nous invitant à un voyage, sans fin.

Le *Coup de dés* est construit à partir d'un motif principal autour duquel tournent les motifs secondaires et adjacents. Le motif principal est la phrase titre « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Devant cette affirmation, les autres motifs spéculent sur la possibilité de l'existence de la poésie. Ainsi, la question du poème n'est pas seulement celle de savoir si un nombre peut être le produit du hasard tout en étant nécessaire, il s'agit aussi de construire un mode de présence, un mode d'être dans l'espace et le temps à partir du hasard.

Ici, il était question de repérer une structure narrative.<sup>856</sup> Elle se construit à partir du conflit central, la lutte du maître contre le hasard, car son hésitation surgit de la constatation que l'unique nombre, le nombre nécessaire (qui ne peut pas être autre) est toujours le résultat du hasard. Ainsi la question serait de savoir si un nombre (si le résultat du coup de dés, si le poème) peut être à la fois hasardeux et nécessaire. En accompagnant le récit de cette hésitation et de ses dédoublements et multiplications en plusieurs figures, nous pouvons affirmer que la question du rapport entre hasard et nécessité nous guide vers la configuration d'un autre mode d'être, un autre mode de l'avoir lieu, en dehors de tout calcul. Dès lors, à partir de ce récit se constitue à la fois un événement et une pensée de l'événement. Car les images de la lutte contre le hasard sont aussi la réalisation du hasard même, les tentatives frustrées de l'abolir sont aussi son accomplissement, la réalisation de sa propre Idée. Ainsi, le poème montre et constitue une logique nouvelle, distincte de la pensée causale où l'Idée surgit de sa propre impuissance vis-à-vis de la nature hasardeuse du réel. Comme une constellation, la pensée surgit du hasard.

La deuxième page du poème le situe au « fond d'un naufrage », en tournant la page surgit une « aile » et une « voile », une aile qui a du « mal à dresser le vol » et une voile « penchée de l'un à l'autre bord ». Le poème surgit donc des profondeurs de la mer, quelque chose a lieu après le naufrage, c'est après la fin ou dans les conditions les plus improbables que le poème s'amorce. Une « aile », un bateau, une « plume » voltigent autour d'un abîme, entre la terre et le ciel, dans le territoire sans limites de la mer, mettant en scène un combat entre hasard et probabilités. Le désir du maître de contrôler le rythme naturel des vagues et flots, de calculer à l'aide des probabilités pour trouver le nombre unique, naufragera. Oscillant entre la lutte contre le hasard qui semble de plus en plus illusoire et l'affirmation de l'impossibilité de son abolition, le

---

<sup>856</sup> Le poème, certes, « évite le récit », mais comme le souligne Murat, il n'exclut pas la narrativité. Car l'hypothèse doit ici être comprise au sens mathématico-déductif et non au sens de la science expérimentale, où l'hypothèse peut être falsifiable. Dès lors, le statut de l'hypothèse n'exclut pas la narrativité : « celle des phénomènes qui surgissent ou disparaissent, d'enchaînements ou ruptures de causalité, de péripéties, et celle des affects qu'ils entraînent. Bien au contraire, l'ouverture de l'hypothèse, la réduction du temps à un ultime instant paradoxal démesurément dilaté par des strates d'appositions successives, font passer le récit dans une sorte de quatrième dimension qui est celle de la suggestion : elles introduisent le lecteur dans un monde spectral où tournent des instances contradictoires, mais d'une grande densité corporelle, à l'image de l'"ombre puérile" (p. V). Dans l'épisode central en italique, ce processus de concrétion va jusqu'à susciter, au bout de la hiérarchie syntaxique, les deux seuls passés définis du poème ("qui imposa" et "d'où sursauta") ; quelque chose donc "eut lieu", qui n'est pas d'ordre hallucinatoire : le développement même de l'hypothèse suscite des fragments narratifs dont l'énergie se dégage instantanément, comme de brèves implosions stellaires ». Murat. *Le coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie. Op. cit.*, p. 101-102.

poème nous présente un défilé de petits événements hypothétiques : Une « insinuation simple » « berce le vierge indice », une plume voltige, comme autrefois « la voile alternative » ou l'« aile » autour d'un abîme, dans la mer une sirène surgit tandis qu'un roc censé imposer des bornes à l'infini s'évanouit d'un simple souffle. La plume apparaît solitaire jusqu'à ce qu'une exception vienne introduire une nouvelle histoire, effleurée par « une toque de minuit ». Les deux passés du poème concernent justement la plume et la sirène. La sirène abolit le roc qui « imposa/une borne à l'infini » tandis que la plume « sursauta son délire jusqu'à une cime ». Les deux « réalités » du poème concernent donc les bornes de l'infini et le délire poétique qui cherche à vaincre le hasard, qui souhaite être capable comme la sirène, cet être de fiction, de retrouver un chemin vers l'infini. Ainsi, ce qui a lieu, c'est à la fois la poésie et la propre réalité, bornée, finie. Les passés affirment que, comme la réalité, la poésie a lieu.

La plume pourrait faire de l'alexandrin le résultat d'un hasard. Elle serait capable d'immobiliser la blancheur de la page et de la préserver. Car une idée nouvelle doit être vierge, blanche, un horizon infini de possibilités à conjuguer toutes les combinaisons possibles de vingt-quatre lettres. C'est un rire ironique, qui se moque du gouffre et de l'abîme, et annonce le hasard qui surgira dès qu'une sirène dissoudra les bornes de l'infini. De cette manière, lentement, de l'impossible surgit quelque chose, des petits événements fictifs ont lieu (puisque l'insinuation, la plume ainsi que la sirène nous remettent à l'univers de la fiction) pour instaurer l'infini. Les images du surgissement fulgurant de la poésie se multiplient et ne cessent de scintiller tout au long du poème : l'aile, le voile, la plume qui sursaute vers le ciel, un éclat de rire, une insinuation simple, la sirène qui d'un souffle dissout un roc, la constellation. Car si le hasard existe, et s'il existera toujours, nous pouvons avoir la certitude que quelque chose aura lieu. Le hasard est la certitude que certaines possibilités deviendront réelles, que la réalité se dissoudra, que l'infini surgira. Les événements mis en place ici apportent la preuve que le hasard ne finit jamais de dissoudre la réalité et élargir les limites du réel.

Le plan sémantique ou syntaxique est insuffisant pour comprendre la paradoxale fonction du hasard dans la constitution du poème, car sur ce plan, la constellation surgit inexplicablement en dépit des efforts du maître et du délire de la plume qui sursaute, choit ou voltige essayant de vaincre l'abîme. Si la narrativité du poème rompt avec toute causalité pour affirmer l'imprévisible hasard, sur le plan formel le hasard sera « vaincu mot par mot », mais cette victoire de la poésie sur le hasard ne sera pas son abolition définitive (vaincre le hasard ne signifie pas l'abolir), mais une manière de compter sur

l'imprévisible et l'inexplicable. Le hasard fera partie du poème, il sera inclus dans la littérature, car le vaincre signifie créer les conditions pour qu'il puisse surgir et ainsi distinguer la poésie d'un simple d'un coup de dés. Car si la poésie n'est pas un coup de dés, si un coup de dés jamais n'abolira la poésie, c'est justement parce que dans la littérature, l'imprévisible hasard compte, c'est parce que le hasard est ce qui permet que la poésie crée de nouvelles possibilités, en dehors de celles déterminées par le calcul, l'expérience, la réalité ou l'habitude. Un coup de dés jamais n'abolira la poésie, car comme la constellation, elle surgit échappant au calcul des probabilités. Son résultat échappe à tout calcul, car elle est l'autre de ce qui existe déjà, un possible qui ne cesse de se chiffrer infiniment.

### **Son et écrit, musique et lettres**

Le caractère visuel et sonore du *Coup de dés* partage les commentateurs. Meschonnic dans la préface d'*Écrits sur le Livre*, constate que l'impersonnalité n'est en rien un non sujet, mais le travail du poète pour redonner l'initiative aux mots. Le sujet, d'après Meschonnic, « est le passage de la subjectivité dans et par le langage ». <sup>857</sup> Cette subjectivité est construite par la prosodie qui accompagne l'écriture de l'œuvre ». Meschonnic l'appelle parole l'« acte d'individuation sur le langage », la parole est une union entre l'oral, comme primat du rythme, et la voix, l'acte d'individuation, le vers même, c'est-à-dire que la parole serait une alliance entre le rythme et le sujet. Selon Meschonnic, lier l'individuel et l'oral fait apparaître que la subjectivité et l'historicité sont solidaires et présentes dans la voix. La poésie est ainsi « remise dans l'oral, dans le sujet, avec son historicité ». <sup>858</sup>

L'hypothèse d'une lecture orale du poème *Un Coup de dés* pourrait servir de justificatif à la thèse de Meschonnic. Jenny commente cette question dans son étude *La Fin de l'intériorité*. L'auteur se sert de la description faite par Valéry de la lecture que Mallarmé lui-même avait faite de son poème, témoignant de son caractère essentiellement mental. Mais ce qui interdit une lecture orale du poème, selon Jenny, c'est surtout sa configuration spatiale qui induit une lecture d'abord visuelle, qu'aucune performance orale ne serait capable de réaliser. (La position de chaque mot dans la

---

<sup>857</sup>Meschonnic, H. « Mallarmé, au-delà du silence ». In : Mallarmé, S. *Écrits sur le livre*. Paris : Éditions de l'éclat, 1985, p. 41.

<sup>858</sup>*Ibid.*, p. 43.

page, le rapport entre les deux pages ou la double page, la taille de chaque mot et sa forme typographique, bref tout ce qui confère au poème typographique son régime de constitution et la manière par laquelle il crée des significations.) Selon Laurent Jenny, l'avant-gardisme français, entre 1885 et 1935, assigne à la littérature une tâche au-delà d'elle-même, psychologique et métaphysique, celle d'être la figuration même de la pensée.<sup>859</sup> L'innovation de Mallarmé par rapport au vers libre symboliste dans le *Coup de dés*, « absolutisation subjective » est de reconnaître la nature spatiale du vers libre et de chercher à transposer dans l'espace l'équivalent d'une structure métrique.

La nouveauté, par rapport au symbolisme, est double, c'est d'une part que la « pensée » n'est plus saisie comme « expression » de l'intériorité, mais comme « représentation », c'est d'autre part que l'espace succède à la musique comme instrument de cette représentation.<sup>860</sup>

Le poème typographique devient « figure de la pensée » non plus comme « traduction de l'intériorité, mais comme extériorité intelligible ». <sup>861</sup> La pensée est placée dans l'espace, dans le poème qui est son lieu. Mallarmé inaugure ainsi un nouveau régime de représentation, un régime qui ne se constitue plus comme représentation, mais comme la « présentation » même de la pensée, le propre mécanisme de la poésie mis à nu.

Jenny affirme que le *Coup de dés* se configure comme l'espace de la pensée, mais justement, cette extériorité, qui est la présentation de l'idée, n'a pas la solidité que les caractères noirs des lettres sur le papier pourraient suggérer. Au contraire, la forme de l'extériorité de la pensée, la forme du poème se constitue aussi comme parole, en pure dissolution : « Ajouter que de cet emploi à nu de la pensée avec retraits, prolongements, fuites, ou son dessin même, résulte, pour qui veut lire à haute voix, une partition ». <sup>862</sup> C'est la parole qui fait du poème la présentation d'une pensée. C'est par la parole et comme musique que s'ouvre le poème, qu'il se constitue comme jeu de possibilités infinies, car il se dissout et se refait à chaque mot, à chaque ligne, noir sur blanc, musicalement. Comme Mallarmé le souligne, « la différence des caractères d'imprimerie (...) dicte son importance à l'émission orale ». <sup>863</sup> Car finalement, le poème qui « participe, avec imprévu » et ainsi collabore à l'élaboration des formes nouvelles comme le poème en prose ou le vers libre qui s'écrivent sous l'influence de la

---

<sup>859</sup> Jenny. *La Fin de l'intériorité*. Paris : PUF, 2002, p. 1.

<sup>860</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>861</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>862</sup> Mallarmé, *OC I*, p. 391.

<sup>863</sup> *Ibid.*, p. 391.



Musique « entendue au concert », la musique comprise à partir de son mode d'exécution, acte qui fait du son un mouvement de disparition.

Considérer le poème uniquement par rapport à son aspect visuel, sans prendre en compte l'aspect oral qui fait du poème un « genre » semblable à la symphonie, qui le fait devenir une « partition », comme indiqué par Mallarmé, serait une erreur. D'autre part, comprendre la Musique comme élément sonore<sup>864</sup> ou possibilité d'une expression subjective renouvelée, ou l'espace comme occupant la place qui revenait à la musique dans le symbolisme serait restreindre la portée et l'ampleur de *La Musique et des Lettres*. Car la musique pour Mallarmé est comprise dans le sens conceptuel et non seulement littéral ou métaphorique comme l'acte de tracer le rapport, l'Idée. Tandis que l'espacement n'est pas le seul élément qui permette la présentation de la pensée, car elle dépend aussi de la musique, du rythme, d'autres éléments comme la double page ou la division des motifs, et surtout de l'Idée conceptualisée comme constellation, « compte total en formation ». Les lettres, ou l'espacement du poème, comme la musique ou son rythme contribuent à créer des rapports espace-temps multiples à travers lesquels la poésie cherche à fournir la preuve de son infinitude.

L'écriture devient un problème éminemment spatial, parce que conçue de deux manières, littéralement et conceptuellement. C'est l'écriture, en tant que matérialisation et concrétisation de l'idée, qui peut nous proposer un concept d'espace, voire un concept renouvelé de l'espace de la poésie à l'intérieur de notre vie sociale. Le vers

---

<sup>864</sup> Nous pourrions citer comme exemple du fonctionnement sonore du poème la phrase titre : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». « Un coup », a une sonorité obscure, fermée (aussi bien pour « un » que pour « coup »). Le mot « coup » terminé par une consonne explosive indique un acte assez violent, ouvert, l'ouverture même du jeu de possibilités infinies que le poème constitue, il est un contrepoint à la sonorité de « de dés », très ouverte, lumineuse et nette. « Jamais », d'autre part, a une sonorité assez ouverte et claire, surtout pour un mot qui exprime une négation, l'impossibilité de l'abolition du hasard. Cette sonorité est ainsi déjà l'affirmation de la force du hasard dans toute sa positivité. À la suite l'on retrouve : « n'abolira », autre mot négatif, néanmoins représenté par une sonorité neutre, ni trop ouverte, ni fermée, tandis que l'acte d'abolition est toujours violent. Au lieu de compléter le sens de « jamais », il présente une sonorité qui neutralise sa force, en opposition au sens même du mot. Et finalement, « le hasard », une autre sonorité neutre, ni fermée comme « coup », ni ouverte comme « dés ». Nous ne prenons pas les mots comme ils sont placés sur la page, mais le lecteur peut observer que, souvent, la place qu'ils occupent sur la feuille vise à neutraliser leur sens ou leurs sonorités, comme si l'espace était un autre élément du son ou de la signification, un élément constitutif du sens.<sup>864</sup> Ainsi se constitue le poème dans son ensemble en traçant des rapports sonores spatiaux et de sens qui se contredisent, se complètent ou se multiplient. Les mots interagissent à plusieurs niveaux et sur plusieurs plans faisant en sorte que le poème acquière une texture. Composé de plusieurs couches de « sens », la signification, la sonorité, la trace, l'espace, enfin tous les gestes de l'idée sont présentés pour composer une symphonie où le hasard ne cesse de s'affirmer (à travers les diverses couches de sens qui se contredisent) ou se nier (quand sur plusieurs plans et niveaux le sens des divers aspects formels se complètent). À ce sujet voir : Cohn, Robert Greer. *L'Œuvre de Mallarmé*. Un coup de dés. Trad. : René Arnaud. Paris : Les Lettres, 1951.

éclate pour devenir des « subdivisions prismatiques de l'idée », ainsi l'unité minimale du poème n'est plus le vers, mais le mot, au lieu de couper les mots en syllabes pour les compter (forme arbitraire d'écrire), chaque idée est composée d'une série de « mot-total », chaque mot a une valeur en soi étant donné son emplacement dans la page, le genre de caractères qui le composent et sa sonorité. Si le poème se fait dans l'espace de la page, la poésie se définit à l'intérieur de la vie sociale. Dans ces conditions, se pose la question de savoir comment et pourquoi écrire dans une société qui méprise la poésie. Pour que la poésie puisse acquérir pertinence et importance dans la vie sociale, elle doit changer son espace et son temps, elle doit acquérir une pertinence vis-à-vis de son temps. La réflexion sur l'espace propre de la poésie a lieu à partir de la création d'un nouvel agencement spatial du poème, comme si en transmuant l'espace du poème, le poète pouvait métamorphoser l'espace de la Poésie, son lieu dans la société.

Ainsi, les déplacements opérés par les poèmes en prose se développent. Le poème en prose unit la poésie à la vie ordinaire et ouvre l'espace du poème aux rencontres hasardeuses, le *Coup de dés* est une transformation littérale et concrète du propre espace de la page. Le poème qui figure et spatialise le mouvement qu'il narre : l'ondulation de la mer, la lutte du maître contre le hasard, son hésitation, le mouvement de la réflexion, de la création, le pli et dépli de l'idée, un corps à corps du poète avec les mots, du maître avec les nombres, entre le bateau et la mer. Le poème reflète le mouvement même qui le constitue, son acte d'élaboration, de constitution, il est son propre acte de constitution et de dissolution.

Leur réunion s'accomplit sous une influence, je sais, étrangère, celle de la Musique entendue au concert ; on en retrouve plusieurs moyens m'ayant semblé appartenir aux Lettres, je les reprends. Le genre, que c'en devienne un comme la symphonie, peu à peu, à côté du chant personnel, laisse intact le vers, auquel je garde un culte et attribue l'empire de la passion et des rêveries.<sup>865</sup>

La Musique, art de saisir les rapports entre tout, est ici le nom de l'art capable de figurer ce mouvement de constitution et de dissolution des idées. Elle attribue un rythme au pli et dépli des idées et instaure des relations entre mouvements distincts. Dans un sens plus large, la musique permet une reconfiguration temporelle du poème, divisé et multiplié en plusieurs couches, présentation et disparition de l'écrit et du son.

L'oral, ou le sonore, et le visuel, ou l'écrit, sont donc deux figurations de la configuration espace-temps, leur intimité et imbrication implique que les deux ne peuvent pas être séparés, car ils ne font sens que liés. Évidemment, l'aspect visuel du poème est déterminé à partir de sa configuration spatiale, mais le temps n'est pas

---

<sup>865</sup>*Ibid.*, p. 392.

seulement créé à partir du rythme de lecture, il est aussi spatial, car dans la mesure où les motifs se déplient dans l'espace, en l'élargissant ils dilatent aussi le temps. Si l'écrit apparaît devant nos yeux, le son se dissout dans l'air, mais c'est la rencontre magique entre espace et temps, entre écrit et son, dans la lecture qui *fait* le poème. Sans être lu, sans devenir son, l'écrit est mort sur la page, la musique l'enchanté, ainsi comme elle rend possible que le poème soit, et ne soit qu'à partir de la lecture. (Mallarmé a pour cette raison consacré de nombreuses pages de brouillon du livre à la séance de lecture) Le poème se fait et se défait donc à partir de la lecture qui est la rencontre de l'écrit et du son, de l'espace et du temps présent qui, à chaque nouveau mot-total, change et se transforme. Le poème a lieu quand il est lu, quand la rencontre du mot écrit est aussi son passage à la musique, qui remplit de sens l'instant présent pour ensuite laisser un espace vide, blanc, qui sera rempli par un autre mot, dans un autre lieu de la page. La lecture est une promenade au long des pages qui elles-mêmes se plient et se déplient.

Puisque l'idée centrale est celle annoncée par la phrase titre : « UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD », la mise en page vise à amplifier l'espace du Livre pour que le hasard puisse trouver sans la littérature son espace et ainsi créer du nouveau, une imprévisible constellation qui vaincra le hasard. Car il y a hasard, d'abord vis-à-vis de la mise en forme du poème qui rompt radicalement avec la tradition. (Dans ce sens tous les commentateurs sont d'accord, ils divergent sur les raisons qui font la nouveauté du poème, mais non sur le fait qu'il est exceptionnel) Parce que le hasard est ce qui échappe à une causalité viciée et limitée par l'habitude, dans la mesure où le poète rompt avec la tradition, il rompt les séries causales, les raisons (la grammaire sentimentale du romantisme, la froideur du Parnasse), éléments (le vers) ou techniques (le compte des syllabes) qui font un poème jusqu'à cette date. La forme du *Coup de dés* obéit à une autre logique que celle du calcul, à une autre raison que celle de la causalité (normative et construite par des oppositions). Dans ce sens, nous pouvons dire que chaque mot, chaque espace blanc, le format des lettres, la double page est le produit du hasard, car nous ne pouvons pas retrouver les raisons pour lesquelles Mallarmé a choisi le « mot-total », ou la double page, mais nous pouvons expliquer comment cette forme nouvelle fonctionne. Et à partir du moment où nous commençons à analyser le fonctionnement de la forme, nous pouvons suggérer ce dont elle est capable.

Si la poésie est Idée comme union de la musique et des lettres, cela signifie que la poésie est capable d'atteindre les idées, à condition que l'idée soit concrètement présentée à travers le rapport poétique entre musique et lettres. C'est-à-dire qu'une idée

est l'union d'une forme et d'un contenu, la concrétisation, la mise en scène d'un concept. Ainsi, les deux éléments et concepts que Mallarmé utilise pour construire son idée de poésie, ainsi que son dernier poème, sont la musique et les lettres. Deux manières de structurer le sensible (depuis Kant, l'espace et le temps sont les deux éléments à partir desquels l'expérience sensible est possible), puisque la musique et les lettres nous permettent de penser un mode de rapport entre l'espace et le temps.

Les lettres se distribuent sur la page, sur l'espace du poème tandis que la musique se développe dans le temps. Conceptuellement parlant, l'ordonnement spatio-temporel de la poésie concerne son lieu ainsi que son être. Si les lettres sont un mode d'être dans l'espace et le temps, la mise en place de la poésie comme rapport espace-temps nous permettrait de repenser son être à partir de son espace, et son espace à partir de son mode d'être. C'est en transfigurant les éléments à partir desquels la poésie se constitue dans son histoire, en transformant son mode d'être, sa forme, que Mallarmé cherche à fonder un espace, un lieu pour la poésie, affirmant sa nécessité absolue.

Quand la poésie se modifie si radicalement, elle fait événement dans l'espace du Livre, et ainsi dans l'Histoire de la littérature. Le poème est en soi-même un événement. En faisant de sa forme une production, le poème redéfinit ce qu'est l'« avoir lieu ». Mallarmé construit une forme qui met en scène la nature d'un événement, pensé et construit sous le signe du hasard. Il s'agit ici de retrouver et d'inscrire les traces de cet événement, de repérer ce mode d'être qui se définit comme un point, une aigrette, une silhouette mignonne, une fumée, une bouffée, enfin léger mais concret et réel comme une ruine, une fois que l'événement est une trace dans le temps, une marque, une inscription. La trace qui modifie l'Histoire.

L'élément concret de la forme (mise en page) dépend de la lettre, du format qui organise les motifs, mais aussi de la musique qui est rapport entre motifs, rythme ou, au sens qualitatif, le temps. La disposition des motifs du poème suggère des couches, des rythmes distincts, et la typographie des lettres pourrait évoquer des tons divers ou les divers instruments d'un orchestre. Ainsi espace et temps, musique et lettre se croisent, et c'est de cette juxtaposition, de l'intersection entre ces éléments que le poème se fait. Chaque mot-total est une étoile à l'intérieur d'une constellation qui brille quand un mot sur un papier inaugure ou tache l'espace blanc de la page et le transforme en poème, un autre temps surgit ainsi, le temps que cet instant inaugure et qui se prolonge au rythme des mots, des lettres, jusqu'à ce que tout recommence.

C'est là que le hasard est présent, en apparence, car les mots n'obéissent plus à la mise en page traditionnelle d'un poème, ils semblent jetés par hasard sur le papier. Et pourtant, ce hasard apparent a un sens, il crée de nouvelles possibilités d'expérience à travers la configuration de l'espace-temps. Mallarmé crée des conditions telles, c'est-à-dire rompt de telle manière avec la tradition que n'importe quel mot du poème est un événement, une exception. Les conditions sont telles que tout hasard, tout ce qui a lieu est un événement, exceptionnel, et plein de sens. Sur cette double page, sur cet espace nouveau, vierge, plein de possibilités, tout mot est total, car chaque mot est une idée vierge.

## **Le pli**

Ce mouvement de pliage et dépliage qui inspire la répartition et la division des motifs nous renvoi au rapport entre le pli et la double page. Car c'est la double page qui permet le mouvement des subdivisions prismatiques de l'idée au long d'un espace poétique reconfiguré.

Au sujet des espaces blancs du poème qui contribuent à créer les « subdivisions prismatiques de l'idée », Mallarmé souligne que « l'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots et les mots entre eux et semble tantôt accélérer et tantôt ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page : celle-ci prise pour unité comme l'est d'autre part le Vers ou la ligne parfaite. »<sup>866</sup>

Le *Coup de dés* présente un recours nouveau par rapport à l'organisation spatiale de la poésie. La double page modifie le mouvement de lecture qui n'est plus une descente linéaire, mais gagne de nouvelles possibilités pouvant présenter des mouvements complexes, changeants. D'abord, elle instaure un rythme (démontrant que l'aspect visuel ou spatial du poème est intimement lié à son aspect sonore, temporel). En unifiant les pages du Livre, Mallarmé recrée et réinvente la « césure » du vers. L'espacement peut renforcer ou produire des coupures syntaxiques, des associations sonores ou thématiques entre mots ou entre motifs. C'est à partir de l'examen de la double page, élevé à la catégorie d'unité du poème remplaçant ainsi le vers, que nous pouvons comprendre la portée philosophique, la dimension « intellectuelle » de ce

---

<sup>866</sup>*Ibid.*

poème. Comme le souligne Murat, le vers participe à une métaphysique, dès lors rompre avec ce système poétique d'ordonnement du langage c'est rompre avec la vision du monde qui l'a engendré.

Je résume : écrire en vers participe d'une croyance à l'absolu. La version de *Cosmopolis* rompait avec une telle pratique, dissociant métaphysique et poétique ; c'était une position presque d'avant-garde. En corrigeant son poème, Mallarmé approfondit son historicité : il y incorpore une représentation de cette croyance, et dresse lui-même le tombeau du vers comme « monument en ce désert, avec le silence, loin. »<sup>867</sup>

Pour cette raison, le pli est une question qui a intéressé grand nombre de commentateurs, les différentes interprétations de cet élément fondamental de la constitution du livre en volume nous permettent aussi d'élaborer les visions ou concepts de littérature présente dans chacune de ses interprétations. Comme le pli enserrait tout le mystère du fait littéraire et de sa fonction.

Pour Jean-Pierre Richard, le pli symbolise un mouvement réflexif du poème, dans la mesure où il opère un retour de la page sur soi-même. Figure du poème fermée sur soi-même qui réfléchit à sa propre constitution, le pli est l'une des métaphores à travers lesquelles la critique, soucieuse de maintenir la distinction entre l'art et la prose du monde, argumente pour l'autonomie du Livre, comme si le pli indiquait cet acte à travers lequel la poésie se tourne vers elle-même en oubliant le monde, en excluant le monde.

Murat, d'autre part, ne partage pas cet avis qui fige le pli et limite le mouvement textuel. L'interprétation allégorique de Richard est réfutée, car le pli permet un partage entre plusieurs options : « la mise en évidence de ces choix esthétiques rend possible une interprétation méta-poétique, la structure ayant valeur de manifeste. Cette réflexivité est produite, sans être thématifiée, par un texte dont elle ne constitue ni la clé ni la visée ultime. » L'auteur insiste sur le caractère empirique, purement esthétique voire aléatoire de ce partage qui, n'étant pas systématisé, empêche de calculer les détails. La réflexivité aurait ainsi une fonction critique : « elle n'induit pas le vertige d'un miroitement allégorique qui renfermerait le texte sur lui-même. Régime métopoétique et régime allégorique, fonction et fiction s'opposent comme un esprit nouveau et un esprit ancien, un "vieux rêve" ; dans l'œuvre, qui est à la fois poème et livre, ils se complètent sans se confondre. »<sup>868</sup>

---

<sup>867</sup>Murat, Michel. *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*, p. 121.

<sup>868</sup>*Ibid.*, p. 141.

Si l'interprétation de Richard limite la poésie, Murat inscrit les nouveautés du poème dans un dialogue avec la tradition, tandis que Mallarmé lui-même souligne clairement, quand il compare la double page au vers, que celle-ci doit être prise pour une nouvelle unité du poème remplaçant le rôle du vers dans la tradition.

Derrida, d'autre part, critique Richard en soulignant que son interprétation confine le texte mallarméen « dans l'atmosphère intimiste, symboliste et néo-hégélienne », la réflexivité est conscience de soi et le poème un miroir qui unit le moi à son image, « ferme délibérément et unilatéralement le pli, l'interprète comme coïncidence avec soi, fait de l'ouverture la condition de *l'adéquation* à soi, réduit tout ce qui dans le pli marque aussi la déhiscence, la dissémination, l'espacement, la temporalisation, etc. »<sup>869</sup>

Le pli, selon Derrida, « [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 voile, et le pli n'était ni l'un ni l'autre et les deux à la fois, indécidable, *reste* comme texte, irréductible à aucun de ses deux sens. »<sup>870</sup> Cet extrait est exemplaire, car il démontre clairement que le refus de la dialectique aboutit à l'éloge de l'indécidable. Derrida critique l'hégélianisme, mais ne critique pas la forme même de l'opposition entre deux termes que d'ailleurs la dialectique vise à abolir. La synthèse que le pli requiert n'est pas un choix entre deux sens, mais l'affirmation des possibilités multiples de configuration de la forme, comme nous allons le voir, qui non seulement transforme les éléments fondamentaux de la littérature, comme l'espace et le temps qui deviennent des qualités et non plus des quantités, mais il assure au poème un caractère incomplet comme la constellation, toujours *en* formation. Le pli rompt avec le secret que la page enferme tout en préservant la virginité de la page, car une page tournée est une page qui rompt le pli, qui dévoile en secret une idée vierge pour l'enfermer ensuite, et ainsi successivement sans jamais s'arrêter « quelque point dernier qui le sacre », car la fin du poème n'est que son recommencement.

Nous pouvons affirmer que le pli et la double page rompent avec la métaphysique et la rationalité qui fondent l'esthétique représentative basée sur la quantification du sens, en créant une nouvelle logique, un autre mode d'être du fait littéraire. Cette divergence entre Derrida et Jean-Pierre Richard atteste que le pli permet en plus de penser le rapport entre le monde et le livre, il permet de penser la transposition du monde au livre et le passage du livre au monde, il institue un espace

---

<sup>869</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>870</sup> Derrida, *La Dissémination*, p. 316.

nouveau, celui de la littérature haussé à la hauteur d'une Idée qui se déploiera tout au long des pages du Livre, car comme la conjonction d'*Igitur*, le pli enserre le mystère du passage de l'idée à l'existence.

Selon Deleuze, « le pli est sans doute la notion la plus importante de Mallarmé », car c'est une opération, un acte opératoire.

*Hérodias* est déjà le poème du pli. Le pli du monde, c'est l'éventail ou « l'unanime pli ». Et tantôt l'éventail ouvert fait descendre et monter tous les grains de matière, cendres et brouillards à travers lesquels on aperçoit le visible comme par les trous d'un voile, suivant les replis qui laissent voir la pierre dans l'échancrure de leurs inflexions, « pli selon pli » révélant la ville, mais aussi en révèle l'absence ou le retrait, conglomérat de poussières, collectivités creuses, armées et assemblées hallucinatoires. À la limite, il appartient au sensible lui-même de susciter la poussière à travers laquelle on le voit, et qui en dénonce l'inanité.<sup>871</sup>

Le pli mallarméen, le pli deleuzien (ou la monade leibnizienne), comme l'absolu hégélien, visent à rompre avec la scission qui sépare l'intelligible du sensible, le visible et le lisible. Authentifier la vue en la transformant ou la transposant au domaine intelligible du livre. Si tout au monde existe pour aboutir à un livre, l'opération du pli devrait unir le monde et les lettres ; enfermé sur soi-même, le livre devrait être capable de nous renvoyer au monde, de nous convoier vers l'ailleurs en rendant visible le monde par les lettres.

Quand le livre transpose le monde au livre, quand ce qui est visible devient lettres et musique, le monde par cette opération, se transforme. Le visible à nos yeux, « L'Éventail de Mme Mallarmé » dans son inanité, apparaît comme une invisible cendre, le reste sans nom d'un processus de transmutation du monde en vérité qui dégage de l'objet ce qui ne se donnait pas encore à voir, son secret. Le visible se dissout et se défait pour pouvoir aboutir à l'espace du livre et transformer le régime de visibilité. Des choses, le livre ne garde que leur évanouissante apparition idéale. L'éventail est ainsi la figuration des « trous d'un voile » par où le sensible se présente à notre regard. Plus que mettre en scène le jeu du montrer/cacher, il fait selon Deleuze monter et descendre le visible qui s'équilibre précairement, comme un bateau guidé par le vent, entre l'apparaître et le disparaître. Et de ce mouvement se dégage une Idée « avec comme pour langage », l'éventail devenu cendre se reconfigure à nouveau, et surgit autre, toujours dans les mains de la femme, c'est l'éventail lui-même qui apparaît : multiplicité des plis qui sépare et unit le monde et le livre dans leur différence.

Le livre contient tous les plis, comme la monade, combinaison infinie des feuillets, espace infini de la pensée, puisqu'il est un et multiple, fermé sur soi, le livre

---

<sup>871</sup> Deleuze, G. *Le Pli*. Paris : Éditions du minuit, 1988, p. 43.



incorpore la clôture : « toutes ses actions sont internes. » Ce ne sont plus deux mondes. Le Livre est « pli de l'Événement, unité qui fait être, multiplicité qui fait inclusion, collectivité devenue consistance ». <sup>872</sup> Les plis du marbre chez Leibniz, replis de la matière qui donnent à voir sont chez Mallarmé les plis des feuillets du Livre : « Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître. Si aveugle et peu un procédé, l'attentat qui se consomme, dans la destruction d'une frêle inviolabilité. » <sup>873</sup> Quand l'inflexion devient inclusion, « on ne voit plus on lit. » Le Livre total, souligne Deleuze, est le rêve de Leibniz ainsi que celui de Mallarmé. Et nous avons tort de juger qu'ils n'ont pas réalisé ce Livre tant rêvé. Mallarmé l'a écrit par des fragments, vers de circonstances, poèmes en prose, en vers et sa dernière apparition est le *Coup de dés*. Le Livre unique, le Livre des monades capable de supporter toutes les dispersions ou dispositions est la monade elle-même, ou le cabinet de lecture. Ainsi, le poème est un livre, compris comme une monade, une existence fermée en soi-même et infinie, dont toutes les possibilités et devenirs émanent de sa propre constitution. « Le visible et le lisible, l'extérieur et l'intérieur, la façade et la chambre, ce ne sont pas deux mondes, car le visible a sa lecture (comme le journal chez Mallarmé), et le lisible a son théâtre (son théâtre de lecture chez Leibniz comme chez Mallarmé). » <sup>874</sup>

Malgré cette proximité soulignée par Deleuze entre Mallarmé et Leibniz, une grande distance les sépare. Si Leibniz et Mallarmé cherchent à se dissocier d'un monde scindé en deux — un monde plié, un monde doublé par des dichotomies comme l'homme et Dieu, l'immanence et la transcendance, ou dans le cas de Mallarmé l'idéal et l'ennui, le plaisir et l'ascétisme — les deux ont des manières différentes de penser un autre monde où cette scission ne serait pas. Si la monade vise à nier un monde scindé, elle ne peut réaliser cette opération en présupposant une corrélation entre le monde et l'âme, c'est-à-dire en faisant du pli l'espace d'union entre deux différences. Mais Mallarmé et Nietzsche appartiennent à un monde dans lequel, selon Deleuze, la raison s'est écroulée, la raison humaine comme la raison théologique. Mallarmé, à l'instar de Nietzsche, écrit au moment de l'écroulement de la raison théologique crise au cours de laquelle émerge le baroque, espérant la préserver. Si Mallarmé découvre l'absence de tout principe, Leibniz essaie de les sauver en les multipliant.

---

<sup>872</sup>*Ibid.*

<sup>873</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 226.

<sup>874</sup> Deleuze, *Le pli*, p. 44.

Nietzsche et Mallarmé nous ont redonné la révélation d'une Pensée-monde, qui émet un coup de dés. Mais, chez eux, il s'agit d'un monde sans principe, qui a perdu tous ses principes : c'est pourquoi le coup de dés est la puissance d'affirmer le Hasard, de penser tout le hasard, qui n'est surtout pas un principe, mais l'absence de tout principe. Aussi rend-il à l'absence ou au néant ce qui sort du hasard, ce qui prétend y échapper en le limitant par principe. (...) Penser sans principe, en l'absence de Dieu, en l'absence de l'homme même, est devenue tâche périlleuse d'un enfant joueur qui détrône le vieux Maître du jeu, et qui fait entrer des impossibles dans le même monde éclaté (la table se brise...).<sup>875</sup>

Mallarmé et Nietzsche ont essayé de rompre avec un monde scindé en démontrant la nature illusoire des dichotomies qui soutiennent cette division. À partir de la constatation de l'absence de tout principe, aucune division ni différence ne peut plus être pensable ou nommable, toutes sont le résultat d'une pensée opérant auparavant à partir de principes fallacieux, des principes que l'histoire a démontré être illusoire. Ainsi, le hasard est une critique qui vise à bâtir la pensée sur des principes non normatifs. Après avoir découvert le Néant qui anéantit un monde gouverné par des oppositions limitatrices, Mallarmé a découvert le hasard qui devrait le guider vers une reconfiguration de la poétique comme un faire capable de souffleter et dissoudre toute distance qui sépare l'idée de son existence concrète, et créer ainsi un autre monde à l'image du hasard, un monde instable et fragile, un devenir capable d'instaurer le nouveau et unique au sein de la Vie.

### **Les fragments du Grand Œuvre : incomplétude et infini**

Quoi ? C'est difficile à dire : un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre persuadé qu'au fond il n'y a qu'un, tenté à son insu par quiconque a écrit, mêmes les Génies. L'explication orphique de la Terre, qui est le seul devoir du poète et le jeu littéraire par excellence : car le rythme même du livre alors impersonnel et vivant, se juxtapose aux équations de ce rêve, ou Ode. Voilà l'aveu de mon vice, mis à nu, cher ami, que mille fois j'ai rejeté, l'esprit meurtri ou las, mais cela me possède et je réussirai peut-être ; non pas à faire cet ouvrage dans son ensemble (il faudrait être je ne sais qui pour cela !), mais à en montrer un fragment d'exécuté, à en faire scintiller une place l'authenticité glorieuse, en indiquant le reste tout entier auquel ne suffit pas une vie. Prouver par les portions faites que ce livre existe, et que j'ai connu ce que je n'aurai pu accomplir.<sup>876</sup>

La célèbre lettre autobiographique à Verlaine, écrite le 16 novembre 1885, atteste que Mallarmé rêvait et a toujours rêvé d'écrire un poème cosmologique : « explication orphique de la Terre ». Le *Coup de dés*, poème-cosmos, est un fragment de ce Livre « architectural et prémédité » qui fait du hasard son moteur et la raison de son existence. Notre objectif ici est de montrer quels éléments et quelle structure, quelle

---

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>876</sup> Mallarmé. *OCI*, p. 788.

forme a permis la constitution de ce poème ou de quelle manière le hasard fait œuvre dans le *Coup de dés*.

Après avoir affirmé dans *La Musique et les Lettres* l'importance du jeu, Mallarmé explique comment ce jeu vise à donner forme à une Idée.

La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel.

Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde.

À l'égal de créer : la notion d'un objet, échappant, qui fait défaut.

Semblable occupation suffit, comparer les aspects et leur nombre tel qu'il frôle notre négligence : y éveillant, pour décor, l'ambiguïté de quelques figures belles, aux intersections. La totale arabesque, qui les relie, a de vertigineuses sautes en un effroi que reconnue ; e d'anxieux accords. Avertissant par tel écart, au lieu de déconcerter, ou que sa similitude avec elle-même, la soustraie en la confondant. Chiffraction mélodique tue, de ces motifs qui composent une logique, avec nos fibres. Quelle agonie, aussi qu'agite la Chimère versant par ses blessures d'or l'évidence de tout l'être pareil, nulle torsion vaincue ne fausse ni ne transgresse l'omniprésente Ligne espacée de tout point à tout autre pour instituer l'Idée ; sinon sous le visage humain, mystérieuse, en tant qu'une Harmonie est pure.

Surprendre habituellement cela, le marquer, me frappe comme une obligation de qui déchaîna l'Infini ; dont le rythme, parmi les touches du clavier verbal, se rend, comme sous l'interrogation d'un doigté, à l'emploi des mots, aptes, quotidiens.<sup>877</sup>

La Nature a lieu, et elle a aussi un lieu déterminé, fixe tandis que le matériel poétique est comparé aux « voies ferrés », moyen de transport ou « déplacement avantageux » (sous-titre du texte), et autres « inventions », inventions techniques et formelles qui permettent donc les déplacements.

Le transport ou déplacement évoque un terme que Mallarmé utilise pour sa méthode dans « Crise de vers » : la transposition.

Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement : en littérature, cela contente d'y faire allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.

À cette condition s'élançe le chant, qu'une joie allégée.

Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre.<sup>878</sup>

Le démontage impie de la fiction ouvre un « espace vacant », un espace blanc, vierge à l'intérieur d'une page tachée par l'encre noire, et fait de la poésie l'espace de transposition de l'Idée. Le déplacement en question dans la transposition d'une idée concerne les objets qui passent du monde au livre, mais aussi le livre qui déborde ses pages et occupe des espaces qui en principe ne sont pas les siens.

La transposition du monde au Livre implique de penser les modes multiples d'être un ou de faire « couple » ou de faire un « multiple ». Puisque *Igitur* est la conjonction

---

<sup>877</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 68.

<sup>878</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 211.

(ou l'œuvre inachevée) qui représente le mieux le problème philosophique de Mallarmé, le passage de l'idée à l'existence, nous pouvons simplifier le monde ou la création poétique en disant que la première question qui se pose au poète est justement celle du passage de l'idée à l'acte, du passage de l'idée à la mise en forme du poème. Depuis *Hérodiade* jusqu'au *Coup de dés*, en passant par les manuscrits du Livre, Mallarmé utilise la métaphore des noces ou des fiançailles pour traiter du « problème Igitur », la création poétique ou la mise en forme d'une idée. Les manuscrits d'« Épouser la notion » démontrent clairement que Mallarmé associe le rapport idée/œuvre au rapport homme/femme.

il ne lui  
faut pas moins  
qu'épouser la notion  
il veut tout épouser, lui –  
faute d'une dame à sa  
taille

I

Je veux épouser la  
notion, criait-il  
je veux

elle seule peut  
satisfaire les vastes  
élans »

– en vain le  
retenait-on,

2

en vain  
lui faisait-on  
entendre  
qu'elle  
n'existe que si  
vierge –  
Comment ?  
disait-il –  
Comment ? <sup>879</sup>

Le texte « Ballets » associe la danse à la rencontre amoureuse. Sur le spectacle *Deux Pigeons*, le poète déclare : « Enfant, les voici oiseaux, ou le contraire, d'oiseaux enfants, selon qu'on veut comprendre l'échange dont toujours et dès lors, lui et elle, devraient exprimer le double jeu : peut-être, toute l'aventure de la différence

---

<sup>879</sup> Mallarmé. *OC I*, p. 1065.

sexuelle ! »<sup>880</sup> Si le maître dans sa « petite raison virile » naufrage et échoue à vaincre le hasard, le Livre, d'autre part, se penche sur le « mystère de la femme ». <sup>881</sup> Mystère que le poète identifie à la naissance d'un enfant : « de mystère qu'on ne peut savoir qu'en l'accomplissant — amour — preuve — enfant ». <sup>882</sup> Le mystère ici est celui de la création, le passage à l'acte qui fait être et vivre. Ainsi la question d'*Igitur* se transforme quand elle est comprise à l'intérieur de l'amour. Car la différence et l'incomplétude des deux sexes est capable de créer non une image, mais un être autre. Ainsi la transposition de l'idée au monde n'est pas une simple inscription ou transcription, mais un passage qui transforme et crée ce qui avant n'existait pas, ce qui dans la réalité ne pouvait pas exister, ce qui étant trop grand pour tenir dans le monde ne peut être fixé qu'en puissance sur les pages d'un Livre.

L'acte d'écrire souvent comparé au mariage ou aux fiançailles ou à l'amour, donc aux rapports homme/femme est un rapport incomplet, voué à l'échec ou qui n'existe pas, car l'idée n'existe que si elle est vierge, comment donc écrire ? Le manuscrit d'*Épouser la notion* présente l'acte d'écrire comme « opération », les manuscrits du Livre reprendront cette même idée, et selon Bertrand Marchal, cette opération n'est autre que celle qui constitue le *Livre*. L'extrait en question est présent dans le feuillet 220 : « Il se trouve dans un endroit – Cité – où l'exploit qui devrait lui rapporter de la *gloire* dont il eût fait la fête – (noces) est un *crime*. »<sup>883</sup> Dans cette opération, selon Marchal, l'invitation est la forme théâtralisée et démystifiée de l'inspiration, et la dame, muse moderne, est la personnification de l'Idée.

L'opération se confond donc avec une noce spirituelle, celle de l'homme et de l'idée, une noce qui convoque, à l'égal des noces d'Hérodiade et du saint, l'image du banquet nuptial, comme si consommer l'union, prendre le « pucel [age], c'était « manger la dame ». Tel est le caractère ambivalent de l'Opération, qu'évoquent les feuillets 122 et 123 : opérer, c'est « tout défai [re] – et, le pucel. même – », c'est jouer « sur ceci qu'il pouvait ne rien y avoir », ou se donner les moyens de « savoir si quelque chose [...] ou rien. »<sup>884</sup>

Compléter cette opération qui est un vol et un viol serait annuler l'Idée qui ne peut exister que si elle est vierge, ou en révéler le néant. Ainsi, le héros est devant l'opération comme *Igitur* ou le maître du *Coup de dés* face à l'acte : « S'il est vrai que l'Idée est

---

<sup>880</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 172. À ce sujet voir Badiou. *Petit Manuel d'Inesthétique*. *Op. cit.*, p. 103. Selon l'auteur, « l'énergie disjonctive dont la sexualité est le code est mise au service d'une métaphore de l'événement comme tel, soit ce dont tout l'être tient dans le disparaître. C'est pourquoi l'omniprésence de la différence des sexes s'efface, ou s'abolit, n'étant pas la fin représentative de la danse, mais une abstraction formelle d'énergie dont le tracé convoque dans l'espace la force créatrice de la disparition. »

<sup>881</sup> Mallarmé. *OC I*, p. 556.

<sup>882</sup> *Ibid.*, p. 557.

<sup>883</sup> *Ibid.*, p. 607.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 1383.

inviolable ou, ce qui revient au même, qu'elle n'est rien, l'Opérateur se trouve confronté à cette alternative : dévoiler l'Idée, ou la revoiler, manger la dame ou mourir de faim ». <sup>885</sup> Mais entre ces deux extrêmes, il y a encore d'autres possibilités. Marchal lui-même cite ces extraits qui démontrent que le héros « s'arrête à temps en cette Opération », « juste avant la grande ouverture intérieure, pucel. ou on va savoir si quelque chose (autre que tout ce qui est) ou rien ». <sup>886</sup> Si le héros s'arrête, c'est parce que devant ces options il est possible que rien n'ait lieu ou que quelque chose ait lieu. Et le héros s'arrête pour parier sur « quelque chose (autre que tout ce qui est) » plutôt que rien. Ainsi le rapport homme/femme n'est pas toujours un viol, et il y a une manière d'écrire qui ne fait aucune violence à la nature du langage. Il y a plus que ce qu'il est, il y a des modes de rapports qui ont lieu autrement.

Le poète est peut-être incapable de transposer son idée au papier sans faire violence au langage, car le langage résiste, il a une matérialité et une particularité que le poète ne veut pas détruire, car le prix à payer sera transformer la littérature dans l'universel reportage et transmettre la « croyance » représentative selon laquelle écrire des pierres précieuses c'est faire des pierres précieuses, pour cette raison il préfère faire allusion, suggérer.

L'allusion, la suggestion ou la transposition est le moyen technique ou l'invention mallarméenne qui transforme cette incomplétude, ces fiançailles prosternées, d'Hérodiade au *Coup de dés*, dans un élément formel du poème. Si le poète ne peut pas épouser la notion, si l'idée échappe et fait défaut, se soustrait à l'écriture, si le poète ne peut pas écrire la notion d'un objet, il cherche à transposer, à créer une forme qui soit « la notion d'un objet, *échappant, qui fait défaut* ». La notion définie comme ce qui fait défaut, transforme le rapport homme/femme, poète/idée. Si la figure des noces met en scène la crainte du poète de perdre la pureté de l'idée en tachant de noir la page blanche et vierge, l'amazone au sein brûlé, la femme qui se mutile pour lutter et qui enserme *Poésies*, Aphrodite qui surgit de l'écume, Hérodiade qui se détache des froides pierreries pour aller vers l'inconnu, la danseuse qui n'est pas une femme, fournissent des images des histoires qui commencent à partir de l'incomplétude. Des fiançailles aux noces, Mallarmé se dirige vers la rencontre amoureuse qui présente l'incomplétude des êtres qui se rencontrent non pour se compléter, mais pour voir croître la zone d'indiscernabilité et d'imprévisibilité qui fait de la rencontre amoureuse, la possibilité

---

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 1383.

<sup>886</sup> Mallarmé, *OC I*, f° 220, p. 607 et f° 123, p. 577.

de découvrir qu'il y a en nous quelque chose d'abscons. L'amour est donc la figure la mieux achevée d'une rencontre d'incomplétudes qui fait histoire. Ainsi, la mise en forme d'une idée ne rompt pas avec la virginité de la page, elle peut en fait instaurer cette virginité, l'écriture peut inaugurer sur la page un territoire nouveau et créer autre chose que ce qui est.

Si la pensée représentative présuppose qu'un objet se donne et se présente entier et d'une seule fois à notre observation et à notre jugement, pour Mallarmé la véritable notion est celle qui fait défaut. L'allusion, la suggestion ou la transposition visent donc à créer un espace, blanc, vacant à l'intérieur du poème où puisse se manifester ce défaut qui est propre non seulement aux notions, mais aux langues. Ainsi le défaut du concept ou du langage devient le délice d'imaginer. L'Idée mallarméenne est de l'ordre de l'imagination et mise en place par la suggestion. Le poète nous invite ainsi à imaginer, à voyager vers l'inconnu.

L'acte poétique consiste à « saisir les rapports, entre-temps, rares ou multipliés », on éteint son état intérieur pour « simplifier le monde ». Comment est-il possible que les rapports entre temps multipliés ou rares puissent « simplifier le monde » ?

Les arabesques mallarméens cherchent à tracer les lignes d'un concept, donc à prétention universelle et qui pourtant n'a pas de prétention totalisatrice. Un concept comme celui de constellation peut avoir une prétention universelle tout en étant non-totalisateur, incomplet, la même chose vaut pour l'incomplétude. L'infini que le poète déchaîne à partir de « l'ambiguïté de quelques figures belles » en quête d'« intersections », parcourt les « vertigineuses sautes » et d'« anxieux accords ». Les rapports sont tracés à partir de l'intersection ou du point de contact entre lignes temporelles multiples ou rares. Ainsi se forment des motifs, à partir de l'exploitation maximale d'un minimum d'éléments formels. Les termes : « Chiffration mélodique tue » évoquent un autre usage et une autre compréhension de la musique, qui n'est plus faite de sons, de mélodie, mais avant tout de notes et d'accords, de traces et de rapports. La musique doit être comprise, comme l'affirme le poète dans une lettre à Edmund Gosse le 10 janvier 1893, dans le sens grec, « au fond signifiant Idée ou rythme entre deux rapports ». <sup>887</sup> « Chiffration » indique évidemment le rapport entre les syllabes et les sonorités du vers. L'arabesque ou cette mise en scène de l'idée n'est plus

---

<sup>887</sup> *Ibid.*, p. 807.

basée sur aucune « chiffration », aucun compte, le poète aurait remplacé le compte de vers et le découpage métrique qui est aussi sonore par une autre logique.

Les feuillets du Livre auquel Marchal fait référence pour traiter de l'opération, de l'acte d'écrire, 220, 123 et 123, présentent des réflexions sur la mise en page du Livre. Dans le feuillet 122 par exemple, nous pouvons lire :

Les pages extérieures non jointes au milieu libre – sont les extrêmes, les plus loin qu'on puisse aller ou une double feuille. elle ne peut donc pas être suivie d'une autre – elle ne peut s'il y en a d'autres que les recevoir à l'intérieur – correction – une fois tout défait – et, le pucel. même – une fois qu'on a joué sur ceci qu'il pouvait ne rien y avoir.<sup>888</sup>

Cet extrait démontre d'abord clairement que la question de la notion, enserré dans la métaphore du mariage, des noces, est certainement un problème qui concerne la création poétique, la mise en forme du poème, le passage de l'idée à l'acte, à l'écriture. Mais il démontre aussi que pour Mallarmé la forme du Livre dépend de son format, de la mise en page, du passage des mots, à la page, au Livre. Ainsi nous pouvons lancer l'hypothèse que la forme du *Coup de dés* se joue sur la mise en page du poème, donc il est un fragment, une « portion faite » du Livre, architectural et prémédité, qui prouve que le Livre « explication orphique de la Terre » existe.

Ainsi la forme du poème ne s'explique pas ni par le rapport intériorité/extériorité configuration de la pensée/configuration de l'objet comme suggère Jenny Laurent dans *La Fin de l'intériorité* ni à travers la question du vers comme le veut Michel Murat dans *Le Coup de dés de Mallarmé : Un recommencement de la poésie*. Ces interprétations mettent l'accent sur des aspects importants, mais nous voudrions souligner que la mise en page du poème transforme les éléments fondamentaux du poème, le vers, en créant d'autres éléments formels, comme la double page, le « mot-total » et les motifs. Il est donc question d'une reconfiguration des éléments constitutifs de toute H(h)istoire : le temps et l'espace transformés en qualités capables de créer d'autres manières d'être et de faire.<sup>889</sup> Nous partirons donc dans notre analyse des éléments que Mallarmé, lui-

---

<sup>888</sup> Mallarmé. *OCI*, p. 576.

<sup>889</sup> Il ne s'agit pas ici comme le suggère Virginia La Charité dans *The Dynamics of Space. Mallarmé's « Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard »*, Lexington (Kentucky), French Forum publishers, 1987, d'affirmer que parce que le poème est espace, chaque lecture engendre un autre poème, comme si des combinaisons illimitées étaient possibles entre les mots. Car le *Coup de dés* a, comme nous le verrons, une structure narrative et temporelle, qui n'est pas linéaire, certes, néanmoins cela ne signifie pas que le poème puisse être lu dans tous les sens indifféremment. Murat argumente, contre la thèse de Virginia La Charité, que « le texte n'est pas l'espace : il y a le texte et l'espace, comme dans le théâtre "il y a la scène et la salle". Le dispositif et le texte sont indissociables, mais ils obéissent à des principes distincts ». Murat. *Le Coup de dés de Mallarmé : Un recommencement de la poésie*. Paris : Bélin, 2005, p. 95. Certes, le texte n'est pas l'espace, il ne laisse pas déterminer par l'espace ce qui nous fait perdre le contact avec les mots écrits. En fait, nous aimerions montrer que le texte fait l'espace, institue un lieu, comme la danse, où l'espace n'est plus unité de mesure, mais élément qualitatif qui rend possibles de nouvelles



même, dans la préface de son poème, a indiqués comme étant ses principales innovations, par rapport au vers libre et au poème en prose, c'est-à-dire par rapport aux expérimentations de son temps. C'est à partir de la mise en page que nous pourrions comprendre de quelle manière Mallarmé transforme le hasard, non seulement dans le thème ou sujet de son poème, mais dans un principe qui dictera sa forme.

Murat souligne une figure de style très importante pour nous dans la configuration de la forme du poème, l'antanaclase, qui fait jouer deux emplois d'un même terme, où souvent un emploi est littéral ou restreint et l'autre abstrait et plus général.

Ainsi le même mot peut désigner le vers poétique, ou le redéfinir en lui donnant une extension beaucoup plus vaste : « le vers est partout dans la langue où il y a rythme ». Il y a donc des vers dans la prose. Mallarmé pousse ce partage jusqu'à ses conséquences ultimes : il oblitère la distinction générique entre prose et poésie et ne laisse subsister qu'un genre qui est la littérature.<sup>890</sup>

Mallarmé utilise la même procédure quand il s'agit de la musique. La musique dans « l'acception ordinaire » est limitée « aux exécutions concertantes avec le secours, des cordes, des cuivres et des bois et cette licence, en outre, qu'elle adjoigne la parole, cache une ambition, la même ». <sup>891</sup> D'autre part, la Musique est aussi « idée ou rythme entre deux rapports ». <sup>892</sup> Et c'est cette définition qui sera fondamentale pour Mallarmé. Cette même division entre l'acception ordinaire et l'art est effectuée vis-à-vis du langage, dans son état « brut », l'universel reportage – ou le langage représentatif du journal et des écoles littéraires comme le naturalisme et le Parnasse, – et la Poésie, état « essentiel » de la parole. L'auteur remarque que la distinction concernant la musique est « plus nette que dans le cas du vers, où les recouvrements de sens sont constants ». <sup>893</sup> Nous pourrions nous demander si l'utilisation de la même figure pour parler d'une distinction concernant le langage, la musique et le vers, n'est pas la démonstration la plus claire que Mallarmé cherchait à écrire en abandonnant cette unité de mesure, comme il a aussi défini sa poésie en opposition à l'universel reportage ou à l'usage représentatif du langage, et à la musique comprise littérairement, comme sonorité du mot, comme l'envisageaient une grande partie des poètes contemporains.

---

expériences, non vis-à-vis du poème et de sa lecture, mais de nouvelles manières de penser et d'expérimenter à partir de l'espace et aussi du temps. Quand le poème démontre que l'espace peut être une qualité, il nous invite à penser la poésie comme lieu événementiel, où peut avoir lieu autre chose que ce qui est, autre chose qu'un coup de dés hasardeux prévu par le calcul, mais une glorieuse et imprévisible constellation qui ouvre l'espace du poème à ce qui est de l'ordre de l'inconnu.

<sup>890</sup> Murat. *Le Coup de dés de Mallarmé. Op. cit.*, p. 22.

<sup>891</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 68

<sup>892</sup> *Ibid.*, p. 807.

<sup>893</sup> Murat. *Le Coup de dés de Mallarmé. Op. cit.*, p. 22.

L'antanaclase réapparaît dans le texte de Murat quand il est question de montrer de quelle manière Mallarmé redéfinit le vers à partir du vers-librisme.

L'instrument principal de cette adaptation est une figure de mot : une sorte d'antanaclase, à laquelle Mallarmé recourt pour le vers, comme pour la musique. Il se sert en effet du même mot pour désigner deux choses différentes. Il y a d'un côté « ce qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acception ordinaire » (II, 68). Ce vers au sens restreint se confond de fait avec le vers métrique. Il est tributaire de règles léguées par une tradition propre à la poésie française, détermination que le plus souvent le contexte suffit à impliquer. En face apparaît le vers au sens abstrait, essentiel, que Mallarmé définit comme rythme dans la langue ; il se confond sous l'angle formel avec la littérature, puisque « le vers est tout, dès qu'on écrit ». Mais cette antanaclase n'est pas une figure statique, comme lorsqu'elle joue sur deux acceptions également codées du mot (ainsi le mot *raison* dans l'exemple canonique de Pascal). Elle s'accompagne nécessairement d'un effort de redéfinition du terme.<sup>894</sup>

Mallarmé donne plusieurs définitions du vers, la plus abstraite, selon Murat, serait la définition du vers comme « mot-total ». Pensant le vers à partir du mot-total, Murat souligne que « la mise-en-page et ses effets symboliques deviennent des critères distinctifs. Comme ce critère s'applique à toute forme de vers, la différence entre vers régulier et vers libre se trouve neutralisée. » Le mot-total est une idée et la mise en page une structure qui s'articulent en trois niveaux : le vers comme unité, la page et le livre.

Le vers comme unité typographique, d'une part, le dispositif articulé aux trois niveaux du vers, de la page et du livre, d'autre part, seront les matériaux du *Coup de dés*. L'antanaclase permet donc de faire émerger de manière peut-être inopinée, sans rompre en tout avec la tradition, une conception non métrique du vers, c'est-à-dire une alternative radicale à cette tradition.<sup>895</sup>

Nous pourrions nous demander si cette définition n'est pas, en fait, une définition concrète, car la définition abstraite renvoie au titre « Crise de vers », et indique l'orientation de la littérature, le futur de la Poésie. Si comme le veut Murat, le vers est toute la littérature, Mallarmé a dans « Crise de vers », aussi bien que dans « La Musique et les Lettres », une autre définition du vers, qui non seulement élimine la distinction entre prose et vers, mais rend possible une autre manière de comprendre la forme poétique.

Je me figure par un indéracinable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré ; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il ne a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien : car, ce n'est pas des sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement, mais de l'intellectuel parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique.<sup>896</sup>

La transposition du monde au Livre est présente ici pour attester l'intimité entre la musique et le processus de création mallarméen. Des rythmes et des rapports se

---

<sup>894</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>896</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 212.

dégagent des objets comme le parfum se détache de la fleur pour composer une symphonie qui est l'Idée. Cette Idée est celle que le poète cherche à écrire sur la page blanche qui ne violerait pas sa blancheur, car elle serait tout aussi vierge que la page, elle est la trace évanouissante des objets, la notion qui en tant que présence fait défaut. « La Musique et les Lettres » présente la littérature ou l'idée comme double antanaclase ou analogie entre la Musique et Les Lettres.

La littérature, au sens plus large et classique du terme, désigne les écrits voués à exprimer les notions, en tout domaine. La littérature désigne l'élévation au discours d'une *découverte* « n'importe les matières ». <sup>897</sup>

Je pose, à mes risques esthétiquement, cette conclusion (si par quelque grâce, absente, toujours, d'un expose, je vous amenai à la ratifier, ce serait pour moi l'honneur cherché ce soir :) que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargit vers l'obscur ; scintillante là, avec certitude d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée.

L'un des modes incline à l'autre et y disparaissant, ressort avec emprunts : deux fois, se parachève, oscillant, un genre entier. Théâtralement, pour la foule qui assiste, sans conscience, à l'audition de sa grandeur : ou, l'individu requiert la lucidité, du livre explicatif et familier. <sup>898</sup>

L'idée a la forme de la musique, comme dissolution ou disparition volatile, toute idée est ainsi non le contraire, mais la forme même du hasard. Le hasard est ce qui peut toujours être un autre, donc qui à tout moment est passible de se transformer. Fragile et instable comme la musique, il se dissout dans l'air et se défait et se refait au long du temps.

Si l'antanaclase « s'accompagne d'un effort de redéfinition du terme » en question, comme le souligne Murat, examinons d'abord l'exemple classique de cette figure, celle de Pascal : « le cœur a des raisons que la raison ne connaît point ». L'antanaclase ici suggère qu'il y a des raisons multiples et les raisons du cœur se distinguent de la raison. « Les raisons » sont synonymes ici de causes, le cœur a des causes et une manière de fonctionner qui échappe à la raison. Ainsi il y a plusieurs manières, ou au moins deux manières de comprendre ce qu'est la raison, comme cause, ou autrement que comme cause. Pascal nous permet d'inférer que la raison ne se laisse pas limiter à la pensée causale, tout comme le hasard qui a des raisons qui échappent à la causalité. Ce rapport entre la causalité et la raison, qui est un rapport d'incomplétude, (la causalité n'est pas toute la raison, la raison ne se limite pas à la causalité) marque aussi le rapport mallarméen entre la Musique et Les Lettres dans la composition de la forme du poème. Nous pouvons maintenant entrevoir pour quelle raison Mallarmé

---

<sup>897</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 69.

utilise le rapport sexuel ou la rencontre amoureuse comme figure de l'idée ou de la création poétique. Nous pouvons maintenant tracer des séries de rapports définis par l'antanaclase et qui fournissent l'une des conditions formelles fondamentales du poème. Une relation d'incomplétude entre l'Idée et sa concrétisation, la lettre et Les Lettres, la musique (ou la sonorité du poème) et La Musique qui se charge de saisir les rapports qui est aussi, comme la Poésie, Idée.

Si les raisons du cœur ne sont pas la totalité de la raison, s'il y a des raisons qui échappent à la raison, s'il y a d'autres rationalités que la causalité, nous pouvons affirmer que le hasard est ce qui échappe à la pensée causale, qui est en dehors de la causalité, donc la causalité n'est pas la totalité de ce que nous pouvons entendre par raison. De la même manière, la mise en page du Livre n'est pas la totalité de la forme du poème, elle est sa manifestation concrète, mais ce sens littéral de la forme ne peut être une forme que dans la mesure où elle instaure une zone d'indétermination. Par exemple, la Musique ne se laisse pas réduire à l'ensemble des œuvres musicales déjà existantes. La Musique excède toute réalisation concrète de la musique. Car l'objectif de l'art, de l'œuvre est d'ouvrir une direction nouvelle, un espace indiscernable et inconnu par où navigueront les œuvres à venir. La même chose peut être affirmée de la littérature, elle n'est pas faite des lettres uniquement, puisque le journal et toute autre forme d'écrit sont aussi composés des lettres. Qu'est-ce donc qui fait l'art d'écrire, Les Lettres ? C'est le vide ouvert par les ouvertures, le vide indéterminé et vague, mais inépuisable ouvert par les œuvres existantes, la certitude que chaque œuvre accomplit, et même l'ensemble de ces œuvres ne sera jamais capable d'épuiser les infinies possibilités de combinaisons de vingt-quatre lettres. L'antanaclase, en jouant sur le sens concret et le sens abstrait, sur le sens littéral et le sens dénotatif d'un mot nous permet de tracer une zone d'incomplétude entre les lettres et Les Lettres, la musique et La Musique ou entre le format du Livre et l'Idée du poème. En plus, nous pouvons remarquer que Mallarmé se base, en certaines circonstances, surtout dans le *Coup de dés* et *Le Livre*, sur les aspects concrets de la littérature, qui nous oblige à lire forme par format, littéralement, c'est-à-dire que le poète se base sur le format même des livres pour penser la constitution formelle de la Poésie. C'est peut-être là que réside l'un des aspects novateurs les plus impressionnants et inattendus de l'œuvre de Mallarmé, l'analyse du poème le montrera : « Rien de fortuit, là, où semble un hasard capter l'idée, l'appareil est l'égal : ne juger, en

conséquence, ces propos — industriels ou ayant trait à une matérialité : la fabrication du livre, en l'ensemble qui s'épanouira, commence, dès une phrase. »<sup>899</sup>

Le langage, comme l'amour ou l'Idée, est aussi incomplet ou imparfait :

Les langues sont imparfaites en cela que plusieurs, manque la suprême : penser étant écrire sans accessoires, ni chuchotement, mais tacite encore l'immortelle parole, la diversité, sur terre, des idiomes empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité. Cette prohibition sévit expresse, dans la nature (on s'y bute un sourire) que na vaille raison pour se considérer Dieu ; mais, sur l'heure, tourné à de l'esthétique, mon sens regrette que le discours défaille à exprimer les objets par des touches y répondant en coloris ou en allure, lesquelles existent dans l'instrument de la voix, parmi les langages et quelquefois chez un. À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. Le souhait d'un terme de splendeur brillant, ou qu'il s'éteigne, inverse ; quant à des alternatives lumineuses simples – *Seulement*, sachons *n'existerait pas le vers* : lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.<sup>900</sup>

*Les Dieux antiques* avait pour fonction de démontrer la fracture irrémédiable qui sépare les mots et les choses, et l'impossibilité de rémunérer les défauts des langues en ayant recours à une origine mythique du langage. La tâche du poète moderne est de créer en sachant que la distance entre les mots et les choses, ou entre les signifiants et la signification ne peut pas être éliminée. Les langues sont arbitraires et la désignation est toujours un acte ineffable, où se perdent et les mots et la chose (dans sa vérité, son être), qui s'évanouissent devant notre regard. Ici Mallarmé explique comment la poésie a lieu, sans lutter contre le caractère irrémédiablement arbitraire du langage, mais en faisant de cette lacune propre aux mots l'étincelle qui déclenche le mécanisme fictif.

La méthode mallarméenne de démontage de la fiction qui aurait comme base le langage se dévoile ici. L'imperfection du langage, son incapacité à exprimer, la distance qui sépare les mots des choses et le signifiant de la signification, est l'image et l'espace qui peut faire surgir l'Idée. La philosophie rémunère les défauts des langues, car l'Idée est ce « défaut », cette distance ou de cette incomplétude qui surgit d'un hasard constitutif du langage, trop longtemps nié, et qui pourtant a une puissance infinie. Car libérer de l'impératif représentatif, quand la littérature se fonde tout en sachant que son rôle n'est pas celui de décrire ou de narrer, ni même de faire, mais de créer, s'ouvre à elle un espace illimité : « L'enfantillage de la littérature jusqu'ici a été de croire, par exemple, que de choisir un certain nombre des pierres précieuses et en mettre les noms sur le papier, même très bien, c'était *faire* des pierres précieuses. Et bien ! non ! La poésie consistant à *créer* (...) ». <sup>901</sup>

---

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>900</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 701.

Les langues sont imparfaites. Mallarmé évoque le mythe de Babel pour expliquer que la diversité des langues serait la responsable de la perte de la signification initiale du Verbe. Nous avons ici un autre argument, paradoxalement un mythe biblique, qui réitère la thèse des *Dieux antiques* : invoquer Dieu, ce mensonge, ou avoir recours aux mythes ne ferait que masquer cette perte initiale et irrémédiable qui en plus est narrée par les mêmes mythes religieux. Si *Les Dieux antiques* est centré sur le rapport mots/choses, ici les langues sont dites imparfaites, car le signe est immotivé (infondé, basé sur le Néant). Il n'y a pas de relation causale entre ce qu'on appelle après Saussure, le signifiant et le signifié. Mallarmé donne comme exemple les mots « jour », et « nuit », dont la signification s'oppose à la sonorité, sombre pour le premier, claire pour le second. Le caractère arbitraire du signe sépare définitivement les mots et les choses, ou les idées, et rend, donc, inutile l'idée d'une littérature qui se base dans un principe mimétique, qui prétend parler de choses comme si le langage pouvait les posséder, les tenir, les faire exister.

Le recours au mythe de Babel s'adresse à cette tradition composée d'un mélange de christianisme et de mysticisme propres au premier romantisme, au « sacre de l'écrivain ». Mallarmé utilise le mythe biblique justement pour démontrer que même dans la religion chrétienne, l'espoir de réconciliation entre l'homme et le ciel à travers la poésie est voué à l'échec, ou du moins, entendu comme une démonstration de la prétention humaine et son manque d'humilité envers Dieu. Et si cette réconciliation est vouée à l'échec, c'est parce que Dieu lui-même a créé et instauré, après Babel, la diversité des langues.

Mais cela ne signifie pas que la poésie est condamnée à répéter éternellement son impuissance à remédier ce mal être autre, définitivement éloigné du monde qui l'entoure. Car elle peut, selon Mallarmé, « rémunérer » le défaut des langues. Le vers dans l'assemblage des mots, en promouvant la rencontre des sonorités différentes et hétérogènes, est capable de créer de nouvelles significations, établir des rapports entre mots distincts, provoquer notre réflexion, réordonner notre savoir sur le langage et le monde, *créer* ce qui n'existe pas dans la réalité. C'est le « défaut des langues » qui fait le vers. Loin de vouloir faire l'éloge du travail poétique comme un travail de re-motivation du langage qui essaierait de rétablir le rapport entre son et signification, Mallarmé nous indique que la poésie peut, en fait, créer du nouveau seulement quand elle n'essaye plus de rétablir ce lien mythique qui ordonnait le monde à partir du langage, mais cherche à réordonner le monde à partir de la nature arbitraire et

contingente du langage. Si la vérité s'inscrit comme une fiction, le réel a la structure arbitraire du langage. Loin d'être un discours ordonné, rationnel, entièrement causal et motivé, le langage nous met devant les limites de la raison, devant les limites de la réalité, devant la faillite de la représentation. « Rémunérer les défauts des langues » « philosophiquement » signifie créer d'infinis mondes possibles à partir du hasard, à partir de la forme même du langage, arbitraire et hasardeuse, en privilégiant les sens au lieu de la signification, la création au lieu de l'interprétation. Né des rencontres fortuites des mots, le sens est capable de nous mettre devant le « nouveau », il provoque chez le lecteur la sensation de n'avoir jamais entendu ces mots auparavant. « Crise de vers » finit sur cet extrait que Durand propose de lire en considérant sa place dans l'ensemble de l'article, comme en fait, ce qu'il est, la fin de la crise :

Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement s'élève, idée même et suave, l'absent de tous bouquets.<sup>902</sup>

Ce paragraphe répondrait, selon l'auteur, au sens commun qui soumet la poésie à la question du monde, qui veut voir le monde à travers la poésie, la poésie étant sa représentation. L'exigence de la reconnaissance dans le langage est une quête pour la signification, une exigence de la représentation du monde à travers le langage. Selon Durand, « la tâche que Mallarmé confie à l'écriture dans la conclusion de "Crise de vers", c'est éviter par avance que le poème soit reconduit au réel, jugé par la mesure de sa fidélité ou de son infidélité à celui-ci », parce que pour éviter que le monde de la réalité pratique soit opposé à ce qui fait le poème, « il faut en quelque manière que le poème postule, dans et par son écriture, l'absence du monde auquel il renvoie et auquel, donc, il ne pourra plus être renvoyé. »<sup>903</sup>

Certes, il s'agit de la mise en place d'une critique au caractère référentiel et d'une alternative à la conception représentative du langage. Mais une critique du caractère référentiel du langage, n'est pas une négation, ou exclusion de la référence, et encore moins, une « négation linguistique du monde et de l'histoire ». Or, dans cette affirmation, la fleur « dite », le mot prononcé, n'est pas l'acte d'abolition de toutes les autres fleurs du monde en général. Elle est l'acte de création poétique, création qui existe à partir du monde même, comme une action de « détachement ». Comme une fleur dégage son parfum, la fleur créée se dégage des autres fleurs, elle assume la distance qui les sépare, distance qui est l'espace entre la chose et son miroir, le livre, où

---

<sup>902</sup> *Ibid.*

<sup>903</sup> Durand, *Crises. Mallarmé via Manet*, p. 229.

elle se reflète. La fleur Narcisse de Mallarmé est plus vraie qu'une vraie fleur. La fleur « absente de tous bouquets » est la fleur dans toute sa vérité, car c'est dans son reflet qu'elle se montre, qu'elle apparaît, comme réflexion, Idée. Le poème présente le réel comme une image, une création, dans son apparence il dévoile sa vérité et la vérité du réel. Son apparence révèle son essence et ne se distingue plus d'elle. Si la poésie peut se passer de la réalité, c'est justement parce que par la littérature le réel se dévoile, se fonde, s'établit, comme fiction, création, comme plus que la réalité. Ainsi la littérature, en opérant cette transposition du monde au Livre, peut faire éclater le réel dans toute sa vérité. Quand Mallarmé utilise le mot « hasard » dans le *Coup de dés*, dans une référence à la fleur, c'est justement pour affirmer qu'un coup de dés, qu'aucun calcul ou aucune raison, habitude ou représentation ne sera capable d'abolir la poésie, car elle se place dans un espace plus large, dont la réalité n'est qu'une misérable et infime partie.

Dans la dissolution et l'évanouissement de la musique, qui tel le parfum est invisible à notre regard, s'inscrit l'essence de la fleur, son idée. Le parfum se dégage de la fleur comme la musique se dégage des mots en détachant les mots de toutes les fleurs existantes, pour inscrire dans le poème une absence ou un excès qui ne se laisse pas limiter par la réalité. Le « défaut des langues » devient ainsi le responsable de la création, créer c'est mettre en évidence la nature du langage, élevé à la forme et à la structure de l'idée, dans la mesure où le langage a une nature arbitraire, contingente. Le caractère immotivé du signe s'inscrit dans les mots comme « musique ». Le son, l'image acoustique, le signifiant, éther et soluble dans l'air, met en évidence la fragilité du langage. Chaque mot, puisqu'il est une sonorité signifiante, peut être remplacé, est déjà un autre, n'est qu'un lieu dans une chaîne de signification, qui s'évanouit en instaurant un silence qui nomme l'absence de la chose, son manque. C'est le Néant qui soutient cette mise en scène, qui se dévoile derrière chaque mot, puisque c'est toujours le néant que nous retrouvons dans les profondeurs de chaque poème, par l'équilibre fragile des sonorités évanouissantes. C'est autour de ce gouffre que tourne la création. Le poète, équilibriste, marche encore sans se rendre compte que l'abîme est ouvert sous ses pieds, ou, plutôt, il voltige autour de l'abîme, soutenu par les cordes d'un instrument de musique.

La littérature transforme notre régime de visibilité quand elle suggère que l'être est ce qui apparaît dans un acte de désignation insuffisant. Nommer un objet en poésie présuppose une ouverture qui donne à voir ce qui ne se manifeste pas sur la forme de la réalité, cet autre, être ou Idée excède toute existence. Loin d'être un éloge de l'ineffable,



cette désignation impossible, comme la musique, peut se détacher de l'objet qui la provoque (ou de l'instrument musical) pour conquérir un espace sans bornes. C'est parce que l'Idée que la poésie met en scène est incomplète, toujours en excès vis-à-vis de ce qui existe, qu'elle peut nous guider vers l'infini.<sup>904</sup> L'infini, comme suggéré dans *Igitur*, sort du hasard qui a été nié, il sort de la raison, de la causalité, comme excès et autre qui ne se laisse pas réduire au jeu d'oppositions de la pensée représentative. Le hasard est ce qui échappe à la règle, à la norme, à la tradition représentée par la race d'*Igitur*. Le hasard est, comme les raisons du cœur qui échappent à la raison, un indice d'une autre logique ou pensée. Un coup de dés figure ainsi la pensée causale, car tout coup de dés a des possibilités limitées qui peuvent être déterminées par le calcul des probabilités, l'expérimentation et l'habitude démontrent l'efficacité de ce calcul, car à l'intérieur d'un ensemble de possibilités déterminées, il est nécessaire qu'une de ces possibilités s'accomplisse. Le hasard est présent, mais contrôlé ou limité par les possibilités même du coup de dés ou du jeu.

Ce qui a lieu concerne donc la constellation, et non l'acte sur lequel le maître hésite, jeter ou non les dés. La constellation est l'exception qui rend inutile et vain le calcul du maître et sa lutte contre la mer, il naufragera, car la constellation est l'affirmation de l'impossibilité d'abolition du hasard. En tant qu'exception, elle s'identifie avec la poésie, espace événementiel, en dehors de la normativité sociale et

---

<sup>904</sup> Badiou a exploité l'incomplétude comme condition de possibilité de l'infini. Le philosophe place le « encore » au cœur de l'infinitude. Si pour Aristote l'infini ne pouvait pas être parcouru, si la pensée ne pouvait pas procéder à l'exhaustion de l'infini, car cette tâche serait elle-même infinie, d'autant plus que l'étant inclut sa propre limite et se manifeste entier à nous ; Badiou remarque que « cela signifie nécessairement qu'entre une étape de la procédure quelle qu'elle soit, et le but – c'est-à-dire la limite supposée de l'étant pris en considération –, il existe toujours du "encore". L'en-corps physique de l'étant est ici l'encore de la procédure, où qu'elle en soit de la tentative de la procédure. » Le déjà présente, l'étant, ne se manifeste pas en entier, et est susceptible d'invariance, ce qui rend possible une procédure qui fait du « encore » son moteur. L'ontologie de l'infini ou du multiple infini de Badiou exige :

« a. un "déjà", un point d'être, donc un multiple présenté, ou existant ;  
 b. une procédure – une règle – telle qu'elle indique comment je "passe" d'un terme présenté à un autre, règle qui est requise pour que son échec à parcourir l'intégralité d'un multiple avère son infinité ;  
 c. le constat de l'invariance, à partir du déjà, et selon la règle, d'un "encore" de la règle, d'un terme pas-encore parcouru.

Mais ce n'est pas suffisant. Car une telle situation ne dit que l'impuissance de la règle, elle ne dit l'*existence d'une cause de cette impuissance*. Il faut donc, en plus :

d. un deuxième existant (outre le "déjà"), qui vaille cause de l'échec de la procédure d'exhaustion, c'est-à-dire un multiple supposé tel que c'est en lui que se réitère le "encore". » *L'Être et l'événement. Op. cit.*, p. 165.

Nous avons pris ce schéma comme référence pour décrire le fonctionnement de la forme mallarméenne, mais en faisant les adaptations nécessaires, car si nous prenons un multiple présenté par le coup de dés, il n'est pas infini, mais fini, ses possibilités sont multiples, mais limitées. Ainsi, disons que l'infini sort de sa négation, le calcul, ou de la rationalité métaphysique ou instrumentale. Il surgit de l'impossibilité de vaincre le hasard qui instaure une constellation, celle-ci infini, très distincte du coup de dés qui déclenche la lutte du maître contre la mer et le naufrage de l'homme.

capable pour cette raison de penser autrement. La constellation est l'Idée comme « compte total en formation », parce qu'elle est « en formation » elle est une totalité non-close, incomplète qui transforme le poème dans l'espace privilégié de l'événement, espace où le nouveau et imprévisible peut s'accomplir et faire Histoire.

### **Où commence le temps ? Où l'espace se termine-t-il ?**

Dans les poèmes en prose, Mallarmé utilise les déplacements, (le vers envahit la prose, la poésie occupe une baraque de fête foraine), pour questionner la spatialisation comme représentation de la division sociale, il questionne la notion de propriété, la spécificité et la singularité de chaque espace devenue *un* à partir d'une démarcation questionnable. La poésie envahit les espaces qui ne sont pas les siens, elle se déplace et transforme les espaces qu'elle occupe.

De la même manière que l'économie politique divise l'espace social, le langage est aussi divisé entre en état « brut » et en état « essentiel ». Le journal utilise le langage d'une manière très distincte de la poésie, mais le travail du poète sur le langage ne peut pas l'éloigner encore plus de la place publique. Le poète travaille pour confondre sa voix avec d'autres voix et ouvrir l'espace de la poésie à ceux qui sont légués à l'anonymat en raison de leur classe. Cette première tentative d'ouverture de l'univers poétique qui se dirige vers la prose du monde prend encore l'espace dans son acception sociale, et questionne l'exclusion et l'isolement de la poésie à partir de la rationalité sociale qui sépare et délimite les espaces, qui spatialise pour éloigner et exclure, qui transforme la distance pour cause de méfiance, synonyme d'ignorance.

Des poèmes en prose au vers, il y a donc un passage, de la métaphore à la métonymie. Si la danseuse est identifiée à une métaphore, c'est parce qu'elle est capable de créer un espace et d'instituer un lieu, sans bouger. Si dans les poèmes en prose le déplacement spatial est une condition de possibilité du récit, qui narre l'ouverture de la poésie à la prose du monde, et rend possible le dépassement d'une situation d'isolement, dans *Poésies* il s'agit d'ouvrir l'espace du propre poème à l'imagination, à la suggestion. Si dans la prose, les blancs sont insérés pour laisser de la marge à la réflexion, et introduire dans le texte une marge d'indétermination comme celle produite par la propre syntaxe, dans *Poésies* ce sont les figures, comme la métonymie qui contribue à insérer à l'intérieur de la phrase, une zone d'ombre, qui emplissent une

« désignation » (la nomination) d'une incomplétude irréductible, incluant dans le mot un espace blanc. Dès lors, l'espace n'est plus une donnée sociale ou quantitative. De la même manière que la poésie transforme une fête foraine, l'utilisation spatiale ne vise pas seulement à créer un mouvement, entendu comme déplacement temporel, mais une transformation qualitative. C'est cela que l'éloge mallarméen de la danse insinue. Le mouvement dans l'art n'est pas un simple déplacement spatial, mais une transformation qualitative.

La littérature ne prélève des objets que leur qualité (entendu non comme simple prédicat mais comme puissance), qualité qui transforme la poésie en production de processus et non-processus de fabrication d'objets. Distraire, prélever, retrancher une partie d'un tout, pour ensuite, à l'aide d'une métonymie, faire en sorte que cette partie s'allonge, se multiplie, garde son ouverture et son indétermination, c'est ouvrir l'espace du poème au hasard, à l'imprévisible imagination sans bornes. Cette indétermination que la métonymie agrège aux poèmes, est ce qui les transforme en une « joie allégée ».

Ainsi, transposer le monde au Livre, penser le passage de l'idée à l'écrit, c'est ouvrir la poésie à l'imprévisible, inclure dans son espace ce qui ne se nomme pas, ce qui de l'objet ne se laisse pas limiter par le langage, le sens ou la raison. L'évolution du recours mallarméen à l'espace, des blancs insérés sur la page, des espaces concrets qui fournissent l'espace du récit, mais qui sont déplacés, transformés ou présentés en mouvement, jusqu'à l'espacement du *Coup de dés*, illustre un chemin où l'espace propre de la poésie, l'espace de la page est de plus en plus utilisé pour devenir un élément fondamental de la constitution formelle. Si la poésie a lieu, c'est parce qu'elle est capable de faire de l'espace une condition de possibilité événementielle, c'est-à-dire que l'espace n'est pas une simple donnée, mais un élément qui produit des histoires, qui produit des transformations qualitatives, qui rend possible que quelque chose ait lieu, qui fait une histoire.

Le même peut être affirmée sur le temps. Le *Coup de dés* a lieu dans « des circonstances éternelles », car si un temps précis avait été nommé, le poème perdrait son ambition générale et universelle, cosmologique. Le poème, pour être « explication orphique de la Terre » doit être capable de « saisir les rapports, *entre temps, rares ou multipliés* » et ainsi « étendre ou simplifier le monde ». Dans des circonstances éternelles, le temps est toujours multiple et composé de séries divergentes, infinitisé, il est capable de fournir la condition de toute expérience possible et ainsi infinitiser les possibilités de l'expérience. Il est aussi rare dans la mesure où chaque histoire, chaque

petit événement de la vie de chacun a lieu dans un temps déterminé, un temps unique. Le temps rare néanmoins n'est pas le temps de l'expérience particulière, il est rare que le temps se présente non comme un, mais comme multiple, infini. Ce que seul le poème peut accomplir.

Pour qu'un poème puisse avoir lieu dans « les combinaisons de l'infini vis-à-vis de l'Absolu » il doit être capable de cerner les conditions éternelles et minimum de toute expérience possible, de tout événement possible et ainsi à partir de ces conditions minimales découvrir la formule impie qui rend possible la fabrication de l'infini dans le Livre.

*Les Mots et les choses* commence avec un rire provoqué par la lecture d'un texte de Borges, un « rire que secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée — de la nôtre ». Le passage est très célèbre, mais nous le reprenons. Il s'agit d'une certaine « encyclopédie chinoise » où il est écrit que les animaux se divisent en « a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) et, etc., m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches ». <sup>905</sup>

Borges exploite la division et l'énumération qui pour le sens commun désigne et marque des différences entre classes pour créer encore plus des différences, en laissant obscur le critère qui permet cette division. Il joue ainsi avec le hasard à l'intérieur d'un classement qui devrait avoir un ordre et une causalité évidente. Pour Foucault, d'autre part, « ce que transgresse toute imagination, toute pensée possible, c'est simplement la série alphabétique (a, b, c, d) qui lie à toutes les autres chacune de ces catégories ». La série permet, en fait, ce fait à partir de l'espace sans ordre qui est l'imagination, puisque la raison qui ordonne le classement est inconnue et indéterminable, disons hasardeuse. Pour Foucault, « la monstruosité que Borges fait circuler dans son énumération consiste au contraire en ceci que l'espace commun des rencontres s'y trouve lui-même ruiné. Ce qui est impossible, ce n'est pas le voisinage des choses, c'est le site lui-même où elles pourraient voisiner ». <sup>906</sup> Ces animaux ne peuvent se croiser ou se rencontrer que dans « la voix immatérielle qui prononce leur énumération, sauf sur la page qui la transcrit » dans le « non lieu du langage. Ainsi le texte de Borges introduit un diagnostic de Foucault sur l'épistémè moderne concernant l'être et le langage. D'une part, « l'objet du

---

<sup>905</sup> Borges *apud* Foucault, M. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.

<sup>906</sup> *Ibid.*, p. 8.

savoir au XIX<sup>e</sup> siècle se forme là même où vient se taire la plénitude classique de l'être ; d'autre part « la loi du discours s'étant détachée de la représentation, l'être du langage s'est trouvé comme fragmenté ; mais elles sont devenues nécessaires lorsque, avec Nietzsche, avec Mallarmé, la pensée fut reconduite, et violemment, vers le langage lui-même, vers son être unique et difficile ». <sup>907</sup>

La tâche de la littérature est donc de reconduire la pensée vers le langage et l'*épistémè* moderne cherche à reconstituer son unité où « le formel (de l'apophantique et de l'ontologie) rejoindrait le significatif tel qu'il s'éclaire dans l'interprétation. (...) Ce que la pensée moderne va mettre fondamentalement en question, c'est le rapport du sens avec la forme de la vérité et la forme de l'être : au ciel de notre réflexion, règne un discours — un discours peut-être inaccessible — qui serait d'un seul tenant une ontologie et une sémantique. Le structuralisme n'est pas une méthode nouvelle ; il est la conscience éveillée et inquiète du savoir moderne ». <sup>908</sup>

Or, Mallarmé ne cherche pas la vérité ou l'être d'un langage qu'il reconnaît comme marqué par un défaut irréconciliable, le lien qui unissait le langage et la nature est pour toujours perdu, le langage ne montre que l'incomplétude d'une idée qui se transforme et change de nature quand elle est transcrite sur le papier. Mallarmé ne cherche pas la réconciliation entre le langage et le monde, il souhaite beaucoup plus dans ces rêves et délires poétiques, il veut réaliser dans son poème l'« explication orphique de la Terre », retrouver la formule impie capable de fabriquer l'infini et en plus faire l'infini sortir du hasard qui a été si longtemps nié dans l'histoire de la raison qui rit, vacille et tremble devant un texte poétique.

La tâche de la littérature de Mallarmé à Borges est d'aller vers des chemins bifurqués, pour proliférer les chemins de la pensée, instaurer des possibilités infinies, multiplier les temps ou l'avenir, l'espace rare des événements, en quête des conditions qui font de la Vie un espace à l'image d'un Livre où vivent ensemble le réel et l'imaginaire, le possible et l'impensable. L'énumération de Borges n'indique pas seulement « le charme exotique d'une autre pensée », la limite de notre pensée ou « l'impossibilité nue de penser *cela* », comme les textes que nous citerons ensuite, elle démontre que la littérature trouve sa nécessité dans ce qu'elle a de *commun* avec la Vie.

Le premier exemple est de « Le jardin aux sentiers qui bifurquent », ici il s'agit de savoir dans quelle mesure un livre peut être infini, et nous pouvons observer que

---

<sup>907</sup> *Ibid.*, p. 317.

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 221.

l'imagination de Borges, croise celle de Mallarmé, « Avant d'avoir exhumé cette lettre, je m'étais demandé comment un livre pouvait être infini. Je n'avais pas conjecturé d'autre procédé que celui d'un volume cyclique, circulaire. Un volume dont la dernière page fût identique à la première, avec la possibilité de continuer indéfiniment ». <sup>909</sup> Mais en découvrant le manuscrit de Ts'ui Pên, le narrateur se voit devant une autre manière de faire un livre infini. « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » est un « roman chaotique » composé de chapitres contradictoires, comme le coup de dés qui est construit à partir de l'affirmation et de la négation du hasard. Dans le manuscrit du roman le narrateur peut lire « Je laisse aux nombreux avenir (non à tous) mon *Jardin aux sentiers qui bifurquent* ». Affirmation très proche de celle de Mallarmé qu'évoque dans la préface du *Coup de dés* son avenir : « Aujourd'hui ou sans présumer l'avenir que sortira d'ici, rien ou presque un art ». Borges nous invite à imaginer que l'avenir du *Coup de dés* comme celui du manuscrit de Ts'ui Pên est pluriel ou multiple. Le narrateur continue ces spéculations en racontant que « la phrase '*nombreux avenir (non à tous)*' me suggéra l'image de la bifurcation dans le temps, non dans l'espace. Une nouvelle lecture générale de l'ouvrage confirma cette théorie. Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il *crée* ainsi divers avenir, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent. » <sup>910</sup> Dans le cas de Mallarmé nous pouvons rajouter que non seulement il adopte toutes les possibilités, « il y a et il n'y a pas de hasard » comme *il crée de possibilités nouvelles*, en faisant un poème à partir des configurations espace-temps multiples, à partir de conditions qualitatives fondamentales de toute expérience. Et pourtant, Mallarmé comme Ts'ui Pên a souvent volontairement omis les mots et les questions fondamentales de son œuvre. Stephen Albert explique :

« “Dans une devinette dont le thème est le jet d'échecs, quel est le seul mot interdit ? ” Je réfléchis un moment et répondis : »

« Le mot 'échec'.

« — Précisément, dit Albert. *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* est une énorme devinette ou parabole dont le thème est le temps ; cette cause cachée lui interdit la mention de son nom. Omettre *toujours* un mot, avoir recours à des métaphores inadéquates et à des périphrases évidentes, est peut-être la façon la plus démonstrative de l'indiquer. (...) L'explication en est claire. *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* est une image incomplète, mais non fautive, de l'univers tel que le concevait Ts'ui Pên. À la différence de Newton et de Schopenhauer, votre ancêtre ne croyait pas à un temps uniforme, absolu. Il croyait à des séries infinies de temps, à un réseau croissant et vertigineux de temps divergents, convergents et parallèles. Cette trame de temps qui s'approchent, bifurquent, se coupent ou s'ignorent pendant des siècles, embrasse

<sup>909</sup> Borges. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1993, p. 507.

<sup>910</sup> *Ibid.*, p. 505-506.

*toutes* les possibilités. Nous n'existons pas dans la majorité de ces temps ; dans quelques-uns vous existez et moi pas ; dans d'autres, moi, et pas vous ; dans d'autres, les deux. Dans celui-ci, que m'accorde un hasard favorable, vous êtes arrivé chez moi ; dans un autre, en traversant le jardin, vous m'avez trouvé mort ; dans un autre, je dis ces mêmes mots, mais je suis une erreur, un fantôme.<sup>911</sup>

La devinette instaure une complicité entre lecteur et narrateur qui double celle existante entre les personnages. Le problème compliqué présent dans ce texte tortueux est soudainement, comparé à une devinette quelconque familière à tout lecteur. Ici, à la différence de la méthode de Poe, Borges affirme que la manière la plus efficace de démontrer ou indiquer un secret est de l'omettre. Pour Poe la meilleure manière de garder un secret c'est de ne pas le cacher. Les deux méthodes, apparemment opposés, se complètent et s'équivalent. Car si le langage ne touche que commercialement la vérité, nommer c'est la meilleure manière de perdre une chose et non de la garder. Nous pouvons ainsi affirmer que la méthode de Mallarmé est une combinaison de ces deux méthodes d'écriture et lecture. Mallarmé ne mentionne pas ce qui est en question dans son poème et pourtant il l'expose, le montre, le laisse devant nos yeux.

Ici, c'est d'abord avec ironie que le narrateur cherche à expliquer ce qui pourrait pourtant être difficile, étrange et très éloigné du lecteur. Il cite Schopenhauer, Newton, comme si le lecteur était familier de ces auteurs et pouvait reconnaître le caractère évident de l'explication. Mais après avoir expliqué que le temps est composé de séries multiples qui se croisent ou s'ignorent, pour ramener la science et la philosophie à la Vie, à leur dimension concrète, Borges cite des exemples familiers, avec lesquels tout lecteur pourrait s'identifier, il place son lecteur dans une série temporelle, l'interpelle, en instaurant une complicité, : « vous êtes arrivé chez moi », la référence à la maison du narrateur ne pourrait être plus familière, ainsi ce qui pouvait être une spéculation abstraite de philosophe, voire une découverte physique sans conséquence pour la vie ordinaire du lecteur, se transforme en source d'histoires, en condition de notre existence la plus banale. Les séries divergentes de temps est que font que les histoires puisse avoir lieu, quand dans un personnage rencontre un autre, quand moi je suis vous rencontre, c'est parce que nous occupons le même espace, la même série temporelle, la même page d'un livre, le même chapitre d'une histoire commune. Les séries temporelles multiples, convergentes ou divergentes, parallèles ou qui se croisent en un point de l'espace sont responsables de toutes les possibilités d'événements, rencontres et mauvaises fortunes,

---

<sup>911</sup> *Ibid.*, p.508.

un hasard nous place dans un même espace-temps, un autre fait que le narrateur est retrouvé mort, un autre hasard entrechoque l'espace et le temps et le transforme en fantasme.

Toute histoire pour commencer requiert une condition minimale, une configuration temporelle, toute histoire est déclenchée par un hasard qui actualise une parmi des possibilités infinies. La page du Livre permet même des rencontres temporelles qui ne sont pas des rencontres spatiales, je suis maintenant dans une série, vous dans l'autre, et pourtant, ici vous qui me lisez et moi, nous partageons une même série temporelle même si nous sommes éloignés spatialement, ainsi le récit peut approcher le narrateur et le lecteur, qui à travers une rencontre temporelle, la lecture, « rend visite » à la maison du narrateur. Ainsi tout texte littéraire est en puissance une image incomplète de l'univers, comme le jardin des chemins qui bifurquent.

Si un temps composé des séries infinies convergentes ou divergentes est une condition qui rend la littérature infinie et inépuisable, l'espace doit lui aussi être infinitisé. Si un Livre peut provoquer la rencontre les séries temporelles multiples, il doit être capable de contracter l'espace, de réaliser une présentation incomplète de tous les points de l'univers.

L'autre exemple concerne donc l'espace, la vision de l'Aleph (il est intéressant de noter que cette vision a lieu quand le personnage tombe des escaliers, en évoquant, peut-être, l'acte d'Igitur qui a lieu quand il « descend les escaliers de l'esprit humain ») :

À la partie inférieure de la marche, vers la droite, je vis une petite sphère aux couleurs chatoyantes, qui répandait un éclat presque insupportable. Je crus, au début, qu'elle tournait ; puis je compris que ce mouvement était une illusion produite par les spectacles vertigineux qu'elle renfermait. Le diamètre de l'Aleph devrait être de deux ou trois centimètres, mais l'espace cosmique était là, sans diminution de volume. Chaque chose (la glace du miroir par exemple) équivalait à une infinité de choses, parce que je la voyais clairement de tous les points de l'univers.<sup>912</sup>

L'Aleph est une petite circonférence d'où le personnage peut regarder tout les points de l'univers, il concentre dans un espace de deux à trois centimètres tout l'espace cosmique. Et comme dans le texte sur le jardin aux sentiers bifurqués, les exemples de Borges sont à la fois imaginaires et réels, ou très familiers :

Je vis la mer populeuse, je vis l'aube et le soir, je vis les foules d'Amérique, une toile d'araignée argentée au centre d'une noire pyramide, je vis un labyrinthe brisé (c'était Londres), je vis des yeux tout proches, interminables, qui s'observaient en moi comme dans un miroir, je vis tous les miroirs de la planète et aucun ne me refléta, je vis dans un arrière-cour de la rue Soler les mêmes dalles que j'avais vues il y avait trente ans dans le vestibule d'une maison à Fray Bentos, je vis

---

<sup>912</sup> *Ibid.*, p. 662.



des grappes, de neige, du tabac, de filons de métal, de la vapeur d'eau, je vis de convexes déserts équatoriaux et chacun de leurs grains de sable, (...) <sup>913</sup>

L'Alph est regardé de tous les points, de l'Aleph on voit la terre entière, et dans la Terre l'Aleph, et dans l'Aleph encore une fois la terre. Le personnage du texte, avant de commencer sa description, annonce que ce qu'il a vu s'est produit de manière simultanée, mais sa description sera successive, car le langage l'est aussi.

Mais et si la forme d'un poème pouvait contracter l'espace et le temps de telle manière qu'un infini de possibilités puisse, comme dans l'Aleph, tenir dans un espace restreint et limité, comme un poème, un Livre ? Si « Le jardin aux sentiers qui bifurquent » nous offre une description d'un infini temporel, ici Borges exploite l'infini spatial. Un espace infini n'est pas un espace sans bornes, (pour cette raison le premier texte ne concerne pas l'espace mais le temps), mais un espace restreint et pourtant capable de contenir tous les points de l'univers.

La première conception de l'infini, celle du sens-commun, ou d'Aristote, est que est infini ce qui prend un temps également infini pour être parcouru. Un livre infini est un livre cyclique, qui ne finit jamais. Mais il y a d'autres manières de concevoir l'infinitude à l'intérieur du livre. Ici Borges a décrit deux, deux infinies constitués à partir de l'espace et du temps. Borges nous montre que si l'espace et le temps sont les conditions minimales de toute l'expérience possible, un espace-temps multiple et infini nous assure la certitude de l'infinité de l'expérience, d'une infinité d'histoires possibles à raconter.

La littérature comme toute expérience possible a sa source dans une série temporelle ou dans un espace, c'est-à-dire qu'il suffit que deux personnes occupent le même espace ou une même série temporelle pour qu'une histoire puisse avoir lieu. La question serait de savoir comment la poésie peut présenter, même de manière incomplète, sa propre infinitude, l'infinitude de ces conditions, de l'espace et du temps. Quelles sont les conditions minimales pour que le temps et l'espace soient infiniment multipliables ? Que faut-il pour pouvoir sans cesse multiplier, dilater et contracter l'espace et le temps ? La question donc vers l'élaboration d'une présentation de l'infini serait celle de savoir quelle configuration de l'espace-temps est capable de présenter leur propre infinitude ? Quelle serait la configuration (la présentation incomplète, mais en puissance) d'un poème pour qu'il puisse démontrer le caractère infini de l'espace-temps, les infinies possibilités de la littérature ? Ainsi la question est de savoir quelle

---

<sup>913</sup> *Ibid.*, p. 662-663.

forme le poème doit avoir pour être capable de suggérer, car l'infini ne se présente pas entièrement, sa puissance et sa source infinie. À partir de Borges, nous pouvons conclure que pour fournir la démonstration de l'inépuisable infinité de la littérature, le poème doit : la présentation incomplète d'une série infinie de temps convergents, divergents, parallèles qui se croisent ou s'ignorent, et la présentation, dans un espace restreint, d'une multiplicité infinie d'espaces, comme si nous puissions observer l'espace infini du cosmos de tous les points de l'univers à partir d'un seul point.

## **La structure**

La question maintenant est de savoir quelle est la procédure ou quelle est la structure du poème qui permet la configuration d'une constellation, d'une logique distincte de celle de la pensée représentative, qui non seulement met en scène le hasard, mais détermine la configuration du poème qui serait capable de présenter dans un espace restreint des possibilités infinies, ou de réaliser la présentation partielle et incomplète de son infinitude.

La structure du poème est établie à partir du rapport entre le format du Livre ou mise en page du poème et la forme (l'Idée). Dans la préface de son poème, Mallarmé énumère ses innovations : l'espacement de la lecture, les « subdivisions prismatiques de l'idée », la Double page, les motifs créés par la typographie. Ce sont ces éléments qui transformeront radicalement le format du Livre en créant la forme du poème, si nouvelle que Mallarmé déclare : « Aujourd'hui ou sans présumer l'avenir que sortira d'ici, rien ou presque un art, reconnaissons aisément que la tentative participe, avec imprévu, des poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose ». Le mot « imprévu » suffit pour indiquer que le poème est une innovation comme le poème en prose et le vers libre donc ne se confond avec aucun d'eux.

Tout commence sur une transformation de l'espace de la page qui provoque l'éclatement du vers. L'opération élargit l'espace entre les mots en multipliant les possibilités de combinaisons, en créant des zones de doute et d'indiscernabilité, d'indétermination ou d'ouverture du sens. Nous n'allons pas examiner chaque aspect de la structure du poème isolément, mais les rapports que ces aspects établissent, le lien de nécessité qui fait de chaque élément la condition et le prolongement d'un autre élément.

Selon Mallarmé, dans la préface à l'édition d'*Un Coup de dés* de la revue *Cosmopolis* de 1897, la seule nouveauté que son poème présente est l'espacement, « le tout sans nouveauté qu'un espacement de la lecture », et pourtant cette préface présente plusieurs autres éléments formels qui découlent justement de ce simple « espacement ».

Les « blancs », en effet, assument l'importance, frappent d'abord ; la versification, en exigea, comme silence alentour, ordinairement, au point qu'un morceau, lyrique ou de peu des pieds, occupe, au milieu, le tiers du feuillet : je ne transgresse pas cette mesure, seulement la disperse.<sup>914</sup>

La dispersion de la mesure contribuerait à créer le vers que Mallarmé appelle dans *Crise de vers*, « polymorphe ». Une combinaison de vers de différents mètres, qui permet l'articulation et la construction « individuelle » du poème.<sup>915</sup> Chaque poète s'approprie le vers en vue d'une expression particulière qui peut s'adapter parfaitement au sujet dont il est question dans chaque poème : « Le remarquable est que (...) quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science ; en user à part et dédier aussi à la Langue. »<sup>916</sup> Ainsi cette division du vers démontre la vraie nature du vers libre. Il ne peut pas être conçu comme rupture avec le mètre ou la prosodie traditionnelle. L'espace

---

<sup>914</sup> *Ibid.*, p 391.

<sup>915</sup> En fait, comme le souligne Murat, les seules « innovations » de la poésie mallarméenne depuis *L'Après-midi d'un Faune*, de 1875 jusqu'à « Prose », ne se font que par rapport à la césure. Le *Faune* présente quelques variations rythmiques construites justement en laissant de côté la césure dans la sixième syllabe et en privilégiant des rythmes irréguliers. Il ne s'agit pas d'une grande rupture par rapport à la tradition poétique, pourtant, cela a suffi pour que le poème soit refusé par le deuxième *Parnasse contemporain*. Ce vers pourrait être défini comme « toutes les combinaisons possibles entre eux, de douze timbres ». Néanmoins, entre cette période et *Un Coup de dés*, où le vers est simplement, rythme et style, un grand changement formel s'est opéré.

Tandis que la grande majorité de la pensée poétique de Mallarmé s'élabora au tour des années 1865-67, les années de la crise, son vers semble encore garder un certain conservatisme. Murat explique alors que quelque chose s'est passé pour que Mallarmé transforme son conservatisme et vienne à affirmer dans l'enquête de Jules Hurêt qu'« il n'était pas mauvais qu'il [l'alexandrin] se reposât un peu ». L'auteur continue : « On doit faire l'hypothèse que dans l'intervalle, un ensemble de facteurs est venu modifier la conception que Mallarmé se faisait de la littérature et de son œuvre personnelle, en l'historicisant sans pour autant la contredire. »

Murat énumère les facteurs du changement : la réception de l'œuvre de Mallarmé, les textes de Verlaine, « Les Poètes maudits » et « À rebours » de Huysmans. Des textes qui permettent à Mallarmé d'acquiescer une conscience renouvelée de son œuvre, il se voit inscrit dans l'histoire, comme paradigme du goût moderne. Le temps de Hugo est fini, les préoccupations avec le lyrisme surgissent, l'œuvre de Wagner lance un défi aux poètes. C'est alors à partir de ces changements que Mallarmé écrit, dans les années 1884-86 « La Musique et les Lettres ».

Le *Coup de dés* s'inscrit historiquement, il devient possible à travers les autres inventions contemporaines de Mallarmé, le vers libre et le poème en prose. Les idées existaient déjà, en constitution et élaboration, et l'avènement du vers libre a rendu le *Coup de dés* possible, lui a permis d'éclater. Néanmoins, comme nous essaierons de le montrer, le poème dépasse largement l'idée du vers libre, il se constitue à partir d'un autre paradigme. Murat ne comprend les innovations du poème que vis-à-vis de la tradition à laquelle il fait encore référence, nous aimerions montrer qu'en réalité, le poème rompt totalement avec la tradition, ainsi il sera question ici non du vers, mais des effets et conséquences de « l'espacement » du poème. Murat, *Le Coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie. Op. cit.*, p. 14.

<sup>916</sup> Mallarmé, *OC II.*, p. 207.

entre les mots suggère que le vers ne peut qu'être conçu qu'à partir de l'espace qu'il occupe dans la page. Comme le montre Jenny, à partir de Roubaud, le vers libre n'est ni une unité syntaxique ni une unité phonologique et ne peut non plus être défini par rapport au rythme. Le vers libre « n'a d'autre existence que visuelle ». <sup>917</sup> Mallarmé apparaît ainsi comme l'un des premiers poètes qui a la conscience de cette spatialité du vers libre et qui a su la mettre en valeur pour critiquer l'idée d'expression de la littérature de son temps et de l'idée de représentation.

Les déclarations contradictoires vis-à-vis de la tradition prosodique ou de l'espacement du poème semblent encore plus douteuses quand nous examinons une autre affirmation, non publiée, présente dans un brouillon de préface. Dans cet extrait le poète affirme que le *Coup de dés* est un « poème conçu puis exécuté selon des habitudes en vérité tout à fait différentes d'autres qui défraient notre tradition ». <sup>918</sup> De cette manière, les affirmations qui semblent modestes vis-à-vis de la forme du poème en indiquant qu'il s'agit seulement d'un espacement différent ne sont pas des manifestations de timidité ou modestie, mais doivent être comprises au sens fort et lues à la lettre. Le vers a toujours été défini par l'espace, Mallarmé n'aurait fait que mettre en évidence cette définition. D'autre part, cette « invention » est une rupture avec la tradition qui a toujours conçu le vers comme décompte de syllabes, qui le définit vis-à-vis de sa production, mais non de l'effet qu'il produit. Le vers traditionnel produit des poèmes visuellement homogènes, mais hétérogènes (dans certains cas) rythmiquement. Mallarmé suggère que la forme du poème qui remplace le vers soit construite à partir de deux éléments, espace et temps, vision et audition. Cette conception éminemment visuelle du poème, est nommée « subdivisions prismatiques de l'idée », elle remplace le vers dans la configuration de cette forme nouvelle.

Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres et, comme il ne s'agit pas, ainsi que toujours, de traits sonores ou réguliers ou vers – plutôt, de subdivisions prismatiques de l'Idée. <sup>919</sup>

L'espacement du poème présente son Idée, le hasard. Si, visuellement, le poème apparaît comme le résultat du hasard, les mots sont disposés sur la page sans ordre préétabli ; d'autre part, chaque mot, chaque caractère est écrit selon son importance. Cette importance ne peut être déterminée qu'à l'intérieur du poème. Ainsi, il transforme le hasard dans une logique qui transforme l'ordonnement du livre et son format. La

---

<sup>917</sup>Jenny. *La Fin de l'intériorité*. Paris : PUF, 2002, p. 57.

<sup>918</sup>Mallarmé, *OC I*, p. 391, 392, 392, 392, 403, respectivement.

<sup>919</sup>*Ibid.*, p. 391.

raison qui ordonne le texte en vainquant le hasard mot à mot est une trace de la présence du Maître. Une trace, car, d'une part le nouvel espacement de la lecture fait éclater le vers et reconfigurer l'unité fondamentale du poème : les subdivisions prismatiques de l'idée. Il en va ainsi du hasard, qui est en dehors de la normativité ancienne et fait surgir un nouvel ordre, une nouvelle structure pour le poème. Ainsi il y a et il n'y a pas de hasard. Mais seule la lecture qui peut, en traçant le sens des mots, expliquer les choix du poète tels les caractères typographiques et l'emplacement des mots sur les feuilles. Chaque motif constitue un bloc d'idées disposées en juxtaposition et créant plusieurs axes et lignes de lecture qui ne suivent pas la linéarité de la prose.

De la même manière que les phrases figurent les « subdivisions » de l'Idée, le poème est lui aussi composé de plusieurs couches et parties. Le papier intervient dans la disposition des motifs autour du motif principal. Mallarmé distingue les motifs en : « prépondérant », « secondaire » et « adjacents », selon les caractères d'imprimerie. L'importance et le poids de chaque motif dépendent du caractère qui le désigne. Il y a un accord entre les caractères d'imprimerie, notamment visuels, et la réalisation orale du poème, « les caractères d'imprimerie (...) dictent son importance à l'émission orale et la portée, moyenne, en haut, en bas de page, notera que monte ou descend l'intonation ». <sup>920</sup> L'espace qu'un mot occupe sur la page est nuancé ou renforcé par le caractère typographique qui attribue une importance visuelle, mais également sonore aux mots et motifs, ils peuvent déterminer l'intonation ainsi que la portée de chaque mot :

On peut monter avec des caractères plus gros  
ils servent à cela  
— ceux du texte descendent toujours et cette descente de la page – ce sens – est  
conforme à l'ombre des caractères noirs sur blanc qui creusent du mystère à chaque  
page s'entassant (et rejetée si lue) pour laisser éclater en hauteur le texte à la page  
suivante. <sup>921</sup>

Les caractères se placent de façon à indiquer un mouvement de descente, le même mouvement est repris sur la page suivante, les premiers caractères apparaissent en haut, et vont vers le bas au long de la lecture. De la même manière, la double page permet le prolongement et la distension horizontale du poème. Chaque mot a une typographie spécifique selon son importance dans la page et à l'intérieur de l'ensemble des motifs qui composent le poème, comme dans une symphonie ils créent une texture polymorphe, figurent une pluralité des timbres, couleurs et tonalités.

---

<sup>920</sup>*Ibid.*, p. 391-392.

<sup>921</sup> Mallarmé, *OC I*, p. 407.

Les « subdivisions prismatiques de l'idée » s'organisent en plusieurs motifs selon les caractères d'imprimerie, les images entrent et sortent de scène (la feuille de papier), elles se dégagent de la phrase principale, la phrase titre, et tournent autour d'elle comme une constellation.

Les motifs se subdivisent en :

Motif prépondérant : **UN COUP DE DÉS/JAMAIS/N'ABOLIRA/LE HASARD ;**

Premier motif secondaire : QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES ÉTERNELLES/DU FOND D'UN NAUFRAGE (P. 3)/SOIT (P. 4)/LE MAÎTRE (P. 6)/EXISTÂT-IL/COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL/SE CHIFFRÂT-IL/ILLUMINÂT-IL (17)/RIEN/N'AURA EU LIEU/QUE LE LIEU (. 18-19)/EXCEPTÉ/PEUT-ÊTRE/UNE CONSTELLATION (P. 20-21).

Second motif secondaire : *SI* (p. 15)/*C'ÉTAIT/LE NOMBRE/CE SERAIT* (p. 16-17)

Motif adjacent (pages centrales. 10-15) : *COMME SI/COMME SI*, qui a plusieurs ramifications ;

Les deux motifs secondaires ont à leur tour leurs motifs adjacents. La double page 4-5 développe une hypothèse introduite par le mot « SOIT », « que/l'Abîme (...) ». Les pages 6-7 et la page 8, développent une subdivision prismatique du premier motif secondaire, elles décrivent l'hésitation du maître. Les pages 18-19 développent une autre subdivision prismatique du premier motif : « RIEN/N'AURA EU LIEU/QUE LE LIEU » : « de la mémorable crise (...) ». La page 20-21 développe la dernière subdivision prismatique du premier motif secondaire « UNE CONSTELLATION » : « à l'altitude (...) ».

Le deuxième motif secondaire a son motif adjacent, ou son développement dans les pages 16-17, « Issu-stellaire/pire/non/davantage ni moins/indifféremment, mais autant ».

Les motifs secondaires déplient le motif principal. Ensuite, ils se divisent et se déplient à leur tour. Les motifs adjacents développent et déplient les motifs secondaires. Ainsi Mallarmé crée plusieurs couches temporelles et spatiales. La typographie des lettres illustre parfaitement cette division, des lettres plus grandes le poème se développe vers les lettres plus petites. Celles-ci occupent le milieu du poème, donc elles sont la couche plus profonde du texte. Ainsi le poème crée une profondeur.

Chaque lettre, avec sa typographie spéciale, figure le scintillement distinct des étoiles. Chaque lettre marque une série temporelle distincte. Le poème est donc traversé par plusieurs couches, textures et intensités. Chaque caractère typographique marque à la fois une série temporelle (distingue des phrases différentes qui occupent des espaces déterminés à l'intérieur du développement du poème), une texture, car elle déplie, divise un motif, une intensité (un ton, marqué par la taille des lettres), et une « luminosité » (un « scintillement » marqué par les lettres normales en caractères italiques ou gras) signalant l'importance distincte des motifs.

La division des motifs et leur disposition spatiale illustre la distension et contraction temporelle et spatiale que le poème crée. Plusieurs temps et espaces sont répartis au fil des pages, divisés pour être ensuite mélangés, juxtaposés, comme si les mots figuraient le mouvement même d'un éventail qui se plie et se déplie, qui s'ouvre et se renferme. Le motif principal forme une phrase, sa lecture a un temps, mais cette phrase est coupée et traversée par tous les autres motifs au long du texte. Et cette opération se répète vis-à-vis des motifs secondaires et adjacents. Donc c'est comme si chaque motif correspondait à une série temporelle et spatiale, comme un vers, placé sur une ligne droite, mais à partir du moment où les motifs se spatialisent et se mélangent, les « subdivisions prismatiques de l'idée », sont contractées pour aboutir à un espace plus réduit. Ce mélange des motifs contracte les séries temporelles et spatiales et les présente d'un seul coup sur une même page. Ainsi chaque page (à l'exception de l'épisode de la « plume solitaire éperdue » où les lettres sont les plus petites indiquant le « fond » ou la couche la plus profonde du poème) est traversée de séries temporelles multiples. Il y a donc un premier mouvement de développement des motifs à travers les divisions, les motifs se déplient, s'allongent, le poème est composé de plusieurs phases, de plusieurs séries temporelles qui pourtant ne sont pas convergentes, mais divergentes, car les motifs secondaires et adjacents contredisent l'affirmation de la phrase titre, qui affirme qu'un coup de dés jamais n'abolira le hasard, tandis que les motifs spéculent sur cette possibilité. Ainsi à partir du moment où ces séries multiples, ces séries temporelles se mélangent sur une même page, elles convergent produisant des effets distincts, cette convergence contracte l'espace-temps, le présentant, divisé et multiplié sur une même page, dans un espace restreint qui est par ailleurs le résultat d'une unique série temporelle. À la fin de la lecture, quand le poème sera entièrement déplié, le lecteur pourra d'un coup d'œil observer l'ensemble du poème-constellation, comme une partition musicale ou un éventail ouvert.

En divisant le poème en motifs, Mallarmé crée de multiples configurations d'espace-temps. Le temps et l'espace sont divisés pour être prolongés ou distendus au long des pages. Et pourtant, le poème présente ses multiples couches d'espace-temps mélangées et contractées, ainsi l'espace et le temps se contractent aussi. D'une part, la division des motifs développe ou distend le temps, comme une caméra qui tourne au ralenti. D'autre part, les motifs sont mélangés, comme si le temps qui avait été dilaté se contractait à nouveau. La superposition de plusieurs motifs sur une page contracte l'espace et le temps que la division des motifs crée. Ainsi, chaque page tournée reproduit ce même mouvement qui apparemment recommence, en raison du caractère cyclique du poème.

L'acte de saisir les rapports, comme le poète l'indique, vise justement le temps, et la configuration du poème nous permet d'inférer qu'elle est construite à travers l'espace : « Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, *entre temps, rares ou multipliés* ; d'après quelque état intérieur et que l'on veuille à son gré étendre, simplifier le monde. » Ainsi, à travers la division des motifs juxtaposés sur une même page, à plusieurs reprises, Mallarmé fait du poème l'acte d'étendre et simplifier le monde à travers ces configurations multiples ou rares de l'espace-temps.

Nous avons ainsi une contradiction entre le mouvement des motifs et la narrativité qu'ils engendrent, car les motifs, prépondérants ou adjacents s'opposent à la phrase titre, si celle-ci affirme l'impossibilité d'abolition du hasard, les motifs narrent des hypothèses spéculant sur son abolition ; d'autre part la possibilité de diviser les motifs est ce qui crée plusieurs couches et textures textuelles, multipliant ces possibilités, c'est-à-dire que les motifs distincts permettent l'élaboration d'autres hypothèses vis-à-vis de la phrase titre. Dans « Le Livre, instrument spirituel » Mallarmé suggère que le rôle du poète est justement de transformer la littérature à partir de son objet, le livre, donc le rôle du poète, du maître concerne la transformation du livre, littéralement : « Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître. »<sup>922</sup> En sachant que le poème narre le naufrage du maître qui veut vaincre le hasard, la question serait de savoir si sur le plan formel ou visuel, les motifs sont aussi ordonnés pour vaincre le hasard. Si sur le plan narratif, le hasard surgit de sa propre négation, ou de l'impossibilité d'être nié. Sur le plan visuel, le poème accomplit la condition qui rend possible l'apparition du hasard, du nombre unique, qui

---

<sup>922</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 227.



d'ailleurs n'est pas un nombre, car il est infini. Sur le plan narratif, cette condition se réalise quand la sirène, cet être de fiction, dissout les bornes de l'infini, et ouvre l'espace du poème à l'apparition du nombre. Sur le plan formel, visuel, le hasard surgit quand la littérature s'instaure et crée un espace sans frontières. Ces opérations s'accomplissent par l'espacement de la page et la double page. L'épisode de la sirène illustre ce mouvement d'élargissement de l'espace poétique, dans le passage d'un côté à l'autre de la double page :

*en sa torsion de sirène*

*le temps*

*de souffleter*

*par d'impatients squames ultimes*

*bifurqués*

Le hasard est vaincu par le maître qui ordonne les plis et délis des motifs de chaque page, mais le hasard est présent là aussi, dans la mesure où il établit les rapports entre les séries, dans la mesure où il permet la combinaison et la rencontre des motifs. Dans la mesure où la présentation du poème est celle de sa puissance infinie, le hasard ne fait que multiplier cette puissance, car tout acte, tout événement à l'intérieur de la littérature a lieu grâce à ces conditions fondamentales, la puissance qualitative de l'espace-temps. Le travail du maître, celui qui ordonne le livre est donc de placer la poésie sur des conditions telles que tout acte soit, non la limitation de sa puissance, le choix parmi des possibilités préétablies et limitées, mais un acte qui augmente et multiplie les possibilités de la littérature. C'est pour cette raison que dans la littérature, « rien n'aura eu lieu/que le lieu », la littérature est le lieu où quelque chose peut avoir lieu, car dans son intérieur toute hypothèse est réelle, tout en étant en dehors de la réalité, et c'est justement pour cette raison que la littérature est l'espace où le possible est et ne cesse de se multiplier, sans trouver de point de la réalité qui le sacre. À l'intérieur de la littérature, aucun hasard n'est vain, tout hasard est un hasard vaincu, car puisqu'il a lieu pour augmenter les possibilités de la littérature, en élargissant le réel, tout hasard en littérature est une hypothèse qui comme celles du poème, font une histoire.

Ainsi un coup de dés jamais n'abolira la poésie, car elle ne se laisse pas limiter à des conditions prédéterminées, elle a lieu dans des « circonstances éternelles » et immuables, ce qui ne change jamais vis-à-vis de ces conditions est la puissance illimitée de l'espace-temps, la puissance des lettres à naviguer dans plusieurs espaces, dans

plusieurs temps, sans jamais trouver de point dernier qui les sacre, car elle est instaurée dans ce milieu pur de fiction où toutes les possibilités sont présentes.

Dans ces conditions, le hasard n'est plus l'autre de la raison, il n'est plus ce qui empêche et bloque la faculté poétique. Dès lors, le hasard est le moteur d'une autre logique, poétique, créatrice, qui transforme le poème en constellation. Ainsi la division des motifs crée les conditions pour que le hasard puisse être la source d'un processus infini, le moteur d'un concept qui est « en formation » présenté dans sa puissance illimitée. Le compte ou la pensée se meut « veillant/doutant/roulant/brillant/et méditant », sa forme est celle du poème, oscillant, tournant voire doutant elle réalise un « compte », une constellation qui est la série infinie de ses propres possibilités, le développement de sa puissance multiple.

Puisque le coup de dés est à la fois poème et Idée, le hasard est le nom de l'excès de l'Idée vis-à-vis du sensible, ce qui ne cesse pas de ne pas s'inscrire sur le papier, une puissance infinie qui résiste à toute limitation, mais le hasard est aussi le nom de ce qui du sensible (du sensible comme il apparaît dans l'art, c'est-à-dire comme étant réel donc plus que la réalité) ne se laisse pas inscrire dans la forme d'une Idée totalisatrice, et reste toujours un « compte total », mais « en formation ». Ainsi tout acte, à l'intérieur du poème, dans cet espace élargi et multiplié qui réunit les conditions de possibilités de tout événement, tout acte est un hasard qui, au lieu de choisir parmi un nombre déterminé de possibilités, en crée de nouvelles. Mallarmé transforme ainsi radicalement le rôle du hasard à l'intérieur de la pensée : si pour Aristote le hasard est ce qui réalise une possibilité déterminée, ou pour Hegel l'autre du réel, chez Mallarmé le hasard est source de possibilités qui se renouvellent sans cesse. Non seulement il se place en dehors de la réalité, il agit à l'intérieur du réel (l'espace de possibilités, la littérature), mais il dissout les limites de la réalité. Puisqu'il est ce qui peut toujours être autre, il ne produit pas la réalité, car il ne reproduit pas ce qui est déjà, mais augmente les possibilités de l'avenir. C'est ainsi que fonctionne la forme même du poème, en créant de nouveaux éléments formels, la double page, la division des motifs, l'espacement de la lecture, Mallarmé transforme la littérature et ouvre un espace nouveau à exploiter pour les générations de poètes, artistes et musiciens à venir.

## Le pli : du Livre à la page et de la page au Livre

Dans les réflexions mallarméennes sur le Livre présentes dans *Divagations* aussi bien que dans les manuscrits du *Livre*, nous pouvons retrouver plusieurs indices qui nous guideront dans l'analyse du pli. Mallarmé prête une grande attention à la mise en page qui, entre autres, distingue le livre du journal. Si le journal a une double page (distincte de celle utilisée dans le *Coup de dés*) le Livre est plié. Cela signifie entre autres que le pli établit des relations entre les pages du livre, des relations qui fournissent l'indice d'une narration, d'un récit. Le journal présent dans chaque colonne des faits divers distincts, le pli permet au livre d'établir des relations, et c'est à partir de ces relations que le livre peut composer une Idée, ce qui échappe complètement à l'universel reportage. Le pliage, plus que contribuer à la création du rythme du poème, plus que distinguer le livre du journal, est « indice religieux », il contient un secret :

Jusqu'au format, oiseau : et, vainement, concourt cette extraordinaire, comme un vol recueilli, mais prêt à s'élargir, intervention du pliage ou le rythme, initiale cause qu'une feuille fermée, contienne un secret, le silence y demeure, précieux et des signes évocatoires succèdent, pour l'esprit, à tout littérairement aboli.<sup>923</sup>

Nous pouvons donc identifier « indice religieux » ou sacré à ce qui fait la singularité du livre, la capacité d'enfermer, déplier et développer une Idée. Le pli rejoint une métaphore récurrente dans la poésie de Mallarmé, celle de l'« hymen », les fiançailles évoquées dans le *Coup de dés*, l'union entre les mots et le concept présent dans « Épouser la notion ». Dans le Livre, le pli est l'indice « religieux » d'une union entre le monde et le Livre, voire la possibilité même de transposition du monde au Livre : « Le pliage est, vis-à-vis de la feuille imprimée grande, un indice, quasi religieux ; qui ne frappe pas autant que son tassement, en épaisseur, offrant le minuscule tombeau, certes, de notre âme. »<sup>924</sup> Le pli fonctionne comme un voile, chaque page tournée rompt ainsi avec l'inviolabilité, avec la virginité du Livre, comme l'encre noire rompt avec la blancheur de la page. Chaque page tournée est un dévoilement, une « apparition », une révélation, une découverte. Ainsi le secret que le pliage enserre est dévoilé à chaque page lue. Si une idée vierge est une idée qui ne s'est pas encore réalisée, une idée nouvelle, par là un Livre enserre une promesse, chaque page violée est

---

<sup>923</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 225.

<sup>924</sup> *Ibid.*, p. 224.

une découverte qui pourtant maintient la blancheur de la page, car une idée nouvelle est une idée encore vierge pour le lecteur.

C'est à partir d'une réflexion sur le pli que Mallarmé décrit de quelle manière la littérature pouvait se renouveler en transformant le format même du Livre. Il argumente sur la nécessité d'un sacrifice « dont saigna la tranche rouge des anciens tomes ; l'introduction d'une arme, ou coupe-papier, pour établir la prise de possession. Combien personnelle plus avant, la conscience, sans ce simulacre barbare : quand elle se fera participation, au livre pris d'ici, de là, varié en airs, deviné comme une énigme — presque refait par soi. Les plis perpétueront une marque, intacte, conviant à ouvrir, fermer la feuille, selon le maître. »<sup>925</sup> Cet extrait contribue à montrer que dans l'ordonnement du *Coup de dés*, le hasard n'est pas vaincu par le maître qui joue les dés ou hésite, mais par le poète qui a constitué le poème, dans une page qui vainc le pli tout en le gardant intact, qui multiplie les plis à l'intérieur du récit, à travers les caractères typographiques, et ainsi rompt avec la monotonie de la littérature qui, sur l'influence du journal présente « toujours l'imperturbable colonne qu'on se contente de distribuer, en dimensions de page, cent et cent fois. »<sup>926</sup>

Mallarmé compare la nécessité de transformer le livre et par conséquent de renouveler la littérature à un sacrifice, nécessaire, l'acte de couper les feuilles avant de lire qui confirme la prise de possession du livre. La littérature peut rompre avec le format du livre : « *peut-il cesser d'en être ainsi* ; et vais, dans une échappée, car l'œuvre, seule ou préférablement, doit exemple, satisfaire au détail de la curiosité. Pourquoi — un jet de grandeur, de pensée ou d'émoi, considérable, phrase poursuivie, en gros caractère, une ligne par page à emplacement gradué, ne maintiendrait-il le lecteur en haleine, la durée du livre, avec appel à sa puissance d'enthousiasme : autour, menus, des groupes, secondairement d'après leur importance, explicatifs ou dérivés — un semis de fioritures. »<sup>927</sup>

La description si proche du fonctionnement des motifs du *Coup de dés* indique que Mallarmé pensait le poème comme un livre et donc justifie que nous pensions que les réflexions sur le Livre ainsi que les manuscrits du *Livre* puissent être aussi des réflexions sur la mise en page et le format du poème.

---

<sup>925</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 227.

<sup>926</sup> *Ibid.*

<sup>927</sup> *Ibid.*, p. 227.

Le texte finit sur ces considérations : « Un divulgue son intuition, théoriquement et, peut-être bien, à vide, comme date : il sait, de telles suggestions, qui atteignent l'art littéraire, ont à se livrer ferme. L'hésitation, pourtant, de tout découvrir brusquement ce qui n'est pas encore, tisse, par pudeur, avec la surprise générale, un voile ». <sup>928</sup> Mallarmé comptait peut-être, avec ces réflexions théoriques, avertir un public futur et ainsi éviter l'étonnement. Il évoque même son hésitation à livrer tous ses secrets au tour du livre, le fait est que quelques années plus tard, un poème viendra confirmer ce qui en 1895 n'était qu'intuition.

Les manuscrits du *Livre* suggèrent que le montage et démontage des feuillets, l'ordonnancement ou la constitution du livre correspondent à une opération :

Défaire idée en livre  
Son mécanisme opérateur là <sup>929</sup>

Cette opération peut être identifiée à une théâtralisation du poème, passage de l'idée à sa réalisation et présentation concrète, ou comme dans *Igitur*, passage de l'Idée à l'acte, à l'existence :

mais comme cela cache un théâtre, il faut qu'on y retrouve (est-ce en disposant le livre autrement) les deux parties de Th – <sup>930</sup>

Écrire, c'est donc faire un livre, une œuvre, opérer concrètement sur le format du livre, ou à partir du format même du livre le transformer et ainsi transformer la littérature. L'opération de montage et démontage du livre, sa constitution, sont identifiées à la mise en forme d'une Idée qui change le sens ou l'avenir de la littérature.

Mallarmé réfléchit sur le nombre de séances et la nature des séances du livre, il pense que le nombre de personnes dans une salle devrait correspondre aux numéros de pages du livre. Il pense créer une narrative qui correspond aussi à cette mise en page qui serait aussi une mise en scène. Il réfléchit même sur les possibilités formelles offertes à la littérature par la hauteur, l'épaisseur, la largeur du livre, mais aussi sur sa « position », debout ou couché, sur une table ou autre support :

le rapport est dans l'épaisseur  
la hauteur indique le nombre de lignes 18  
la largeur – leur longueur fragmentée 12  
l'épaisseur le jet de leur addition – soit de 1 à 2/3  
ou si la hauteur se réduit à 12, tout se passe entre la largeur et l'épaisseur et la défalcation du nombre des lignes indique le nombre de volumes en lequel un se résoud  
dorure sur tranche en haut

---

<sup>928</sup> *Ibid.*

<sup>929</sup> Mallarmé. OC I, f° 177 p. 595.

<sup>930</sup> *Ibid.*, f° 189 p. 599.

d'où 5 (ou 6 ?) volumes couchés superposés = la hauteur d'un debout – et un tout de volumes debout = *le bloc* produit par le même nombre de vol. couchés. *le bloc*<sup>931</sup>

Nous pouvons, à partir de ces spéculations sur le format du livre, penser le *Coup de dés* comme réalisation partielle de certaines de ces ambitions. La forme du *Coup de dés* est donc inspirée par le format même du livre, compris à partir du pli et des possibilités qu'il instaure, mais aussi de la position du livre dans l'espace, du mouvement de la lecture, des axes horizontal et vertical de lecture que le format du livre rend possible dans plusieurs positions, (debout, couché).

Deux alternatives d'un même sujet, ou ceci, ou cela – (et non pas traités par suite, historiquement—, mais toujours intellectuellement [*sic*])<sup>932</sup>

Non seulement Mallarmé crée « deux alternatives », mais il multiplie les possibilités ou hypothèses de motifs et les déplie en les développant. Tout ce développement n'est pas « historique », mais intellectuel, en hypothèse, donc concerne des possibilités. C'est-à-dire que le format du livre permet l'élargissement de possibilités formelles, de possibilités d'avenir, de possibilités de transformation et de renouvellement de la littérature.

Ainsi, la phrase titre ou le motif prépondérant, et le motif secondaire développent à leur tour le motif prépondérant et les motifs adjacents développent les motifs secondaires. Une spirale se crée, se plie et se déplie au long de la lecture. La taille des lettres et la typographie contribuent à figurer le mouvement opéré de dilatation de l'espace-temps. Chaque motif se superpose à un autre créant diverses séries temporelles et diverses espaces, générant plusieurs couches temporelles et spatiales dans le poème. Il multiplie l'espace-temps. L'opération mise en scène par les motifs s'inspire donc du pli du livre, de son format. Les motifs sont donc construits en reflétant le format même d'un livre, comme si les motifs se pliaient et se dépliaient selon le format du livre.

Le rythme du poème suit aussi le mouvement du pli : les pages 4-5 où sont présents « l'aile » et le bateau « penché de l'un à l'autre bord » l'illustrent bien. Le mouvement de l'aile et du battement sont visuellement présentés, constituant un rythme double, qui spatialise le mouvement du pli, le mouvement d'une page tournée, pliée et dépliée en même temps. Sauf que ce mouvement, dont le résultat pourrait être nul (aller et venir d'un côté ou d'autre, annulant le mouvement qui finalement n'est pas un déplacement), ne l'est pas, car il se déplie à son tour, se développe, le lecteur progresse

---

<sup>931</sup> *Ibid.*, f° 54-58 p. 559.

<sup>932</sup> *Ibid.*, f° 190, p. 599

dans les pages, ainsi le mouvement (plier/déplier) ne se répète pas sur un même espace, mais à l'intérieur d'un livre, il progresse à l'intérieur d'une spirale cyclique où la rencontre entre le début et la fin n'est pas le retour du même, mais un saut vers une autre strate. Si lors de la première lecture, le poème tourne autour d'un coup de dés, la deuxième lecture révèle une pensée qui émet un coup de dés. Ainsi le poème unit dans son espace éternel, le monde et l'Idée, il fait de ce rapport un pli, qui ne peut devenir visible et intelligible qu'à l'intérieur d'un livre, ouvert, où la distance qui sépare l'intérieur de l'extérieur est abolie, où se dévoile le secret gardé par le pli.

Les couches multiples sont développées et dépliées tout au long de la lecture, le mouvement qui tourne les pages est donc l'acte de déplier les motifs, qui prolonge et distend le temps et l'espace. D'autre part une page tournée plie ou replie les motifs les uns sur les autres, créant un bloc, le livre, qui est le pliage de ces motifs, ou une contraction temporelle et spatiale. Le livre contiendrait ainsi de multiples séries temporelles et spatiales et son propre format est l'indice « quasi religieux » de cette possibilité, la possibilité d'à la fois multiplier, chiffrer et infinitiser les séries espace-temps et en même temps de les contenir « toutes », pliées ou en puissance, dans un espace restreint, dans l'espace d'un seul livre. Ce mouvement est double et a lieu en même temps, car une page tournée est aussi une page pliée. Ainsi le poème peut non seulement allonger et étendre le temps en déployant les motifs, ou contracter le temps en les repliant, il peut réaliser à chaque page tournée ce double mouvement, il peut contracter et condenser dans un seul acte les deux mouvements de dilatation et contraction de l'espace-temps.

La lecture dévoile donc cet indice religieux tout en le maintenant intact, elle le viole et l'expose et le reproduit, car elle réalise le développement du poème, qui se plie et se déplie pour étendre et contracter l'espace-temps en les multipliant. Chaque page est un espace et un temps déterminé, à l'intérieur d'un livre qui contient des possibilités multiples, même quand il n'a pas la forme du *Coup de dés*, des motifs qui multiplient un livre parce qu'il se plie et se déplie a en lui-même de multiples possibilités de configuration spatio-temporelle. Le détient donc la puissance pour accomplir une distension du temps, qui le plus souvent est une et linéaire. Mallarmé ne fait que transposer cette puissance du livre dans l'espace d'une seule page, maintenant double, qui peut ainsi contenir au même endroit, des temps multiples.

Si le livre est « couché » ou posé sur une table, le mouvement de lecture se dirige vers la profondeur, la lecture creuse le livre et va chaque fois plus vers le fond. Si le

livre est « debout » cette opération est une distension, un développement, en largeur, qui va chaque fois plus loin dans une ligne d'horizon. Nous pouvons imaginer que la double page correspond à l'élargissement du livre sur un axe vertical, qui est aussi un élargissement, un dépliement spatial ; tandis que la division des motifs est l'indice d'une prolongation du poème sur l'axe horizontal, une dilatation temporelle, vers une profondeur du livre, « tombeau de l'âme ». Ces deux axes vertical et horizontal du livre permettent deux mouvements parallèles, d'élargissement de l'espace et de division du temps. Ainsi Mallarmé multiplie infiniment les plans du poème, car toute division temporelle est aussi spatialement présentée, et tout élargissement de la page est aussi la distension du temps du poème et de sa lecture. Ces couches multiples se prolongent, se développent sur un axe vertical ou horizontal, élargissant et amplifiant les limites de la page et du Livre, mais dans la mesure où une seule page est capable de présenter à la fois plusieurs motifs, elle est aussi l'acte qui ramène la profondeur à la surface de la page : « Oui, sans le repliement du papier et les dessous qu'il installe, l'ombre éparse en noirs caractères, ne présenterait pas une raison de se répandre comme un bris de mystère, à la surface, dans l'écartement levé par le doigt ». <sup>933</sup> De cette manière, une page est l'espace où se croisent et où convergent plusieurs séries, plusieurs dimensions spatiales distinctes. Car quand plusieurs séries temporelles se croisent, elles créent de nouveaux espaces, des espaces distincts de leur propre espace, croiser deux séries temporelles, c'est créer un autre espace, un espace où des séries de temps distinctes se croisent. Et tout livre est capable de réaliser cette opération dans la mesure où le temps d'élaboration d'un poème diffère du temps de son écriture, qui à son tour n'est pas le même temps que celui de la lecture. <sup>934</sup>

---

<sup>933</sup> Mallarmé, *OC II*, p. 225.

<sup>934</sup> Paul Valéry, en réfléchissant sur la danse, sur ce qui fait que l'effet produit par la ballerine soit distinct de l'effort nécessaire pour produire les mouvements qu'elle exécute, affirme : « Encore un peu de courage. Poussons un peu plus loin de l'idée immédiate et accoutumée que l'on se fait de la danse [...] Considérez un artiste dans son travail [...] voyez-le agir [...] »

Supposez qu'il soit assez entraîné, sûr de ces moyens, pour n'être plus, au moment de l'observation que vous faites de lui, qu'un exécutant et, par conséquent, pour que ces opérations successives tendent à s'effectuer en des temps commensurables, c'est-à-dire avec un *rythme* ; vous pouvez alors concevoir la réalisation d'une œuvre d'art, une œuvre de peinture et de sculpture, comme une œuvre d'art elle-même, dont l'objet matériel qui se façonne sous les doigts de l'artiste n'est plus qu'un prétexte, l'accessoire de scène, le sujet du ballet ». Valéry. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1957, p. 1402.

Toute œuvre est ainsi la manifestation d'un « savoir » acquis, d'une pratique et d'un entraînement qui pourtant ne sont plus visibles dans l'œuvre elle-même. Ce savoir transforme le matériel dans un prétexte, un accessoire. Mallarmé, dans le *Coup de dés*, semble lutter contre ce processus d'effacement du travail qui produit l'œuvre. Il présente son matériel, le livre et son format, transfigurés pour mettre en scène la potentialité infinie qui rend la littérature possible, pour que le matériel ne soit plus un prétexte, et que le travail de création, l'écriture soit visible aux yeux du lecteur.



Ainsi l'acte de tourner la page, qui viole le vierge indice et le plie en le gardant est aussi l'acte qui ramène le fond ou les profondeurs vers la surface, sur un unique plan, où sont présentées ensemble et sur un même espace, des couches multiples, voire les plus profondes d'une même idée. Tourner une page c'est à la fois plier et déplier, mais comment est-il possible que tout en divisant les motifs, en prolongeant et distendant le temps, le poème puisse présenter des séries multiples (et potentiellement infinies) des temps contractés dans un seul espace ? Les motifs accomplissent cet acte, dans la mesure où ils sont mélangés dans une même page, en croisant des séries distinctes de temps, en dépliant une idée, en faisant en sorte qu'une multiplicité de possibilités puisse occuper une seule page du poème.

Le livre, comme un éventail, se plie et se dépie. Ainsi deux axes espace-temps sont créés simplement par le format du livre, en largeur et en profondeur, verticalement et horizontalement. Les motifs sont donc le reflet du format du Livre et de sa disposition. Si le livre offre déjà en soit deux différentes configurations d'espace-temps, la division des motifs multiplie ces possibilités. Elle permet la division des motifs qui élargit l'espace-temps, tout comme sa contraction, la présentation dans une page de divers motifs appartenant à des séries temporelles distinctes.

L'espace et le temps se dilatent et se contractent sur ces axes, se divisent pour créer de nouvelles possibilités d'expérience de lecture et de l'espace-temps. La double page est le prolongement, la distension spatiale d'un mouvement qui est aussi distension temporelle. Elle se base sur le mouvement même du pli. Le pli contracte le temps et l'espace, tandis que la page tournée, viole le secret du pli, le dépie pour le dévoiler et ensuite recommencer le même mouvement, puisque chaque page tournée est à la fois le dévoilement et le pli d'un secret. La double page distend, élargit l'espace et prolonge le temps, puisqu'elle présente les motifs, elle permet le développement des motifs au long d'une page aussi distendue.

et le livre est pour ce lecteur bloc pur – transparent – il lit dedans, le devine – sait d'avance –  
montrant où c'est – ce qui doit être – ou finir  
raccord – rapports <sup>935</sup>

– au verso de l'une – qui devient recto  
– Au recto de l'autre – qui devient verso. <sup>936</sup>

De la même manière que le poème se constitue comme une série de spirales qui se déplient, Mallarmé concevait que les pages devraient « tourner » de telle manière que le

---

<sup>935</sup> *Ibid.*, f° 58, p. 561.

<sup>936</sup> *Ibid.*, f° 123, p. 576.

recto devient verso et le verso, recto. Les pages seraient aussi transparentes et le lecteur pourrait deviner ce qui vient après, ne pas oublier ce qu'il a lu, ou « voir » d'un coup d'œil la totalité du poème juxtaposé en plusieurs couches dépliées et renversables. Ainsi la vision du poème entier permettrait la vision de multiples couches temporelles et spatiales, en reproduisant encore une fois l'opération des motifs, qui à son tour reproduit l'opération du pli. Cette idée de « transparence » s'appuie sur le mouvement paradoxal du pli, activé par la lecture, un mouvement à la fois de dévoilement et de renfermement. La lecture, en activant ce mécanisme, rompt avec l'inviolabilité du livre, ce qui pour Mallarmé signifie prendre possession de cet objet sacré, pour transformer la littérature. Mais cette transformation est encore basée sur ce qui du livre, ne devrait pas changer, le format. La littérature est donc littéralement basée sur les éléments concrets qui constituent le livre. Métaphoriquement, cela signifie que chaque page tournée est une page qui renferme un secret pourtant dévoilé, un secret qui continue à être celui sur lequel la littérature se construit. Le pli est ainsi symbole de l'absolu, il est l'indice d'une union qui transforme un poème en œuvre. Et l'œuvre existe parce que le monde doit « aboutir à un livre », le pli est donc l'indice que le livre ouvert se connecte au monde qui l'entoure, mais puisque le livre se ferme, il est aussi capable d'enserrer des secrets encore vierges au monde.

tout ce qu'il y a tiré de la feuille – en la développant – lumière ce qui en échappe – tout ce qu'il faut y voir sur ce blanc vierge en un clin d'œil<sup>937</sup>

Les pages extérieurs non jointes au milieu libre – sont les extrêmes, le plus loin qu'on puisse aller ou une double feuille<sup>938</sup>

Comme les mots qui dansent sur la page, chaque motif tourne autour de la phrase titre pour composer une symphonie ou un ballet de lettres qui voltigent autour de l'abîme ouvert par la rencontre du Néant. La poésie s'appuie et se maintient sur des ressources qu'elle-même crée et qu'elle justifie en donnant sens à une configuration apparemment arbitraire. Dans la préface du poème, Mallarmé explique chaque ressource, chaque technique, chaque artifice. Comme dans une constellation, l'ensemble fait sens, à partir de la réunion et de l'assemblage des mots ou des étoiles scintillantes qui brillent pour nous indiquer une direction de lecture, un nord ou un avenir de la Poésie.

---

<sup>937</sup> *Ibid.*

<sup>938</sup> *Ibid.*, f° 122, p. 576.

La métrique traditionnelle est remplacée par un ensemble de techniques nouvelles, l'espacement (les blancs entre les mots ou phrases) qui construit le sens à partir des retraits entre les mots indiquant une rupture syntaxique et permettant l'alternance des motifs et sa juxtaposition ; la typographie contribue à créer la juxtaposition des motifs en faisant du poème une spirale qui se déploie sur plusieurs axes ; la double page délaisse la linéarité prosaïque du vers permettant le passage d'une page à l'autre figurant le mouvement de construction d'une hésitation, à la fois passage et mouvement qui rend possible la littérature. Le pli de la double page est maintenu et renforce le mouvement réflexif du poème, présentation de sa propre idée, forme qui se dévoile et se défait, fiction qui se démonte devant nos yeux. Et pourtant, à chaque page tournée, rien n'est laissé derrière, le poème conserve son mouvement antérieur et apparaît comme une spirale cyclique, plié sur lui-même dans un mouvement toujours ascendant où le coup de dés émis par la pensée se constitue en rapport étroit avec le hasard.

Le format du Livre, ou la forme du poème, est donc constitué à partir d'une rupture avec la tradition, le hasard surgit ainsi comme négation des normes qui déterminent la forme traditionnelle du poème en vers ou en prose. La disposition des mots et l'usage de la typographie peuvent paraître hasardeux dans un premier temps, mais cette disposition transforme les éléments auparavant quantitatifs du poème en qualités. Car mesurer et quantifier un objet est un savoir qui permet la reproduction, voir la production d'ustensiles, mais l'acte poétique qui consiste à créer implique l'espace et le temps d'une autre manière, créer c'est mettre dans le temps, spatialiser, occuper l'espace et le transformer sans se laisser apprivoiser par aucune limite. Transformer le temps en qualité signifie faire le temps, mettre quelque chose dans le temps, c'est-à-dire faire histoire, accomplir une Histoire.

L'espace de la page du poème en prose ou en vers présente une disposition spatiale toujours identique, qui ne varie pas. Le temps de lecture est aussi toujours le même, la lecture est linéaire et une, suivant les lignes du texte de haut en bas et ainsi successivement. La disposition des mots sur la page du *Coup de dés* transforme ces éléments et crée de nouvelles possibilités d'expérimenter l'espace-temps comme multiple et divisible, elle crée d'infinies possibilités pour des histoires à venir.

Les motifs se divisent et se déplient créant de multiples configurations spatiales et temporelles. L'espace-temps se divise et se multiplie, se contracte et se dilate. La double page prolonge et dilate l'espace-temps, le pli le contracte. Le poème peut être vu, en partie ou en entier, d'un clin d'œil. Ainsi ces divisions sont aussi des intensités, des

tonalités, sonores et visuelles. Le format du Livre ne crée pas diverses possibilités de lecture, mais diverses manières d'expérimenter des éléments qui avant ne jouaient pas un grand rôle dans la poésie, comme l'espace-temps. Si le roman raconte des histoires justement à partir de ces éléments, la poésie utilise des éléments propres aux histoires pour commencer une nouvelle histoire poétique. Ainsi, le hasard devient maître d'une logique nouvelle où il ne s'agit plus de compter des syllabes, mais de créer diverses manières d'être et de faire à partir d'une autre conception de l'espace-temps. Le poème prend comme élément fondamental ce qui, depuis Kant, configure la possibilité de toute expérience possible, l'esthétique, ou la configuration spatio-temporelle. Mais si Kant fait de la temporalité linéaire et chronologique la condition de possibilités des phénomènes, Mallarmé transforme le rapport multiple entre espace et temps dans la condition nécessaire du renouvellement de nos manières d'être et faire, de notre expérience. Le sens du poème réside donc dans la possibilité qu'il inaugure de reconfigurer les conditions de base de notre expérience et ainsi transformer et élargir le champ de l'expérience possible.

Aristote consacrait à l'intérieur de sa *Poétique* un espace spécial pour le hasard, un hasard pouvait changer une histoire, provoquer surprise et émotion chez le spectateur ou le lecteur, d'autant plus qu'il s'agissait d'un acte imprévu, mais ce hasard devrait toujours être en vue de quelque chose, jamais en vain. Peut-être la présentation de la puissance sans fin de la littérature passe-t-elle par la démonstration que dans ce lieu exceptionnel qui est la poésie, aucun hasard n'accomplit un acte vain, tout hasard est le début d'une nouvelle histoire. Pour que cela soit possible, Mallarmé doit être capable de montrer qu'un poème peut condenser les conditions de possibilités d'infinies histoires possibles. Il a peut-être accompli cette démonstration en dilatant et contractant l'espace-temps du poème de telle manière que chaque coup de dés, chaque acte, même le plus infime et léger, « une aigrette », « une plume », « une insinuation simple », à l'intérieur de ces conditions puisse déclencher le mécanisme littéraire, et faire surgir une histoire.

## **Conclusion**

Si les mots « la comtesse est sortie à cinq heures » suffisent à rendre vraisemblable un récit, un texte qui commence par « dans un matin ensoleillé du mois de juin... » suffit à insérer une histoire dans un temps déterminé et donc à la commencer. Pourtant, Mallarmé ne se contenterait pas de cette croyance selon laquelle

écrire c'est faire, car pour lui, écrire c'est créer. Mais que crée le *Coup de dés* ? Il place la poésie hors de la portée de possibles prédéterminés, en affirmant qu'un coup de dés jamais n'abolira la poésie. Il place ainsi cette dernière dans un espace sans bornes et sans limites, au-delà de la réalité. Dès lors, la littérature peut créer ce qui n'existe pas encore, elle échappe ainsi au principe représentatif car elle ne se limite pas à reproduire la réalité. À l'intérieur d'un espace sans limite, puisque la littérature est de l'ordre du réel, du possible, elle acquiert une puissance également infinie.

Ainsi la poésie mallarméenne vise à démontrer sa puissance infinie. Le poème est donc réalisé comme ayant la forme d'une constellation, l'infini se présente, mais dans son incomplétude, comme un « compte total en formation ». Il se présente dans ces séries temporelles multiples que le poème croise avec d'autres séries dans un espace déplié pour permettre justement le plus de rencontres possibles entre temps multiples. Si la métonymie, en désignant partiellement un objet, inclut dans un nom une zone d'ombre et d'indétermination qui déclenche l'imagination, l'espacement de la page ira non seulement inclure des espaces blancs entre les mots, mais il permettra l'élargissement de l'espace du poème (reproduisant sur le papier la tentative poétique d'occuper d'autres espaces ou plus d'espace à l'intérieur de la vie sociale), le dépliement des motifs (qui vont jusqu'à contredire la phrase titre), enfin la multiplication des séries temporelles et leur présentation contractée sur une seule page.

En élargissant l'espace des rencontres entre séries temporelles multiples, le poème augmente les possibilités de la propre littérature (cela ne signifie pas qu'il multiplie les possibilités de lecture ou de significations, car tout se passe en hypothèse). Le hasard sera donc non plus ce qui empêche la poésie d'être, mais une source unique de renouvellement. Transformer le hasard en une logique nouvelle, une opération créatrice de possibilités et source de nouveauté, n'est possible qu'à partir du moment où la littérature crée les conditions pour que le hasard puisse faire histoire. Dans « des circonstances éternelles », un coup de dés jamais n'abolira la poésie. Pour lutter contre le hasard ou le vaincre, la littérature doit créer des circonstances éternelles. Ces conditions éternelles concernent les infinies possibilités de l'espace-temps, la forme par excellence de toute la littérature, les conditions minimum de toute expérience, les données sensibles qui rendent toutes les histoires possibles, dans un livre aussi bien que dans la réalité. Le poème peut, comme un aleph, contracter et présenter dans un espace limité une infinité de mondes possibles, parce qu'il joue sur les conditions des mondes possibles, l'espace et le temps. En présentant des séries multiples et divisibles du temps,

dans un espace élargi capable de produire la rencontre de ces séries, il concentre *toutes les possibilités*. Il démontre que chaque mot est une rencontre de séries temporelles ou spatiales. Dans ces conditions, l'acte qui place un mot dans l'espace et dans le temps est un hasard, chaque rencontre est hasardeuse, et pourtant les séries multiples d'espace-temps nous assurent que ces rencontres ne seront jamais monotones, mais toujours nouvelles. Car le pli du livre, la double page, l'espacement de la lecture et les subdivisions de l'idée en motifs met le poème en mouvement, les mots n'occupent jamais le même espace, en se mouvant ils augmentent les possibilités de chocs et de rencontres, ils multiplient les possibilités de nouvelles possibilités. Ainsi Mallarmé transforme le mouvement, un simple déplacement spatial dans une source indéniable de nouvelles possibilités, il suffit que le mouvement ne soit plus simple déplacement spatial, mais qualitatif, et à l'intérieur d'un poème, chaque chiffre, chaque mot n'est pas une quantité indifférente, mais une qualité.

Dans des configurations d'espaces-temps multiples, chaque rencontre est un événement hasardeux. En multipliant les conditions de l'expérience, les conditions de tout événement possible, l'espace et le temps ne sont plus des unités de mesures, ils ne quantifient plus un mouvement (qui n'est plus un simple déplacement spatial), ils sont la source et la condition de tout événement. Ainsi, plus les conditions de notre expérience sont larges, plus le hasard peut produire des événements. Car c'est toujours le hasard qui fait qu'une série temporelle croise une autre série temporelle, que je me retrouve ici et vous ailleurs, ou que nous soyons au même endroit au même temps. C'est toujours le hasard qui accomplit sa propre Idée, et qui transforme cette Idée en Histoire.

Mais un temps peut-il être multiple et rare ? De quelle manière le poème, en multipliant les conditions de toute expérience possible peut aussi être capable de créer un événement, rare, exceptionnel ? D'abord il rompt avec la rationalité qui nie le hasard. Il rompt avec une tradition qui avait enfermé la Poésie dans une colonne monotone et toujours identique à elle-même. En rompant avec le calcul des syllabes et l'ordonnancement ordinaire du livre, le poème se libère des contraintes et normes représentatives qui limitait les horizons de la littérature. La narrativité du poème, où tout « se passe en hypothèse », rompt avec la causalité de l'action romanesque ou du théâtre classique, ici rien n'a lieu et pourtant d'une hypothétique lutte contre le hasard, inexplicablement surgit, dans le ciel, une constellation. Les pages ne se succèdent pas selon l'ordre causal, en présentant un événement qui provoque un autre, une cause précède un effet, en fait plusieurs hypothèses se croisent et s'ignorent sans établir aucun

rapport causal entre elles. L'ordonnement du livre n'obéit donc plus à une rationalité causale, il instaure une autre logique.

Le poème est donc rare : d'abord, quand il fait événement dans l'histoire de la littérature et instaure un avenir nouveau pour la poésie, quand il démontre que la littérature peut fonctionner autrement et dévoile ainsi un infini de nouvelles possibilités de faire sens à l'intérieur du livre. Il est rare, aussi, et surtout, car la promesse qu'il met en scène concerne l'immesurable infini. En altérant la mise en page du poème, en présentant des séries temporelles diverses, étendues et contractées au long d'une page élargie, Mallarmé a touché un point fondamental qui concerne les conditions de toute expérience possible, l'espace et le temps. Toute Histoire et tout récit, chaque événement ou fait divers requièrent, comme condition minimale, une configuration d'espace-temps déterminée. Mallarmé aurait ainsi démontré que ces conditions de base peuvent transformer notre expérience si l'espace et le temps se transforment en qualités, capables maintenant de fournir les conditions non seulement d'un fait divers quelconque, mais d'un événement, rare et exceptionnel, car infini. Si un temps déterminé et un espace précis fournissent les conditions d'un fait divers quelconque, un espace-temps potentiellement infini fournit les conditions pour l'éternel retour du mouvement, du changement. Il contient, dans un espace pourtant limité, les pages du poème, *toutes* les possibilités d'histoires, toutes les formes de vie possibles. Le secret que le livre renferme, et qui démontre qu'effectivement tout existe pour aboutir à un livre, que le livre, tout en étant limité, peut contenir des mondes multiples, est le suivant : pour infinitiser le livre, il suffit d'abord de multiplier les conditions d'expérience (espace-temps) et un élément, le hasard, qui assure la rencontre des séries distinctes. En condensant ces éléments, Mallarmé transforme le hasard en une source infinie de nouveauté, d'histoires.

Le poème contient la forme à travers laquelle l'espace-temps se montre dans sa puissance infinie. Il ne s'agit pas d'un simple multiple, mais d'un multiple pur, en puissance, non la simple présentation de quelques possibilités, mais la présentation de conditions de possibilités de l'expérience possible. Un événement rare et unique serait celui qui est capable d'instaurer des formes de vie dont la puissance est infinie, c'est-à-dire des formes de vie qui se basent sur la possibilité illimitée de conjugaison et déclinaison de la liberté individuelle, dont la puissance ne s'insère pas à l'intérieur d'un nombre limité de normes et règles qui, à leur tour, limitent la vie et l'expérience, mais qui ait des règles et normes changeables et souples pour assurer la liberté individuelle,

c'est-à-dire que les règles sont productrices des processus à leur tour inépuisables, qui créent des formes et non des normes, de diverses manières d'être et de faire et non des comportements et actions déterminés. C'est ainsi que Mallarmé pensait les possibilités ouvertes par la forme sans forme prédéterminée et définie qui est le vers libre :

Le remarquable est que, pour la première fois, au cours de l'histoire littéraire d'aucun peuple, concurremment aux grandes orgues générales et séculaires, où s'exalte, d'après un latent clavier, l'orthodoxie, quiconque avec son jeu et son ouïe individuels se peut composer un instrument, dès qu'il souffle, le frôle ou frappe avec science ; en user à part et le dédier aussi à la Langue.<sup>939</sup>

La possibilité d'une expression individuelle qui ne serait pas l'expression sentimentale ou de l'intériorité, mais la possibilité de créer diverses manières de faire, diverses manières d'être de la poésie, est ce qui fascinait le poète, qui a essayé à son tour de créer une forme nouvelle, aussi nouvelle que le vers libre ou le poème en prose. Et qui, en plus, voudrait que cette forme soit infinie et inépuisable, concentrant les éléments essentiels et minimaux de toute histoire à écrire. Ainsi, écrire une histoire ne signifie plus choisir un temps et un espace précis, où des personnages agissent et parlent selon leur rang social, mais créer une situation qui, tout en étant limitée ouvre le plus d'espace possible, d'ouvre d'horizons multiples, crée le plus de possibilités. La sirène mallarméenne ne trompe pas, ne séduit ni ne provoque la perte. Pour certains son acte est absurde, une folie, et pourtant, malgré la sobriété et le sérieux des réalistes, elle fait évaporer en brume tout roc « qui imposa/une borne à l'infini ».

---

<sup>939</sup> Mallarmé. *OC II*, p. 207.



## Conclusion

« Andromaque, je pense à vous ! » C'est ainsi que commence l'un des plus célèbres et emblématiques poèmes des *Fleurs du mal*. Les douleurs de la veuve fécondent la mémoire du poète qui pense au vieux Paris, à cette ville qui « change, hélas ! »

La littérature comme mode de subjectivation historique vit une impasse au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Une impasse que Mallarmé a décrite dans « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » comme une opposition entre le désir du poète de chanter le bel, le vivace et le vierge et le mépris et la froideur de l'exil où il se trouve. La question serait ainsi de savoir si la poésie peut délivrer le cygne de l'isolement social. Le poème se conclut sans répondre à cette question, en nous présentant simplement une impasse contradictoire à la forme même du sonnet, qui dans son dernier tercet devrait présenter une conclusion. Nous pourrions prendre le chemin le plus court et affirmer que Mallarmé n'a cessé de chanter le non-lieu de la poésie, son impossibilité dans la société bourgeoise. Mais nous avons choisi un autre chemin, en démontrant que dans son expérience poétique, à partir de l'écriture, Mallarmé préfère transformer cette question, réélaborer le problème du rapport entre littérature et société en créant une forme poétique nouvelle. Ce sonnet démontre la faillite d'une forme poétique, l'impossibilité de formaliser, à travers le recours traditionnel, le problème qui hante la poésie de la fin du siècle. Pour cette raison, le vers devrait éclater et avec lui toute une manière de s'exprimer, de penser et d'élaborer le sujet et son insertion sociale. Mais que s'est-il passé pour que la poésie ne soit plus capable de formuler, à l'intérieur de ces formes, le problème du présent ?

Veuve d'Hector, Andromaque est une femme qui ne peut pas faire le deuil de son mari, parce que son corps ne peut pas être enterré. Hector restera donc toujours enfermé entre le monde des vivants et celui des morts. Il offre l'image à travers laquelle le XIX<sup>e</sup> siècle se voit. Un temps hanté par un passé qui ne finit jamais, qui n'a pas été totalement dépassé. L'Ancien Régime continue à déterminer les mœurs et habitudes françaises au milieu du siècle. D'autre part, Paris change, le capitalisme détermine l'économie, changement qui se laisse voir par la réforme haussmannienne, mais ce changement n'est pas le bienvenu, il est regrettable. Le capitalisme maintient et approfondit l'abîme qui sépare les riches des pauvres. Nous avons ainsi un double décalage entre le passé, le présent et l'avenir. Paris ne change pas comme elle devrait

changer. C'est comme si la Révolution n'avait pas eu lieu, car elle continue d'être nécessaire. Les causes qui ont provoqué la colère sociale restent les mêmes malgré les changements. Cela signifie que le temps change, non pour réaliser les promesses de la Révolution, mais pour se détourner de ces promesses. Andromaque est ainsi l'image d'un passé qui se maintient, d'une révolution non accomplie. Le poète-cygne rêve d'un idéal qui n'a pas été réalisé, frustré il regarde le ciel comme s'il adressait des reproches à Dieu. Le changement n'est pas le bienvenu, d'autant plus que certains fantômes du passé continuent à hanter le présent comme des morts qui n'ont pas été enterrés. La modernisation capitaliste maintient les valeurs morales de l'Ancien Régime, des valeurs morales transformées en règles et normes sociales hypocrites, une grande farce. Andromaque est donc l'allégorie du deuil d'un passé qui ne laisse aucune trace, des révolutions (1789, 1848) non accomplies, le non d'un passé qui ne cesse de ne pas s'inscrire.

La veuve d'Hector n'est pas seulement le symbole d'un deuil qui ne peut pas avoir lieu, d'un futur qui semble de plus en plus distant, bloqué par un passé non révolu, elle est aussi la figuration des « douleurs », d'un deuil, d'une perte, la perte du pouvoir politique de la littérature. Paris a changé, la littérature aussi. Andromaque symbolise le passé « glorieux » de la littérature, « glorieux », car la première génération romantique avait un projet de construction nationale, mais ce projet est, comme Hector, un cadavre sans corps, une illusion ou chimère. Dans ce sens, la perte du pouvoir politique de la littérature, qui n'occupe plus le même rôle dans la vie de son temps, est relativement déplorable. La littérature est définitivement exclue de la vie sociale, comme Hector elle restera quelque part entre le monde des vivants et le monde des morts, dans un non-lieu. Mais d'autre part, cette exclusion donnera à la littérature la force de s'ériger comme un espace d'invention vis-à-vis de la vie sociale, un espace régi par des normes et règles distinctes de celles qui opèrent à l'intérieur de la vie sociale. Pour que cet espace indépendant se concrétise, la littérature doit rompre avec le premier romantisme.

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la littérature a eu un rôle fondamental dans l'élaboration du processus historique. Le romantisme se définit à partir d'un projet politique de construction de l'État-nation, les romantiques se sont donné pour tâche de bâtir, à partir de la culture (les mœurs et les traditions nationales) le monde nouveau que la révolution inaugure. Les contre-révolutionnaires, au lendemain de la Révolution, avaient la difficile tâche de réinstaurer un régime en faillite. Sans pouvoir effacer la révolution de l'Histoire, il s'agissait de reconstruire l'Ancien Régime tout en acceptant

certaines réformes, tout en acceptant l'irrévocable événement révolutionnaire. Peut-être parce que ce projet était voué à l'échec, le romantisme contre-révolutionnaire fait de la morale et de la religion son point d'appui et son domaine de combat. Les libéraux, quant à eux, comme les jacobins, voulaient fonder une société nouvelle. Ce qui les distingue est le recours au passé. Le romantisme de Madame de Staël, par exemple, comme celui des contre-révolutionnaires, va chercher dans un passé lointain la base morale d'une société chrétienne. Stendhal en revanche, fait de la réforme littéraire le début d'une tentative de reconstruction sociale. L'ancienne littérature, le théâtre classique appartenaient à une société hiérarchisée, la société moderne a besoin de nouveaux paradigmes artistiques, propres à une société républicaine et égalitaire.

Contre-révolutionnaires, libéraux et jacobins avaient en commun une conception de la littérature comme étant l'expression de la société. Le premier romantisme met en rapport direct la société et la littérature, mais sans établir aucune norme pour régler cette réciprocité. La littérature est l'accomplissement de la puissance sans norme de l'expressivité du langage pour autant qu'elle soit l'expression de la société. Chaque peuple, chaque moment historique a son art. Chaque peuple a son poème et chaque poème a son peuple, c'est le principe du « plus ancien programme du romantisme allemand », où l'on rêve d'un poème pour un peuple à venir. En général, le romantisme est allé chercher dans le passé la physionomie d'un peuple, le caractère propre de l'État national. Ce recours provoquera ce que Rancière nomme « l'éternelle querelle des gardiens de l'art et de ces démystificateurs », <sup>940</sup> elle se joue de la réversibilité de la formule « un peuple fait un poème, le poème fait un peuple ». Les conservateurs comprenaient que la fonction de la littérature était de maintenir et réinstaurer les mœurs du passé, les libéraux croyaient que les mœurs du passé pouvaient fournir la base d'une société nouvelle, tandis que les jacobins pariaient sur la nécessité de refaire aussi bien la littérature que la société, en rompant définitivement avec le passé.

L'œuvre de Baudelaire ainsi que celle de Flaubert s'emploient à critiquer cette idée de littérature en exposant ses conséquences dans la constitution de la subjectivité moderne. Baudelaire et Flaubert dénoncent les erreurs de la simplification et de la généralisation de la formule de Bonald, « la littérature comme expression de la société ». Flaubert a mis ses efforts littéraires pour démontrer que la littérature, ou les délires d'une certaine littérature romantique, pouvaient transformer ou déterminer la vie

---

<sup>940</sup> Rancière, J. *La Parole muette*. Paris : Hachette, 1998, p. 52.

des citoyens, en créant des attentes, des désirs ou des illusions. Ainsi la littérature de la moitié du siècle, celle de Flaubert et Baudelaire, nous montre que la vie sociale dans le capitalisme est construite non seulement à partir des mécanismes concrets de production, mais d'une grande masse d'idées qui contribuent à maintenir et renforcer les formes de vie créées par ce système économique. C'est-à-dire que nos formes de vie sont créées par une certaine disposition de l'économie, mais elles sont aussi résultat de la mise en place d'une idéologie qui les maintient et les justifie. Baudelaire et Flaubert sont les premiers écrivains à lutter contre l'invasion idéologique de la littérature. En démontrant le caractère hypocrite de la vie sociale de son époque, Baudelaire démystifie le caractère fantasmagorique de l'imaginaire romantique. De même, Flaubert responsabilise les fantaisies de luxe et d'amour de Madame Bovary, toutes créées à partir de la lecture des romans, par sa fin tragique. Ces critiques nous mettent devant la question de savoir dans quelle mesure le projet romantique de construction d'une nouvelle patrie était aussi une fantaisie.

N'est-ce pas Lamartine qui, en 1848, annonce la République fraternelle qui dans quelques mois écrasera sur la place publique une révolte ouvrière ? N'est-ce pas la parole d'un poète qui a contribué à fonder la République bourgeoise de février ? Qui est ce cygne « malheureux » qui, dans le poème baudelairien, adresse des reproches à Dieu, sinon Victor Hugo, le poète qui a changé comme le XIX<sup>e</sup> siècle, qui a été conservateur pour devenir libéral, qui a soutenu la République pour la voir s'effondrer avec le coup d'État ? Victor Hugo, exilé depuis 1851, est le poète qui a chanté les rêves et idéaux romantiques transformés en chimères. Et le cygne celui qui est condamné à faire le deuil d'une perte exceptionnelle, car le poète est celui qui « a perdu ce qui ne se retrouve/Jamais, jamais ! » Baudelaire se distingue ici d'Hugo, car son « idéal » ne se réduit pas à la République. Il se montre donc comme porte-parole des vaincus de 1848. La poésie n'a plus d'espace dans une société bourgeoise, exilée, elle est condamnée à porter le deuil des vaincus, elle se fait porte-parole de ce qui ne peut pas encore trouver son espace à l'intérieur de la vie sociale.

Face aux idéaux romantiques sur lesquels se bâtit l'État-nation, Baudelaire se voit obligé d'évoquer les vermines, les bêtes les plus viles et tous nos vices, pour rappeler la scission que la littérature a créée entre la marche historique et ses projections fantasmagoriques, entre la réalité et les illusions littéraires. À force de bâtir le futur en regardant le passé, la société n'a jamais été capable d'enterrer ses morts ou d'accomplir une véritable révolution. Le projet politique du romantisme finit par devenir un simple

mode de subjectivation et de symbolisation de l'Histoire, une invention littéraire qui exile les poètes. Expulsés de la vie sociale, ils sont condamnés à regarder de l'extérieur les conséquences les plus néfastes de ces idéaux. La leçon que la littérature de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle lègue à Flaubert ou Baudelaire est qu'un événement historique peut être transformé à travers l'élaboration de l'Histoire, élaboration littéraire, sociologique ou philosophique, idéologique, toujours, qui accompagne la marche et le mouvement même du temps. Cette élaboration historique crée une scission entre la vie sociale, le réel et les projets politiques littéraires. Une scission entre la littérature et la réalité.

La littérature n'est pas seulement critique vis-à-vis d'un état du monde qu'elle cherche à transformer ou sauvegarder, parce qu'elle élabore l'Histoire, elle est production subjective du temps et de la vie sociale, et pour cette raison elle se découvre comme une autre production historique. Enfermée dans les modes de subjectivation qu'elle avait créés, la littérature ne peut survivre qu'en faisant une critique de son propre passé. Baudelaire et Flaubert, écrivains retardataires, sont ceux qui critiquent le rôle social de la littérature comme mode de subjectivation ou de production des formes de vie ou de souffrance sociales. La littérature sera plus que jamais attentive à la manière à travers laquelle un événement peut être capté et apprivoisé par un certain courant idéologique. C'est-à-dire qu'elle ne cessera de faire la critique des idées politiques abstraites, des idéaux et formes de vie qui sont produits par une politique de fond moral, et forte portée normative. Ils s'opposent à un réalisme « naïf » (qui se montre comme produit d'une idéologie) selon lequel la littérature serait transposition du plan historique ou image de la vie sociale. Car dans le passage du monde au livre, il y a élaboration, reconstruction du passé, projection, création d'un futur, prescription, imagination, symbolisation et toute sorte de transformation qui défigure le réel, en le décrivant, en l'analysant, en le coupant à partir des points de vue ou des régimes discursifs différents. Ainsi surgit la nécessité de se demander ce qu'est le réel et ce qu'est l'Histoire.

L'Histoire littéraire du XX<sup>e</sup> siècle est celle des élaborations successives d'un processus historique. Mais devant des élaborations, des points de vue et des projets politiques si différents, il est impossible de ne pas douter ou de mettre sérieusement en cause la pensée causale qui réduit un événement et sa puissance à une série de causes déterminables. Si divers courants politiques peuvent s'approprier d'un événement

historique et l'interpréter toujours de différente manière, cela est dû au fait que le réel porte en soi des possibilités multiples que la pensée ne sera jamais capable d'épuiser.

La poésie de Mallarmé va non seulement assumer l'héritage baudelairien mais radicaliser la critique de l'historicité théologique avec la notion de hasard. En observant le mouvement historique à travers son élaboration littéraire, les auteurs de la fin du siècle peuvent conclure que l'Histoire ne serait qu'un autre régime de discours qui cherche à donner un sens aux événements en les insérant dans une toile de relations causales. La pensée causale semble ainsi le fondement même de toute Histoire orientée vers une fin déterminée ou qui est guidée par une logique théologique.

À partir du moment où le hasard est appréhendé comme moteur de l'Histoire, nous pouvons comprendre que l'élaboration ou l'analyse d'un fait historique ne se limite pas à la détermination des causes qui l'ont rendu possible. Tout comme la détermination des conditions de possibilité pour que la raison fonctionne correctement n'est pas la même chose que la pensée en action et en confrontation directe avec ses objets.

À ce moment de l'Histoire, la France est le théâtre d'une série d'attentats anarchistes. Si la lueur des bombes anarchistes éclaire momentanément la place publique, la littérature, seule bombe que le poète affirme connaître, doit créer un espace où la lumière ne cesse d'éclairer le monde autour de la littérature. Île d'exil. L'anarchie de la fin du siècle procède de manière tout à fait contingente, des cibles choisies jusqu'à l'organisation décentrée, en groupes indépendants. Son effort propagandiste permet que n'importe qui produise et explose une bombe. L'anarchie pourrait être comprise comme le signe de la faillite du mouvement ouvrier révolutionnaire ou la manifestation d'un désespoir improductif. Le résultat chaotique dans lequel est tombé un mouvement révolutionnaire marqué par des échecs excessifs. Mais il s'agit, comme toujours dans l'histoire du capitalisme, d'une réaction, de la preuve que l'insatisfaction qui a produit juin 48 et la Commune de Paris reste vivante, vivace dans la société. Il est donc nécessaire de transformer cette insatisfaction, le caractère contingent de la révolte et des révolutions dans la certitude de leur infinitude. En s'appropriant l'exemple des bombes, la littérature résiste et prouve qu'aucune force, même la répression la plus dure et la plus violente, ne peut étouffer la colère sociale et un véritable désir d'une vie nouvelle. Ainsi, Mallarmé veut créer un espace poétique où la contingence puisse avoir lieu et durer pour pouvoir démontrer son infini pouvoir transformateur. Cela signifie que la littérature doit prendre la forme de la révolution, le hasard, comme force créatrice de

l'imprévisible et du nouveau. De cette manière, la lueur produite par les bombes pourrait durer ou faire Histoire.

Mallarmé ne cherche plus à faire de la littérature un mode de production subjective de l'Histoire, mais à critiquer l'idée selon laquelle l'Histoire peut être le produit d'une élaboration subjective. Car la critique de Flaubert et celle de Baudelaire vise à démontrer que la littérature comme l'Histoire ou l'ensemble de la configuration sociale sont des modes de production des sujets. Mme Bovary est le meilleur exemple de la subjectivité produite par la littérature romantique. Si la normativité chrétienne règle et restreint la vie, la littérature apparaît comme un espace de compensation produisant des idéaux, des rêves, des désirs, enfin offrant une promesse de salut sous la forme d'une promesse de bonheur. Mais ces idéaux rendent les sujets impuissants ou aveugles vis-à-vis de la réalité. La vie est méprisée ou fantasmée, niée ou enchantée, toute forme de souffrance est exclue au nom d'un bonheur très précisément défini et qui se réalise soit dans l'amour soit dans la richesse. Ces formes de vie transforment la vie ordinaire dans une source sans fin d'ennui, incapable de correspondre exactement à un idéal abstraitement défini ou imposé du dehors. Le recours à la vie ordinaire, des « Vers de circonstance » à *Poésies*, se justifie parce que la poésie ne concerne pas le banal ou le vulgaire, elle ne cherche pas à réenchanter le monde. Elle vise à ouvrir et élargir l'espace de l'expérience et du vécu, à démontrer que les circonstances ordinaires peuvent se transformer au contact de la poésie. La poésie ne peut démontrer ses effets et son pouvoir de transformation que quand elle touche, déplace et change le banal et le vulgaire. Le refus de l'expression en première personne fonctionne comme une critique du sujet romantique compris comme intériorité, espace de manifestation des sentiments, pour construire un sujet qui est affecté par les événements du monde extérieur, qui se constitue à partir des rencontres comme un espace de construction, donc de nouvelles expériences.

Le réel, découvert à partir de la rencontre avec le hasard, est non seulement le reste du processus de rationalisation capitaliste ou de la normativité sociale (la vie ordinaire qui échappe aux codes moraux), mais l'ensemble des possibilités que la réalité porte en soi et qui ne cessent de se produire à partir des transformations ininterrompues et hasardeuses de la réalité. Le réel est donc la somme de la réalité et de ses possibilités. (Si la fiction est un possible, ce qui aurait pu être ou ce qui peut avoir lieu, donc le réel, est toute la réalité plus l'ensemble de la fiction). Puisque la réalité est produite par le

hasard, elle porte en soi le germe de son devenir autre qui pose et impose la nécessité irrémédiable de transformation des conditions sociales.

La grande transformation et nouveauté que Mallarmé insère dans l'histoire littéraire concerne le rapport entre l'historicité et les formes littéraires. Mais il ne s'agit pas pour lui de s'insérer seulement dans l'Histoire, car faire le nouveau n'est pas la condition qui permet qu'un poète fasse histoire, il faut, pour rester dans l'histoire et continuer à provoquer la critique littéraire, qu'un poète soit capable de changer la manière dont la littérature change. Car une révolution n'altère pas seulement l'ordre social, elle transforme la manière à travers laquelle l'Histoire change, elle change la manière de changer de l'Histoire. Ainsi, la forme poétique doit être comprise comme étant en elle-même temporelle. Le poème cesse d'être une forme statique qui se transforme au cours de l'Histoire, il est maintenant, en soi, changement. Une forme est en soi configuration et transformation d'un espace-temps, transformation d'une esthétique transcendantale qui fournit les conditions de possibilités de notre expérience. Car d'autres configurations spatio-temporelles engendrent des modes nouveaux d'être de l'expérience, engendrent de nouvelles expériences. La forme, c'est la possibilité de mettre l'écrit en mouvement. Il s'agit de faire apparaître, capturer et consolider le langage du battement d'un éventail, la dissolution de l'écume de la mer, le mouvement des vagues, la fumée, le vent. Ainsi ce n'est pas que la forme change, elle devient en soi changement pour pouvoir fixer ce qui se présente comme fugace, l'événement.

L'esthétique remplace l'économie politique basée sur la morale et la représentation. La normativité de la pensée causale régie par des principes moraux hautement restrictifs, fondée sur une psychologie en quête d'un seuil sûr qui assure le contrôle, la prescription et la détermination *a priori* du futur est remplacée par une esthétique comprise en tant que jeu. Les normes sont remplacées par des règles suffisamment souples pour être à tout moment transformées, adaptées, car ce jeu où les mots se reflètent dans un espace élargi et au cours d'un temps contracté et multiple vise la constitution d'autres formes et modes d'expérience. La forme du hasard est donc celle qui permet l'élaboration d'autres conditions non restrictives et créatrices de l'existence. Le poème devient absolue mesure du monde. Il est en soi changement. Le changement et l'Histoire littéraire ne se font plus à partir des modifications formelles insérées par des générations différentes de poètes au cours du temps. La littérature ne change plus avec le passage du temps mesuré à partir des générations des poètes, d'auteurs qui se succèdent. L'Histoire n'est plus une succession de faits et œuvres, somme numérique de



changements quantitatifs. Elle existe dans le présent qui condense des formes temporelles multiples dans un instant unique capable de provoquer une contraction ou une dilatation du temps ouvert à l'avenir. Le poème est ainsi une constellation qui enserme les infinies possibilités d'écriture d'un futur imprévisible.

\* \*

\*

L'importance du hasard dans la poésie mallarméenne, d'*Igitur* au *Coup de dés*, en passant par les poèmes en prose et *Poésies*, nous permet de conclure que la poétique mallarméenne rompt avec la causalité qui structure la représentation. Les critiques adressés au journal, aux Parnassiens et naturalistes, tout comme les critiques sociales présentes dans « Grands Faits divers » visent justement à montrer les conséquences et à dévoiler le mode de fonctionnement d'une rationalité représentative non seulement présent dans l'art, mais qui détermine l'ensemble de la vie sociale. La rationalité sur laquelle se constitue l'esthétique naturaliste ou parnassienne est la même que celle qui organise la représentativité démocratique, le capitalisme financier ou le travail. Le hasard apparaît ainsi comme moyen à travers lequel le poète peut critiquer à la fois la société et l'art de son temps, car il est l'autre visage de la rationalité représentative, ce qui échappe à la pensée causale. Cette méthode de critique, qui a pour objet, dans la critique de la raison, une critique sociale, est présente dans la philosophie depuis Hegel. Elle indique que la raison est une manière de connaître le monde, mais qu'elle implique également des manières d'être, de faire et de vivre à l'intérieur d'un temps historique déterminé. Hegel aussi bien que Nietzsche ont décrit les conséquences d'une certaine rationalité dans nos modes de vie, le mode de subjectivation d'une certaine expérience historique ainsi que les affects mobilisés par une rationalité qui opère à partir de divisions et dichotomies, à partir de paires de termes opposés, une rationalité qui opère dans la philosophie, la religion, l'économie politique et l'esthétique construisant la vie à l'apogée du capitalisme.

L'examen de la philosophie aristotélicienne nous a permis d'établir le rapport entre une métaphysique basée sur la notion de cause et une esthétique représentative. La pensée d'Aristote laisse entrevoir les conséquences majeures de la causalité dans la

constitution d'une rationalité représentative qui échappe à l'esthétique structurant aussi d'autres domaines de la praxis sociale.

Aristote fonde la représentation ou le discours non sur la similitude entre le langage et le monde, mais sur un concept de vérité qui correspond à la réalité. Pour Aristote, les limites du langage, c'est-à-dire la véracité ou la fausseté d'un discours, se mesurent vis-à-vis de la réalité. Ainsi, Aristote soumet tout le possible à une nécessité déterminée par la réalité même. Si l'on mesure la véracité d'un discours à partir de son rapport à la réalité, on restreint la littérature à la mimesis, à la copie de la réalité, et on restreint aussi la pensée à ce qui existe déjà.

Le lien entre la réalité et la causalité est évident. Les causes aristotéliennes sont celles qui produisent ce qui arrive tous les jours ou la plupart du temps. L'exception peut être produite par une cause accidentelle, voir relever du hasard, mais le hasard ou la *tiquê* n'a son espace qu'à l'intérieur du monde physique, ce qui signifie que ce qu'il produit, même ayant un but, n'a pas de validité universelle. Sans mentionner que même le hasard est, pour Aristote, soumis à ce qu'aujourd'hui nous nommerions principe de raison suffisante, car il est déterminé par une cause.

Ainsi la pensée aristotélienne est-elle représentative, car elle se restreint et se limite par ce qui existe déjà, par ce arrive tous les jours. Elle transforme l'idée en une copie de la réalité. Et sa *Poétique*, en érigeant la vraisemblance comme principe central, restreint aussi les limites de la fiction, car la vraisemblance doit être plus crédible que la réalité.

La pensée représentative se base sur un rapport causal qui détermine la nature des rapports entre diverses sphères d'un monde scindé, partagé, divisé entre des relations d'antagonisme ou d'opposition. La causalité est justement le principe responsable de cette scission à l'intérieur de la raison, qui la transforme en représentation. Représenter c'est doubler, présenter à nouveau, construire une image statique et stable d'un phénomène, d'un fait, d'un objet. Mais pour justifier la représentation, ou la connaissance, la raison est obligée de chercher ailleurs un fondement ou principe qui rend raison d'un objet, qui rend la connaissance possible. La raison doit se définir, définir ce qu'elle peut connaître et ce que signifie connaître. Ce principe ou fondement qui fonde la raison et la détermine, et qui détermine tout ce qui se donne à nous comme objet de connaissance est la cause, la cause première, le premier moteur ou Dieu. La philosophie est selon Aristote la recherche des causes, la recherche de la cause première, celle qui fonde aussi bien le monde que la possibilité de la connaissance.

L'idée aristotélicienne de vérité illustre les conséquences de cette scission, ou le mode de fonctionnement de la pensée représentative. Si une proposition est vraie quand elle est adéquate à la réalité, cela présuppose d'abord que le langage est le moyen d'expression d'une pensée qui reproduit une simple image ou copie de la réalité. Ainsi la raison représentative est celle qui produit des copies conformes à la réalité, qui ne cesse de reproduire ce qui est déjà connu. La pensée représentative nourrit ainsi la croyance selon laquelle la raison peut « connaître » ce qui est à partir du moment où elle est capable de représenter un objet, de le rendre présent. La raison n'est autre que la compréhension, la description, l'énumération et le calcul de ce qui se présente à nous dans la réalité.

L'art moderne, celui que Mallarmé inaugure au moins à l'intérieur de la littérature, surgit à partir d'une rupture avec le principe représentatif. La littérature romantique, inaugurée par la Révolution, se donne comme tâche de fonder une patrie, de déterminer ce que devrait être la nation française après 1789. Qu'il s'agisse des contre-révolutionnaires, des libéraux ou des jacobins, les courants littéraires du romantisme divergent dans leurs positions politiques, mais s'accordent quant à l'idée que la littérature reflète la société. Ils divergent certainement, quant à ce qui doit être la société et la littérature. (Ceux qui soutiennent un retour à l'Ancien Régime prêchent les mœurs et habitudes du passé, les contre-révolutionnaires, par exemple, qui ne cessent de chanter la gloire de Dieu, comme Lamartine, il y a aussi ceux qui veulent fonder une société nouvelle, mais basée sur la tradition morale et chrétienne, comme Mme de Staël, et il y a aussi ceux qui, comme Stendhal, désirent une société nouvelle et une littérature également renouvelée.) En tout cas, ils ne divergent pas quant au rôle de la littérature, un rôle, comme on peut l'observer, éminemment prescriptif.

Ce rôle fondateur et déterminant de la littérature dans la constitution de la société est profondément mis en question par Baudelaire qui dénonce l'instrumentalisation idéologique de la littérature utilisée pour prêcher et louer les vertus nécessaires à la manutention de la domination bourgeoise, limiter et circonscrire les limites de la vie en l'enserrant à l'intérieur d'un ensemble de règles morales.

Dès lors, l'art pour Mallarmé est restreint dans la mesure où il ne prescrit pas, ne détermine pas ou ne se donne pas la tâche de fonder une patrie. En outre, dans la mesure où il y a hasard, toute prescription serait vaine. Mais la Poésie continue à avoir un rôle politique. D'abord contre le scepticisme ou toute forme de nihilisme qui réduit le possible aux limites de la réalité même et ainsi méprise et dénigre la littérature comme

inutile et vaine. Ensuite parce que cette exclusion sociale permet à la littérature de démontrer les limites et la finitude de la réalité en démontant son mode de fonctionnement. À l'intérieur du Livre, c'est la réalité qui est restreinte. Elle instaure ainsi un lieu qui, pour être exclu, n'obéit pas au mode de fonctionnement qui gouverne les autres sphères de la vie sociale. Comme l'économie politique, elle peut donc exposer son manque de bornes, sa capacité de créer sans cesse d'autres formes de vie.

L'art n'est pas le seul à pâtir des conséquences provoquées par la causalité et la pensée représentative. La représentation est une rationalité qui structure la vie sociale dans ces moindres détails, et elle a été comprise de diverses manières, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, mais surtout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Avec Hegel et Nietzsche, la philosophie se bâtit à partir d'une critique de la raison. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, ce mouvement critique est aussi déterminant dans la constitution de l'œuvre de penseurs aussi différents qu'Heidegger, Foucault, Deleuze ou Derrida, entre autres. C'est pour cette raison que la philosophie française du XX<sup>e</sup> siècle s'est tant intéressée à Mallarmé. Si pour certains, il est le nom même de la faillite de la représentation, pour Foucault par exemple, pour Deleuze ou Badiou, Mallarmé peut nous permettre de penser ce qui est de l'ordre de l'événement, ce qui rompt avec la causalité représentative, et instaure le hasard au sein d'une pensée de l'être. Dès lors, le hasard n'est pas seulement l'indice de la faillite de la raison, il n'est pas seulement un élément qui indique l'impuissance de la raison face au nouveau et à l'incalculable, il est ce qui n'avait pas, au moins jusqu'à Mallarmé, été pensé, ce qui pourtant peut pousser la pensée à se renouveler. Mallarmé reste donc jusqu'à aujourd'hui actuel.

Dans *Les Mots et les choses*, Foucault trace un diagnostic des problèmes et conséquences de l'*épistémè* moderne à partir du kantisme. En reprenant une tradition inaugurée par Hegel, il affirme : « la critique kantienne marque en revanche le seuil de notre modernité ; elle interroge la représentation non pas selon le mouvement indéfini qui va de l'élément simple à toutes ses combinaisons possibles, mais à partir de ces limites de droit ». <sup>941</sup> La représentation est mise en question dans son fondement, son origine, ses limites. <sup>942</sup>

---

<sup>941</sup> Foucault, M. *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966, p. 255.

<sup>942</sup> Le kantisme est ici le nom moderne d'une pensée représentative qui était déjà présente chez Aristote, celui qui a non seulement établi le seuil de la raison moderne (en basant la métaphysique sur la quête des causes, la pensée qui a pour but de chercher et déterminer les causes des faits et événements, mais qui a aussi jusqu'au romantisme [nous pensons ici au rôle déterminant de *Racine et Shakespeare* de Stendhal] défini la littérature comme mimesis du réel et déterminé l'ensemble des règles et normes de la fiction. Mais l'examen plus attentif du kantisme nous permet de dégager des conséquences importantes de la

L'une des conséquences les plus importantes de la pensée kantienne est « l'émergence simultanée d'un thème transcendantal et de champs empiriques nouveaux », <sup>943</sup> l'émergence de « deux formes nouvelles de pensées ». L'une interroge les conditions de possibilités des représentations. Le champ transcendantal est celui où un sujet détermine dans son rapport à un objet toutes les conditions formelles de l'expérience en général. L'analyse du sujet transcendantal dégage une synthèse possible entre les représentations. De l'autre côté, face à cette pensée, et simultanément à elle, une autre forme de pensée s'interroge sur les conditions d'un rapport entre les représentations du côté de l'être qui s'y trouve représenté. Deux objets jamais objectivables, des représentations non entièrement représentables, en retrait, car fondatrices de se qui se donne à nous, comme le travail, la volonté, le langage, la vie.

On cherche ainsi les conditions de possibilité de l'expérience dans les conditions de possibilité de l'objet et de son existence, alors que, dans la réflexion transcendantale, on identifie les conditions de possibilité des objets de l'expérience aux conditions de possibilité de l'expérience elle-même. La positivité nouvelle des sciences de la vie, du langage et de l'économie est en correspondance avec l'instauration d'une philosophie transcendantale. <sup>944</sup>

Maïmon peut nous aider à comprendre ce mouvement où le transcendantal fonde, voire répète l'empirie, car il a démontré que les conditions de l'expérience de la philosophie transcendantale sont en réalité établies à partir de l'expérience elle-même, de l'expérience vécue, de l'habitude. En posant à la causalité kantienne, une question tout aussi kantienne, « quid juris ? » Maïmon conclut que l'attribution d'une cause à un fait ne peut se justifier qu'à partir de l'expérience préalable ou de ce que Hume nomme habitude. Ce qui signifie que la pensée transcendantale est aussi bornée que l'expérience vécue ou l'habitude, une pensée de la finitude.

La faillite de la représentation sur laquelle se basait l'*épistémè* classique provoque dans la modernité le morcellement du langage qui se divise entre autres entre un savoir aussi borné que la positivité de l'empirie, de la vie, du travail ou la production. « D'un bout à l'autre de l'expérience, la finitude se répond à elle-même ; elle est dans la figure du *Même* l'identité et la différence des positivités et de leur fondement ». <sup>945</sup> L'expérience du XIX<sup>e</sup> siècle loge la pensée de la finitude au cœur même de ces

---

représentation que l'examen de la philosophie d'Aristote ne rend pas possible. Ces conséquences concernent la nécessité de refonder les domaines du sensible et du transcendantal, pour empêcher l'éternel retour du même, en privilégiant l'imprévisible nouveauté. Dans le cas de Mallarmé, cette critique ou refonte du sensible et de l'Idée passe par une critique du sensible réduit à l'expérience vécue ou ordinaire, par une conséquente ouverture du champ sensible, et par une critique de l'Idée comme cause ou principe premier, qui aidera le poète à fonder sa poésie sur le hasard.

<sup>943</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>944</sup> *Ibid.*, p. 257.

<sup>945</sup> *Ibid.*, p. 326.

contenus qui sont donnés par un savoir fini, comme les formes concrètes de l'existence. « De là, le jeu interminable d'une référence redoublée, si le savoir de l'homme est fini, c'est parce qu'il est pris, sans libération possible, dans les contenus positifs du langage, du travail et de la vie ; et inversement, si la vie, le travail et le langage se donnent dans leur positivité, c'est parce que la connaissance a des formes finies ». <sup>946</sup> La finitude dans laquelle s'enserme l'expérience moderne s'exprime dans la prédilection pour l'analyse du vécu. « Le vécu, en effet, est à la fois l'espace où tous les contenus empiriques sont donnés à l'expérience ; il est aussi la forme originaire qui les rend en général possibles et désigne leur enracinement premier. » <sup>947</sup>

C'est dans ce contexte que nous devons situer la poésie de Mallarmé, Baudelaire ou Rimbaud. Quand la pensée s'insère dans sa finitude et ne reconnaît dans les objets que l'identité du concept même, la pensée ne reconnaît qu'elle-même. Le XIX<sup>e</sup> siècle est le temps qui a pâti comme aucun autre, d'un mal, « le plus vil » de tous les vices humains, l'ennui. Quand on examine la poétique de Baudelaire, on voit bien que le conflit central de son œuvre se joue entre le *spleen* et l'idéal. L'ennui est justement le sentiment provoqué par un monde scindé, où rien n'a lieu, un monde qui ne cesse de reproduire ses propres apories, un monde déterminé par l'éternel retour du *Même*. Se dessine dès lors une critique de l'imaginaire romantique (à la base de la constitution de l'État-nation), le spleen apparaît comme conséquence d'un idéal inatteignable, idéal créé et renforcé par le christianisme. Baudelaire ne cesse de démontrer la faillite de l'imaginaire romantique, il peint les pures, pâles et vierges femmes adorées par la première génération romantique comme des cadavres en putréfaction. Il critique ces contemporains qui s'enivrent aussi bien de vin que de vertu. Et pourtant, il ne se résigne pas non plus à la narration des faits divers d'un quartier, disons à la réalité, son aventure poétique termine avec une invitation au voyage, de la même manière que Rimbaud racontait sa saison en enfer, ainsi que sa sortie. La rupture avec le romantisme pose la nécessité de renouveler l'imaginaire poétique, de sortir des bornes de la morale chrétienne, des limites de la vie sociale, enfin de la réalité, le poète n'est plus un prophète, chargé de guider le peuple, mais un voyant, chargé de découvrir et dévoiler ce qui se cache sous le voile du banal, ce que l'habitude et la rationalité nous empêchent de

---

<sup>946</sup> *Ibid.*, p. 327.

<sup>947</sup> *Ibid.*, p. 332.

confronter. L'inconnu, le nouveau, le vierge, le vivace sont encore à découvrir et la poésie se dirige vers ces territoires inexploités.<sup>948</sup>

L'ennui chez Mallarmé n'est pas seulement l'effet d'un idéal de pureté trop haut pour être atteint, il est aussi le sentiment de détresse provoqué aussi bien par la « chair » que par le savoir : « La chair est triste, hélas ! Et j'ai lu tous les livres ». Le poète se plaint de la limitation de l'empirie aussi bien que de la connaissance, de l'expérience vécue, qui le mène à critiquer violemment le journal, comme les mythes sacrés. Ainsi, Mallarmé transforme la dichotomie qui définit le romantisme. Celui-ci s'enferme et se divise entre un idéal pur, et la vie réelle, entre le salut et une vie qui n'a de plaisirs qu'éphémères. La dichotomie chrétienne est « laïcisée », l'idéal ou salut est remplacé par le savoir, et la chair, une fugue éphémère, qui ne peut même pas être source d'un plaisir.

De la nécessité de dépasser les apories romantiques et parnassiennes surgissent *Hérodiade*, *La Scène* et *L'Après-midi d'un faune*. La critique de la beauté stérile et froide chantée par le parnassien assume la figure d'Hérodiade, la vierge qui préfère mourir à se laisser toucher. Mais Mallarmé ne reprend pas le mythe de l'art pur, il le met en question quand le personnage compare la beauté et la mort. Hérodiade est la critique du mythe de l'art pur, celle qui n'est ni la vierge ni la femme fatale, mais qui cherche à se détacher des « froides pierreries », des artifices poétiques, en quête de l'inconnu. Le Faune n'est pas non plus une reprise du thème de Faust. Il ne s'agit pas seulement d'opposer la virginité, la pureté et la chair, mais de mettre en question la nature de l'art, des désirs mis en circulation par la poésie, et leur caractère de vérité. Un rêve, une fiction peuvent-ils accomplir un acte ? Quel est la nature de l'acte poétique, à mi-chemin entre la réalité et le rêve ?

C'est dans le contexte d'une esthétique représentative enfermée par des oppositions irréconciliables, que nous devrions penser la quête mallarméenne de l'infini et la déclaration d'Igitur à ses ancêtres, car elle s'adresse aussi aux contemporains du

---

<sup>948</sup> Si l'*épistémè* moderne est la découverte de la distance irrémédiable qui sépare les mots et les choses, la poésie de Mallarmé, selon Foucault, annonce la découverte « du mot en son pouvoir impuissant » qui transforme radicalement la littérature. Elle se distingue de plus en plus du discours d'idée et « s'enferme dans une intransitivité radicale » ; elle se détache des valeurs qui la faisaient circuler à l'âge classique ; elle rompt avec le principe de la genericité « et devient pure et simple manifestation d'un langage qui n'a pour loi que d'affirmer — contre tous les autres discours — son existence escarpée ; elle n'a plus alors qu'à se recourber dans un perpétuel retour sur soi, comme si son discours ne pouvait avoir pour contenu que de dire sa propre forme ». Le diagnostic foucauldien nous intéresse ici, car il est aussi présent dans plusieurs de ses contemporains, mais le rôle de Mallarmé à l'intérieur de l'*épistémè* moderne est questionnable, tout comme l'autonomie de l'art que la modernité instaure, selon l'auteur.

poète : « L'infini sort du hasard que vous avez nié », il s'agit ici de rompre avec une grammaire de la finitude instaurée par l'esthétique romantique et maintenue par le Parnasse. Mallarmé, comme certains philosophes, par exemple Hegel, penseur de l'Absolu et de l'infini, s'adresse à ses contemporains avec une idée nouvelle qui pourrait dépasser la scission dans laquelle la modernité est instaurée (scission kantienne ou platonicienne, selon Nietzsche, qui répète une autre, instaurée par la religion) et qui la voue à répéter son propre enfermement, sa propre finitude.

Pour fixer l'infini dans une œuvre unique, le poète doit d'abord définir la poésie vis-à-vis de la tradition et de la vie sociale (de la réalité). Car la vie sociale est justement régie par la négation de l'infini, par une rationalité bornée. Ainsi l'exercice poétique qui vise l'infini est d'abord une critique de la finitude qui gouverne son temps. La question ici est de savoir de quoi est capable la littérature en tant qu'œuvre de fiction, et où elle se situe vis-à-vis de son histoire et de la vie sociale. Ainsi les critiques au journal et l'analyse historique des mythes fonctionnent comme critique de la pensée représentative, qui s'adresse à une idée de représentation déterminant le sens commun, mais qui a en plus, une idée de vérité qui devrait fonder tout le discours, même la littérature. Le journal limite ce qui est de l'ordre de l'événement à l'expérience vécue tandis que le mythe organise, classe et nomme ce qui est de l'ordre de l'inconnu. Si la poésie se limite à ces deux extrêmes, le monde des hommes ou celui des Dieux, elle ne pourra pas ouvrir d'espace au nouveau.

Si Mallarmé rompt avec l'esthétique représentative qui marque encore les écrits de ses contemporains, naturalistes ou Parnassiens, c'est parce que la poésie mallarméenne ne vise pas la copie du réel, ni ne souffre de la découverte de l'être morcelé du langage, de la distance irrémédiable qui sépare les mots et les choses. Elle se base sur un diagnostic social, esthétique, philosophique, sur une condition historique qu'elle vise à transformer.

La découverte du Néant est une libération de la représentation, elle démontre que les principes qui structurent la vie sociale sont des représentations, des fictions, sans fondement, ou qui ont un fondement nul, qui ne résistent pas à l'épreuve des faits et des droits, qui ne répondent pas aux questions *quid juris ? quid factis ?* Le Néant permet la configuration d'une méthode littéraire et critique : le démontage impie de la fiction. Il rend possible la critique de la représentation qui structure non seulement la métaphysique, mais l'économie capitaliste. Le Néant vise à anéantir le principe de raison suffisante et à libérer la pensée de la répétition instaurée par la représentation. Si



Dieu n'est qu'un mensonge, la réalité peut être autre, peut être autrement, c'est-à-dire qu'elle perd ainsi la cause et les limites (les fins) qui la prédéterminaient, elle tend à opérer d'une autre manière, elle peut même se dissoudre, cette certitude sur laquelle se fondait toute la vérité.

Mallarmé écrit « Grands Faits divers » pour démontrer que la démocratie représentative, le travail à l'intérieur du capitalisme ou le capitalisme financier sont des représentations infondées. Qu'est-ce que cela signifie ? Les normes et principes qui régissent la vie sociale sont construits comme un concept philosophique universel (c'est-à-dire représentatif) en soumettant la diversité de l'expérience à une forme unique. Ainsi le concept philosophique et les normes sociales sont-ils construits à partir de l'abstraction d'un processus de production, cela vaut pour les marchandises comme pour la démocratie et les papiers vendus en bourse. Ce processus d'abstraction transforme un processus de production en chose, la création et la fabrication en reproduction. Nous pouvons constater que la représentation va de pair avec le modèle de production capitaliste, car quand la pensée ou le discours mesure la véracité à partir de la réalité, la pensée, le langage et tout l'univers du savoir se limitent à reproduire la réalité. La représentation se limite à produire le même, et le capitalisme réduit l'empirie, c'est-à-dire tout le domaine de l'expérience vécue dans sa condition d'objet. Qu'est-ce qu'un objet ? Ce qui peut être quantifié, ce qui se présente à un savoir positif, dans un espace-temps déterminé, un ustensile utile et à portée de main. Ainsi l'expérience subjective se réduit à ce qui peut être quantifié, calculé, prévu et donc géré et contrôlé par le sujet.

L'esthétique se définit ainsi en opposition à l'économie politique. Le journal aussi bien que les naturalistes et parnassiens seront critiqués, car ils écrivent comme si parler était la même chose que faire, tandis que la littérature consiste à créer. La littérature ne compte pas à l'intérieur de la société, car ce qu'elle produit ne peut pas être reproduit, ne se vend pas, ne se mesure pas, ne se limite pas. Dans le monde des lettres, les chiffres ne comptent pas. Si le capitalisme crée la valeur au prix de l'abstraction du processus de production, la littérature est production, mais non d'objets, elle produit à son tour des processus productifs, des qualités, qui à leur tour multiplient les possibilités de l'expérience. Ainsi la littérature, parce qu'exclue de la vie sociale, détient un mode de fonctionnement distinct de celui qui gouverne l'économie politique. Elle rend visible ce qui d'un objet ne se montre pas à notre regard. Elle rend intelligible ce qui n'est pas encore une réalité. Elle élargit sans cesse le domaine du possible où elle s'instaure, et

dont la réalité n'est qu'une moindre partie. La poésie ne reproduit pas une réalité qui impose au possible ses propres limites. Elle transforme ce qui échappe à tout calcul, l'imprévisible hasard en moteur de la création, de l'imagination et de l'invention. Ainsi elle cherche à dissoudre la réalité, faire imploser ses bornes et limites et rétablir le lien entre la littérature et le monde, multiplié à partir du contact avec un univers infini de possibilités créées par la fiction.

Le hasard a un rôle fondamental dans ce processus, car il est le nom de l'autre de la rationalité sociale, de la représentation. Le hasard est ce qui devrait rompre avec la représentation, car elle enferme la poésie dans un univers borné. Borné par la réalité même. Le hasard est ce qui devrait rendre la poésie infinie. Le hasard est donc d'abord l'autre de la raison représentative, ce qui échappe au contrôle de la raison, qui ne se laisse pas maîtriser ou reproduire, l'irreprésentable et imprévisible qui fait penser, qui rompt avec la représentation ou le sens commun. Il est aussi ce qui échappe au processus de rationalisation de la vie sociale, ce qui n'est pas inclus dans les normes et règles, car il ne se laisse pas apprivoiser ni déterminer. Le hasard est présent dans les méandres de notre comportement, de la vie ordinaire qui n'obéissent pas aux normes socialement partagées, qui ne s'enserrent pas dans un standard communément partagé. Le retour mallarméen vers la vie ordinaire, comme la fin de l'art romantique, selon Hegel, est une invitation à un retour vers le réel. Mais le réel ne signifie pas la réalité. La vie ordinaire n'est pas le pôle opposé de l'idéal que les chrétiens méprisent au nom d'un salut dans un autre monde. Elle n'est pas ce que le journal peut raconter comme faits divers. Car ce que Mallarmé peint de la vie ordinaire n'est pas le néant ou l'insignifiant, qui se transforme en art grâce au style. La Vie, comme la poésie, est du domaine du réel donc elle ne se laisse pas épuiser par la réalité, la littérature se charge de fixer ce qui autrement serait fugace, c'est-à-dire ce qui à l'intérieur de la vie sociale n'a pas encore trouvé un espace propre, ce qui ne peut pas encore s'installer dans la réalité et durer. En se tournant vers le réel, Mallarmé commence à construire une Idée, le commencement d'une raison renouvelée qui ne se laisse pas restreindre entre les limites tracées par la distinction entre empirique et transcendantal, ou en termes littéraires, la réalité ou l'idéal.

Les conditions de possibilité d'un objet sont déterminées à l'intérieur des sciences positives modernes à partir des conditions de possibilité de l'objet et de son existence. Les conditions de possibilité d'un objet et son existence sont données par l'esthétique transcendantale à partir des éléments minimums qui rendent possible toute expérience :

l'espace et le temps. Nous avons pu observer que la causalité kantienne est fortement marquée par une conception du temps. Le temps est ce qui permet la détermination de la cause d'un objet, car la cause est ce qui précède un objet. Cette division du temps en moments ou instants figés reproduit un mode de compréhension et d'analyse du monde empirique qui est de nature également spatiale. Le temps comme l'espace sont démarqués, limités, restreints, et ainsi est l'objet qui se présente à la connaissance. L'espace et le temps à l'intérieur d'une pensée causale sont des continuums qui pourtant peuvent être divisés et déterminés à partir des positions stables. Ce sont des unités de mesure, des moyens à travers lesquels l'objet est cerné et réduit à ce qui peut être quantifié.

Pour la représentation, un objet est *res extensa*, matière étendue dans l'espace et le temps qui ont donc pour fonction de fournir une condition de la connaissance dans la mesure où ils déterminent la nature de l'objet en le situant, le fixant, en le réduisant à ses coordonnées spatio-temporelles, à de simples positions quantitatives. Le temps agit pour marquer les positions des objets dans l'espace, ainsi il guide la représentation vers la découverte des causes. C'est le temps linéaire, chronologique, unitaire, divisé et limité ou figé qui rend possible la pensée causale. Le temps est ainsi divisé entre un passé statique, un présent inflexible, car toujours changeant (il ne peut être fixé qu'à partir d'un passé qui le rend intelligible, qui le transforme dans l'effet d'une cause), et d'un futur dans lequel on projette l'expérience acquise à partir de l'analyse causale, donc qui se limite à répéter infiniment le passé, car il est restreint au mode d'être temporel que la rationalité causale reconnaît.

La cause est aussi ce qui déplace l'objet dans l'espace, qui le transforme et le met en mouvement, chaque position de l'objet est déterminée par une condition spatio-temporelle qui permet la quantification du mouvement réduit à un déplacement spatial au fil du temps. La causalité justifie un effet et le rend intelligible en projetant l'objet dans le temps, elle l'insère dans un temps, qui en réalité est prédéterminé, c'est-à-dire qui n'est pas une véritable condition, mais une unité de mesure constituée par l'expérience vécue ou l'habitude. Ainsi, la pensée causale ne pense pas le mouvement, ses conséquences et les qualités et différences qu'il crée, quand elle se limite à ces raisons, aux causes qui le font être, elle se limite aussi uniquement à le mesurer. La pensée causale n'examine pas l'être dans la dimension esthétique, qualitative, comme ce qui instaure des formes de vie, des différents modes d'exister et de changer. La connaissance se restreint à mesurer l'espace constitué par la représentation de l'objet,

l'espace occupé par un objet dévoile ses limites, l'identité et la différence qu'il établit entre d'autres objets également cernés et déterminés par un espace clos, entièrement visible, qui se présente en une seule fois et complètement, et qui ne se transforme pas, sauf pour occuper un autre espace également délimité.

Le hasard vient « balayer tout cela ». Nous pouvons à partir de ces considérations comprendre l'importance que le ballet assume à l'intérieur de la poétique mallarméenne. La danse moderne, quand elle se débarrasse de la grammaire traditionnelle de la danse, est totalement libre pour transformer les rapports espace-temps de l'esthétique représentative. On observe l'importance politique et philosophique de l'art moderne. En rompant avec la rationalité représentative, elle rompt avec la rationalité qui structure les formes de vie à l'intérieur du capitalisme. C'est comme si l'art pouvait, dans son intérieur, accomplir ce que les révolutionnaires n'ont jamais pu accomplir, construire, inventer, créer d'autres manières d'être, de vivre, penser et sentir. L'art est donc, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, événement, espace de constitution d'une nouvelle rationalité.

Quand l'art se dépare avec l'absence des règles et normes qui le prédétermine, il entâme la tâche immensurable qui se présente à lui, penser autrement, inventer d'autres formes de vie, à partir de ses propres conditions, des éléments minimums qui la composent, mais qui sont aussi les conditions de toute expérience, de toute h(H)istoire : l'espace et le temps. L'art est ainsi restreint, soumis à ces matériaux, son support, la feuille de papier, dans le cas de la poésie, et aux conditions de l'expérience et du sensible, dans le cas exemplaire de la danse qui fait de son matériau les conditions de toute l'esthétique, l'espace et le temps. L'esthétique anti-représentative touche et transforme les éléments minimums qui constituent toute expérience et justement parce qu'elle concerne ces éléments minimums, elle a une puissance infinie de configurer d'inépuisables modes d'expérience.

C'est comme si le hasard pouvait injecter du mouvement dans un espace-temps auparavant statique et figé. Le hasard ne concerne pas un objet donné à l'expérience, un simple fait brut du monde physique, un fait, ou donnée de portée limitée à laquelle la pensée métaphysique a fait semblant d'être indifférente, puisqu'il échappe à la rationalité représentative, il concerne l'espace-temps, non comme unités de mesure, mais comme de véritables conditions de l'expérience, du champ sensible, au-delà du vécu, du visible et du calculable. L'étendue n'est plus une manière d'occuper l'espace en le divisant, le mouvement n'est plus simple déplacement spatial et temporel. La poésie ne cherche pas à atteindre ce qui, de l'espace-temps, peut être calculé ou perçu

par nos sens, mais seulement ce qui ne le peut pas. Elle intervient, comme la danse, en multipliant les possibilités et les manières d'être dans l'espace et dans le temps, elle multiplie les manières à travers lesquelles l'espace et le temps peuvent être occupés.

La danse est l'art d'occuper l'espace à l'aide de la musique, c'est-à-dire en constituant un rythme, une manière d'occuper le temps. Elle est l'art d'être, de changer et de devenir autre. La danse moderne, libérée de la grammaire du ballet classique, rend évidente la portée esthétique de tout art. La grammaire du ballet déterminait les gestes, la manière à travers laquelle les danseurs pouvaient occuper la scène, se déplacer dans le temps, être dans l'espace. Cette grammaire se montre restrictive surtout quand le ballet décide de se passer de toute règle ou norme. Car sans une grammaire définie, s'ouvre au ballet un univers infini de possibilités de reconfigurer, d'inventer, de créer des faits et gestes, des manières d'être dans l'espace et le temps, des manières d'occuper un espace, instaurer un lieu, occuper le temps, instaurer un rythme de vie, ou plusieurs, instaurer d'autres rythmes, d'autres manières de durer, de transformer, de changer, d'être autre. En écrivant sur la danse, Mallarmé présente un art capable de démontrer que l'esthétique est comme l'économie politique, mode d'être dans l'espace et le temps, mode de vie, mode des rapports entre les hommes et les choses, mode de configuration des rapports, bref une rationalité.

Mais l'esthétique est justement une rationalité distincte de l'économie politique qui régit la vie bourgeoise, elle se définit contre cette rationalité, elle retrouve dans la danse son essence, sa nature : le mouvement, l'esthétique est l'art de configurer diverses manières d'être dans l'espace et le temps, pour cette raison elle est aussi une pratique. Le hasard est justement ce qui provoque ou déclenche un événement. Il rend possible de multiples rencontres entre espace-temps, puisqu'il est tout en pouvant être autre, il est l'affirmation des possibilités multiples d'événements et expériences nouvelles.

Dans « Anecdotes ou poèmes », le hasard commence à démontrer sa puissance dans la constitution d'une autre rationalité. Car il n'est pas seulement ce qui se maintient en opposition au système représentatif, l'œuvre mallarméenne vise à accomplir l'infini à partir du hasard, vaincre le hasard tout en créant à l'intérieur de la littérature un espace où l'imprévisible puisse faire histoire, le hasard est donc un élément fondamental dans la constitution de la pensée, d'une Idée, d'une forme poétique nouvelle. Ici le hasard déclenche le récit qui part de circonstances hasardeuses et rencontres contingentes. Une métaphore peut transformer l'espace d'une fête foraine et l'ouvrir à la beauté simple et naturelle. Une promenade peut être l'occasion d'une

rêverie, elle peut aussi provoquer une rencontre à la fois poétique et hasardeuse (« Le Démon de l'analogie »), le poète entend une phrase et retrouve exposée dans une vitrine par hasard, son idée même de poésie. La poésie dépasse ses propres limites et apparaît dans d'autres scénarios qui auparavant n'appartenaient qu'au roman : un voyage en train, une promenade en bateau, une fête foraine. La poésie occupe des espaces de la vie sociale dont elle était exclue, et transforme ces espaces en démontrant dès lors qu'elle peut, au contact d'un monde dont elle a été exclue, transformer son propre espace, et ainsi prouver que la fiction est l'espace privilégié de la critique et de l'invention de nouvelles formes de vie. Ici deux stratégies distinctes se croisent en questionnant divers espaces sociaux et leur rationalité dans le but de créer un lieu qui serait celui de la poésie. La première stratégie est éminemment critique : elle consiste à montrer la différence instaurée à l'intérieur de la vie sociale, par des espaces apparemment distincts, mais dépendants l'un de l'autre, elle dénonce les conséquences des divisions spatiales et les restrictions que ces divisions provoquent.

Dans « L'Éclésiastique », l'opposition concerne l'Église et la nature. Le premier espace est normatif et restreint ; le deuxième apparaît comme son opposé, il est sans limites, un espace de liberté. Mais cette absence de « normes » est aussi illusoire que les règles qui maintiennent l'Église. L'éclésiastique, coincé par les normes religieuses, redécouvre son animalité au simple contact de la nature. Dans « La Gloire », la même stratégie critique est mise en place. Il s'agit d'une critique de la nature comme pôle positif de sens capable d'offrir un espace de fuite, sans borne, et ainsi nous délivrer du malheur provoqué par la civilisation. Fuir c'est pouvoir retrouver un espace en dehors de la ville, qui a un autre rythme, un autre mode de fonctionnement, qui permet d'échapper au mode de vie urbain. Mais fuir ce n'est pas la gloire que cherche le poète. Fuir ce n'est pas seulement trouver un espace sans bornes, c'est être capable de le maintenir, de le garder, de le faire durer et résister contre toute tentative d'invasion, maintenir sa pureté. Il ne suffit pas de dévoiler le Néant qui structure la vie sociale ou de démontrer que malgré sa force et son insistance, la pensée causale ne sera jamais capable de vaincre le hasard, il faut encore un effort de plus pour exposer, décrire, dévoiler cet autre mode d'être que le hasard instaure. Loin de signifier un exil complet de la littérature, la deuxième stratégie employée par Mallarmé vise justement à montrer qu'il y a poésie dans les moindres recoins de la vie ordinaire, cachée sous le voile du banal, du vulgaire, sous l'habitude. Loin de s'enfermer sur elle-même, la poésie envahit des espaces qui ne sont pas, *a priori*, les siens, pour démontrer que la foule désire la

rêverie, que l'occasion de rêver, l'espace pour l'imagination et l'invention existent même dans une simple promenade en bateau. C'est le cas des poèmes « Le Nénuphar blanc » et « La déclaration foraine ». Dès lors, la poésie dévoile les failles d'une rationalité qui souhaite tout contrôler, mais qui, en réalité, est impuissante devant l'imprévisible, devant la force du nouveau, devant le désir qu'elle-même instaure de vaincre l'ennui, le même, et de retrouver l'inconnu. La poésie surgit de la critique d'une rationalité sociale qui se maintient en niant le hasard.

Dans « Grands Faits divers », la même critique se répète, elle s'adresse maintenant à l'anarchie, à l'action directe, à ce désir destructeur de puissance restreinte comme la littérature, mais aussi éphémère. Si la littérature se distingue de l'anarchie c'est par le désir de faire durer sa critique, désir de destruction, certes, d'anéantir une réalité, mais aussi et surtout de produire une lueur plus durable que celle des bombes, sans évidemment blesser avec « des balles et des clous ».

Dans *Poésies*, le rapport entre les circonstances fortuites et la poésie se transforme. Il s'agit maintenant d'un livre, et un livre en vers. De quelle manière *Poésies* instaure-t-il un dialogue entre les poèmes, quels rapports s'établissent entre des thématiques si distinctes ? Comment penser que *Poésies* peut être un livre, à la fois inspiré de circonstances hasardeuses, mais aussi « architectural et prémédité » ?

*Poésies* est un livre, comme *Les Fleurs du mal*, car ici il s'agit de tracer à partir des thèmes traditionnels de la poésie lyrique mis en rapport avec des thèmes nouveaux, un autre mode de rapport entre la littérature et la vie sociale. Nous avons distingué quatre thèmes principaux : l'amour, le poète et ses représentations, le voyage et les objets placés dans des circonstances ordinaires. Les poèmes-tombeaux articulent un dialogue avec la tradition, qui permet au poète de déterminer les enjeux de la poétique contemporaine, et de se placer par rapport à la tradition et à ses contemporains. Le « Sonnet en ix » est exemplaire à l'intérieur de ce mouvement de dialogue avec la tradition. Il s'inscrit sous le signe de la poésie pure, poème enfermé sur lui-même, la rareté de la rime fait que les mots se dissolvent, mettant en scène la dissolution même de la poésie. Commence ainsi un autre cycle, celui du voyage qui invite le lecteur à continuer l'aventure poétique, en quête du nouveau. Ce thème est central, car il indique le passage ou mouvement de déplacement ou l'éloignement de Mallarmé vis-à-vis d'une tradition, il renforce l'importance d'être absolument moderne, et la nécessité de créer et établir les conditions pour que la poésie puisse maintenir son propre espace d'invention et de création. Le thème des objets et circonstances présentes pose la question de savoir

comment transformer le régime de visibilité et d'intelligibilité des objets. Il s'agit ici de rendre visible ce qui en apparence ne se laisse pas voir quand l'esthétique représentative distingue essence et apparence. Quand il n'y a plus de division ou de distance entre ces deux éléments, quand l'essence se fait apparence, un objet se montre visible et intelligible, à travers le langage. Il dévoile à notre perception le langage à travers lequel il est et se manifeste. Il s'agit de fixer ici le moment d'apparition de l'objet, avant son identification, avant qu'il puisse être reconnu et nommé, et ainsi doit fonctionner pour Mallarmé un langage poétique qui se définit en opposition au langage ordinaire. Il fixe ce qui de l'objet ne se laisse pas percevoir ou ce qui ne se fait pas présent dans l'acte de nomination. Nommer, pour Mallarmé, ce n'est pas faire, mais créer, rendre visible en détail le passage à l'existence d'un éventail, passage brumeux et difficile à distinguer pour la représentation, comme le mouvement qu'il réalise. Quand le thème est l'amour, il s'agit évidemment dans un premier temps de rompre avec le sentimentalisme romantique. Et Mallarmé a une manière très conceptuelle de penser le rapport homme/femme, de penser l'amour ou l'acte d'union entre deux sexes, noces, mariage ou fiançailles. Le triptyque « Tout orgueil fume-t-il du soir » démontre que l'amour est un thème à travers lequel Mallarmé pense la création poétique, le passage de l'Idée à l'acte. Si, dans *Poésies*, le voyage poétique s'accomplit quand le « creux néant musicien », la sonorité des mots, illustre l'apparition fulgurante ou l'arrivée prometteuse du nouveau, le *Coup de dés* ne dépend plus de la musique et des lettres, en fait il constitue autrement le rapport entre Musique et Lettres.

La métonymie sur la figure de « l'écume » trace les liens entre les poèmes classés sur le thème du voyage et le *Coup de dés*, un lien qui, au départ, place la poésie dans un espace sans bornes, l'espace du voyage, la mer. Ici l'idéal ou le rêve sont des « ailes », « voile », « coque ». Ainsi commence à se définir la forme du contenu du *Coup de dés*. Une forme basée sur l'incomplétude, à la fois préméditée et hasardeuse. La métonymie ouvre un espace d'indétermination, un espace vide entre la partie et la totalité qu'elle compose, mais la totalité ici est une œuvre, une totalité qui ne peut être qu'incomplète. Faire œuvre à partir de l'incomplétude, en créant des espaces vides, des espaces à remplir par ce que l'avenir hasardeux portera, est déjà une manière de créer à partir du hasard.

Chaque partie du poème est donc la présentation incomplète d'un « compte total en formation ». Chaque partie ouvre l'espace du poème à un hasard imprévisible. Cela ne concerne évidemment pas l'interprétation du poème, son sens ou sa signification,



cette incomplétude concerne l'avenir même de la poésie que le *Coup de dés* a contribué à transformer, elle concerne la manière à travers laquelle le poème fait histoire, en ouvrant l'espace aux avant-gardes qui pourront transformer encore plus la manière de dire et de faire de la poésie.

La tâche que Mallarmé se pose est de penser le hasard d'une rencontre avec ce qui force à penser, le hasard d'une rencontre avec le hasard même, car ce qui nous force à penser est toujours le hasard même. Hasard qui sans cesse nous met devant l'inconnu. Ainsi, ce qui donne le plus à penser, et qui n'a pas encore été pensé, est la possibilité qu'une rencontre hasardeuse puisse sans cesse nous mettre face au nouveau. La constellation ne nous met pas devant l'éternelle tâche de la pensée, devant tous les objets possibles, la connaissance de tout ce qui est, mais devant la possibilité de penser sans cesse ce qui ne cesse d'être autre sans jamais se laisser fixer. La constellation mallarméenne est une métaphore du concept, voire la forme même d'une Idée. Penser l'autre de la causalité signifie pouvoir penser ce qui se présente partiellement à nous, et qui ne cesse de se transformer. La pensée retrouve son image dans la danse des constellations, elle est mouvante, ne cesse d'être autre.

En rompant avec la représentation et en transformant le hasard dans un élément constitutif de la forme poétique, Mallarmé a non seulement rompu avec un concept de « totalité », comme avec la finitude qui hantait la pensée moderne. Une Idée-constellation, ou « compte total en formation », ouvre la pensée à l'imprévisible hasard qui ne cesse de ne pas s'inscrire et ainsi résiste à toute représentation. Une Idée toujours « en formation » est celle qui présente son excès vis-à-vis de la réalité, son caractère multiple, infini, inépuisable. Le hasard est le nom de ce que la représentation exclut du concept, d'une singularité dont la puissance menace toute totalité close. Le hasard n'est pas seulement un particulier incapable de s'élever à l'universalité du concept et ces nécessités éternelles, il est ce qui peut toujours être autre. Dans la mesure où la poésie est de l'ordre du réel ou de la fiction, autre de la réalité, la nature de ce que le hasard produit se distingue de l'objectivité plate de la réalité, ce qu'il produit ne se laisse pas substituer ou remplacer par un autre objet quelconque. Car le possible ou la fiction n'est pas un univers de chiffres indifférents les uns aux autres, des prédicats qui peuvent être attribués à un sujet quelconque. Bref, le possible ne se limite pas aux options prédéterminées par un jeu de dés ou calculées par les probabilités, il est le nom même du nouveau qui rompt avec un cycle de reproduction et de répétition instauré par la pensée causale.

*Le Coup de dés*, comme « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent » est une réflexion sur l'infinitude du Livre et de la littérature. Mais Mallarmé n'a pas créé une fiction, un récit, pour rendre compte de la réalité de la littérature, fantastique ou merveilleuse, car exceptionnelle ; il a créé une forme capable de rendre visible et intelligible l'infinité de la littérature, et cette forme est basée sur le livre, le support matériel de toute la littérature. Ainsi il cherchait à prouver que la littérature, de droit et de fait, se place sur un espace de possibilités infinies. Le premier acte nécessaire pour amplifier les limites et dissoudre les bornes de la fiction est le dépliement de la page même du poème. La double page illustre ce geste poétique mallarméen d'ouverture de nouveaux horizons, d'amplification de l'espace poétique, qui va bien au-delà de la réalité. Ensuite, en dépliant les motifs de son poème, Mallarmé crée de multiples lignes temporelles. La division des motifs équivaut à un développement du motif divisé, qui se plonge sur le sujet, en le dépliant. Le temps est dilaté pour être ensuite contracté, dans la mesure où une même page peut présenter divers motifs. L'espace de la page est donc utilisé pour créer diverses manières d'occuper le temps, en le divisant, en le contractant, en le multipliant. Une seule page est donc composée de diverses lignes temporelles qui se croisent spatialement sur la page du poème. Ainsi chaque mot est un « mot-total », il marque une position, une rencontre spatio-temporelle qui est un véritable événement, non pas un événement quelconque, mais un événement rare, car instauré en dehors de la rationalité causale, il ne produit pas de quantités mesurables, mais des qualités transformatrices, des mouvements qui se multiplient.

L'unité du poème est ainsi un « mot-total », un événement en soi et pour soi qui, en traçant des rapports avec d'autres mots, prouve dans un espace-temps multiple que la poésie est l'un des lieux privilégiés où l'infini peut être. Mais l'événement ne peut pas se restreindre à un moment fugace et fulgurant. Les rapports établis entre les mots sont multiples et durent, car le *Coup de dés* est un poème cyclique, où le hasard des rencontres ne cesse de se répéter. L'infinité du Livre n'est pas momentanée, mais éternelle. Ainsi se présentent les conditions qui confèrent à la littérature une puissance infinie, la possibilité de créer une infinité d'histoires. Le hasard est justement ce qui provoque la rencontre d'une ligne temporelle avec un espace déterminé, le hasard provoque la constitution d'un espace-temps, un événement. Car pour qu'une expérience ait lieu, pour qu'il ait histoire, il est nécessaire qu'il y ait un espace et un temps seulement parmi des espaces-temps multiples et illimités. Le poème est cet espace

privilegié de l'événement, car il est capable de présenter l'infinité de rapports espace-temps possibles avec un simple acte de division et de contraction des motifs.

Le poète est celui qui ordonne les motifs en les divisant et en les contractant, en créant des « circonstances éternelles » qui sont celles de la littérature. Car le *Coup de dés* est basé sur le format du Livre, de n'importe quel livre, support matériel, espace de la fiction, ou production poétique. Le poème se plie et se déplie comme un livre dont on tourne les pages, pour faire durer une histoire, pour la temporaliser. Mais si le poète est celui qui ordonne ou élabore le Livre, ou le poème, comment est-il possible qu'il y ait hasard ? Le poète construit le poème de telle manière que le hasard est aboli, car il est capable de produire des « circonstances éternelles », des circonstances qui sont celles du monde physique sur lequel nous ne sommes que des formes vaines et sublimes de la matière. Ce monde n'est pas composé de possibilités prédéterminées par un Dieu, une cause première ou une nécessité, ni par l'expérience ou l'habitude, mais un espace où c'est toujours le hasard qui accomplit sa propre idée, même quand il s'agit d'un acte semblable à un coup de dés, qui a des possibilités limitées et déterminées, le hasard ne peut pas être aboli. Ainsi, l'abolition du hasard concerne son inclusion, mais sur un mode autre. Le hasard n'est plus ce qui échappe à la raison, mais ce qui construit une forme poétique nouvelle, une rationalité nouvelle. Le hasard n'est pas seulement en action dans les espaces blancs de la page, ou quand les mots se reflètent et les motifs convergent sur une même page, dans les espaces d'indétermination et d'incomplétude construits par le poème, le hasard est ce qui dicte la forme du poème dans la mesure où il s'établit de telle manière que l'incomplétude compte et fait histoire. Ce qui est paradoxal, concernant le hasard, est justement le fait qu'il est ce qui échappe à une certaine rationalité, mais qu'il peut aussi en construire une autre, c'est-à-dire qu'il y a et qu'il n'y a pas hasard.

De cette manière, le hasard n'est pas la manifestation de l'impuissance de la raison, une profession de foi nihiliste qui manifeste une indifférence absolue vis-à-vis du cours du monde, le hasard est la présence irrémédiable d'un non-dit ou d'une absence au cœur de la réalité qui ne cesse de signaler que tout ce qui est peut être autre ou autrement, le hasard ne cesse de transformer ce qui est. Aucun jeu, surtout la littérature, ne peut abolir le hasard qui la fait exister. Ce hasard est la possibilité qu'a la réalité d'être autre, de se dissoudre dans l'air. Le hasard qui fait surgir la littérature est ce qui la transforme en un jeu, capable d'anéantir les bornes du fini, au nom de ce qui n'est pas encore, au nom de ce qui n'est, pour l'instant, qu'une fiction. À partir de cette

distance qui sépare la fiction et la réalité, de cette différence entre le désir d'un monde différent et le monde tel qu'il est, s'instaure un lieu de vérité, un espace de recommencement, et le recommencement procédera désormais par voix multiples, sans un principe premier (sans Dieu, sans cause), ni l'être ni le néant, mais le hasard, le passage du néant à l'être, le moment essentiel où un est déjà deux, le moment du commencement multiple, où *un* possible n'est pas *une* réalité, mais *la* bifurcation des chemins, la division des motifs, la dilatation du temps et sa contraction dans un espace restreint.

L'infini n'est pas une représentation, un mot abstrait qui projette la poésie dans un ciel idéal et inatteignable. L'ironie du coup de dés est qu'il s'agit d'un simple jeu, et pourtant devant ce texte la critique se comporte souvent comme le préfet de police de « La lettre volée », insensible et aveugle à ce qu'il y a de plus subtil, et qui est en réalité, la grande difficulté de la poésie mallarméenne. Comme l'annonce Borges, l'aleph n'occupe pas un espace plus large que deux ou trois centimètres. La forme pour Mallarmé est de l'ordre du sensible, il ne s'agit pas d'une règle abstraite venue d'ailleurs, la forme de l'expression est donnée par le format, la manière d'être du poème, sa disposition dans l'espace, la manière qu'il a d'occuper l'espace. Le problème de notre temps est de penser la coexistence que la littérature rend possible, qu'un poème puisse être à la fois réel, mais non totalement présent à nous, l'annonce de quelque chose qui est encore à venir. Un livre est concret, une réalité sensible, mais il peut contenir le germe de ce qui n'a pas encore eu lieu, il instaure ainsi un espace et un temps nouveau, un espace-temps de devenir, un devenir déjà présent, non projeté dans un futur abstrait et éloigné.

Le problème de notre temps n'est pas de trancher entre la réalité, irrémédiable, et le rêve, pur, mais de saisir les rapports qui transforment la réalité et le rêve, des instances figées dans deux mondes à part, en une synthèse qui rendra possible la cohabitation, dans un même espace-temps de ce qui est et peut être autre, du hasard. Mallarmé l'annonce depuis *Hérodiade* et le *Faune*, le problème qui le hante n'est pas de trancher entre la tête et le corps, le possible et la réalité et ainsi anéantir le terme opposé, ce qu'il cherchait c'était justement remédier à ce mal, penser un mode d'être hybride comme le faune, moitié humain, moitié animal, un être double, présent et absent, réel et imaginaire. Le chemin que parcourt le poète pour remédier à ce mal est de tracer des rapports multiples qui unissent et séparent les termes opposés, en créant des tensions et des contractions pour empêcher que l'un des termes échappe et l'autre soit hypostasié.

Pour vaincre l'abîme, le poète, maître des grandeurs et des subtilités trace une ligne entre deux extrêmes, trancher serait naufrager. Le *Coup de dés* présente un infini de possibilités incommensurables et imprévisibles, mais construit avec l'extrême légèreté et délicatesse du souffle d'une sirène, du sursaut d'une plume.

Il ne s'agit évidemment pas de prouver l'existence de Dieu à travers cette correspondance que le XIX<sup>e</sup> siècle qualifierait de « bizarre », « surnaturelle », « extraordinaire ». Car la précarité des images mallarméennes, si légères, si délicates, ou en train de s'évanouir (la plume, la sirène) indique plutôt une irrémédiable fracture entre Dieu (comme cause première et source de toute infinitude) et la finitude du monde. Comme le souligne Deleuze, à propos de Foucault, ce surhomme, celui qui n'est ni l'homme ni Dieu, l'homme d'après la mort de Dieu et de l'Homme, et que Foucault ne retrouve ni dans le travail ni dans la vie, mais seulement dans l'art, dans la mesure où celle-ci cherche à faire valoir l'« être du langage », se constituent à partir d'un rapport de force « fini-illimité, en appelant ainsi toute situation de force où un nombre fini de composants donne une diversité pratiquement illimitée de combinaisons ». <sup>949</sup>

Un autre rapport de force se dessine ici. La littérature extrait sa puissance des actes infiniment petits (qui pourraient être considérés comme des hasards insignifiants) et pourtant, c'est d'un coup de dés que surgissent les singularités capables de rompre avec un concept universel, une cause toujours unique créatrice des objets qui se présentent à nous totalement. Faut-il appeler cela le hasard ? Deleuze répondrait qu'« en effet le coup de dés exprime le rapport de forces ou de pouvoir le plus simple, celui qui s'établit entre singularités tirées au hasard. » <sup>950</sup> Mais Mallarmé a établi son coup de dés, à la fois sur la Terre et dans le ciel, il tire au hasard, mais en jouant à partir de « circonstances éternelles » : l'espace-temps. Il parie que dans des circonstances éternelles, une action restreinte comme un coup de dés est aussi une « explication orphique de la Terre ».

D'autre part, c'est de la disjonction, de l'incomplétude irréductible ou de la non-correspondance entre la Musique et les Lettres, de la perversité qui confère à la « nuit » une lumière et un caractère sombre au mot « jour » que surgit un coup de dés. Quand le visuel et le sonore ne correspondent plus, quand ce qui a toujours fait la poésie (la poésie romantique par exemple, le chant qui sacre Dieu) butte, faillit. De ce désaccord surgissent d'autres régimes de visibilité (la tentative de « fixer » ou de faire fuir la

---

<sup>949</sup> Deleuze. *Foucault*. Paris : Les Éditions du minuit, 2004, p. 140.

<sup>950</sup> *Ibid.*, p. 125.

langue pour qu'elle ne soit que le mouvement même d'un éventail), un autre régime de parole, essentiel, mais obscur, en quête de mots qui ne peuvent pas être reconnus. Une idée sera toujours « un compte total en formation », un coup de dés qui lance les premières lignes, la condition de toute poésie. « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » : ces conditions sont données par le livre lui-même et elles concernent le pli. C'est du pli qu'il jaillit et c'est lui qui enserre la forme d'expression du poème. Des lignes multiples d'espace-temps qui se croisent dans une constellation, singularité où convergent des possibles à l'état pur.

Le grand problème de la critique littéraire aujourd'hui est bien celui de penser *le rapport* entre les circonstances ordinaires et fugaces présentes dans l'œuvre mallarméenne et l'œuvre poétique, entre les circonstances ordinaires de la vie et l'Univers. La gloire que Mallarmé inspire n'est pas divine, découvrir la cause unique, le mécanisme premier et secret qui fait opérer la machine du monde. Il cherche la gloire dans les circonstances les plus ordinaires de l'existence, qui ne peuvent être produites que par le hasard. Comment est-il possible qu'un poème, un simple coup de dés puisse être l'« explication orphique de la Terre » ? Comment est-il possible qu'une plume qui sursaute, « dans un coup d'aile ivre » puisse tracer, dans le ciel, une constellation, un « compte total en formation » ? L'extrêmement grand, l'Univers et ces mystères, et l'infiniment petit, dans un même espace, en même temps, n'est-ce pas contredire toutes les lois de la physique ? Bref, comment est-il possible que le mystère de l'existence puisse se condenser dans quelques feuilles de papier ? C'est avec cette question que Mallarmé a commencé et terminé son aventure poétique. Elle a guidé le poète vers les circonstances plus ordinaires et pourtant capables de refléter une idée unique. Une fête foraine, une promenade en bateau sont des occasions pour que le poète se dépare avec certains grains de poésie placés mystérieusement partout pour refléter un ciel pour nous inconnu. Elle a guidé le poète vers les océans encore vierges, en quête d'une manière de transposer sur le papier le ballet pendulaire et oscillant d'une Idée prête à rompre toutes les bornes qui s'imposent à elle. Cette question qui n'a pour réponse que le hasard est la source de toute beauté enfermée dans un Livre, elle se plie et se déplie de manière à refléter, à peindre et à multiplier la pensée et le coup de dés qui l'a déclenché.

## Bibliographie

### Ouvrages de Mallarmé :

MALLARMÉ, S. *Œuvres complètes I, II*. Paris : Gallimard, 1998, 2003.

\_\_\_\_\_ *Correspondance*, éd. H. Mondor et L. J. Austin, Gallimard, t. VII, 1982 ; t. VIII, 1983 ; t. IX, 1983 ; t. X, 1984.

\_\_\_\_\_ *Correspondance. Lettres sur la poésie*, éd. B. Marchal, Gallimard, coll. "Folio", 1995.

\_\_\_\_\_ *Igitur ou la Folie d'Elbehnon*, Gallimard, 1925.

\_\_\_\_\_ *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, éd. Y. Bonnefoy, Gallimard, 1976.

### Ouvrages, articles ou préfaces entièrement ou partiellement consacrés à Mallarmé :

AISH, Deborah A. K. *La métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*. Genève : Slatkine Reprints, 1981.

ALLOUCH, Jean. *Contre l'éternité. Ogawa, Mallarmé, Lacan*. Paris : Epel, 2009.

ASSAD, Maria L. *La fiction et la mort dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*. Paris : Lang, 1987.

BADIOU, A. *Conditions*. Paris : Seuil, 1992.

\_\_\_\_\_ *Petit manuel d'inesthétique*. Paris : Seuil, 1998.

\_\_\_\_\_ *L'Être et l'événement*. Paris : Seuil, 1988.

\_\_\_\_\_ *Logiques des mondes. L'être et l'événement II*. Seuil, 2006.

\_\_\_\_\_ *Conditions*. Paris : Seuil, 1992.

\_\_\_\_\_ « Est-il exact que toute pensée émet un coup de dés ? », *Les Conférences du Perroquet*, 5 janvier 1986, p. 7.

BLANCHOT, M. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.

- \_\_\_\_\_ *L'espace littéraire*. Gallimard, 1955.
- BECDELIEVRE, Laure. *Nietzsche et Mallarmé. Rémunérer le « mal d'être deux »*.  
Chatou : Les éditions de la transparence, 2008.
- BENICHOU, P. *Selon Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1995.
- BENOIT, E. *Mallarmé et le mystère du 'Livre'*. Paris : Honoré Champion, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Les poésies de Mallarmé*. Paris : Ellipses, 1998.
- BERTRAND, J-P. et DURAND, P. *Les poètes de la modernité*. Paris : Seuil, 2006.
- BIRD, Edward A. *L'univers poétique de Stéphane Mallarmé*. Paris : Nizet, 1962.
- BOHAC, Barbara. *Jouir partout ainsi que sied. Mallarmé et l'esthétique du quotidien*.  
Paris : Garnier, 2012.
- BONNEFOY, Yves. « L'or du futile » préface à l'édition Mallarmé, S. *Vers de circonstance* de Marchal, Bertrand. Paris : Gallimard, 1996. Collection Poésie/Gallimard.
- DORNBUSH, Jean. « The death of the penultimate : paradox in Mallarmé's "Le démon de l'analogie." » In : French Forum V. 5 n°3 septembre 1980 P. 239-260
- BOURGAIN-WATTIAU, A. *Mallarmé ou la création au bord du gouffre*. Paris: L'Harmattan, 1996.
- CAMPION, P. *Mallarmé, poésie et philosophie*. Paris: PUF, 1994.
- COHN, Robert Greer. *L'oeuvre de Mallarmé. Un coup de dés*. Trad.: René Arnaud. Paris: Les Lettres, 1951.
- DAVIES, G. *Vers une explication rationnelle du 'coup de dés'*. Paris: José Corti, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Mallarmé et le drame solaire*. Paris: José Corti, 1959.
- \_\_\_\_\_ *Les « tombeau » de Mallarmé*. Paris : José Corti, 1950.
- DERRIDA, J. *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- DURAND, P. *Crises. Mallarmé via Manet*. Leuven : Peeters Vrin, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Mallarmé : Du sens des formes au sens des formalités*. Paris : Seuil, 2008.



- FRIEDRICH, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris : Librairie générale française, 1999.
- GARNIER. E. *La musicalité de tout*. Paris : Editions Comp'Act, 2007.
- ILLOUZ, J-N. *Le symbolisme*. Paris : Librairie Générale Française, 2004.
- JOHNSON, Barbara. *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*. Paris : Flammarion, 1979.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Édition du Seuil, 1974.
- KUMAKURA, Takaaki, *L'"économie politique" chez Stéphane Mallarmé*, thèse doctorat, sous la direction de J. Louis Houdebine, université de Paris 7, 1991.
- LAERRE, Van. « Le hasard éliminé : l'ordonnance d'un livre de vers ». *Revue Synthèses*, 1969, p. 107-112.
- LECERCLE, Jean-Pierre. *Mallarmé et la Mode*. Paris : Librairie Séguier, 1989.
- \_\_\_\_\_ *Mallarmé et la prose*. Poitiers: La Licorne, 1998.
- MAURON, C. *Mallarmé*. Paris: Seuil, 1964.
- MARCHAL, B. *Lecture de Mallarmé*. Paris : José Corti, 1985.
- \_\_\_\_\_ *La religion de Mallarmé*. Paris : José Corti, 1988.
- \_\_\_\_\_ (org) *Mallarmé. Mémoire de la critique*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Lire le symbolisme*. Paris: Dunod, 1993.
- \_\_\_\_\_ et STEINMETZ , Jean-Luc (org). *Mallarmé ou l'obscurité lumineuse*. Paris : Hermann, 1999.
- MEILLASSOUX, Q. *Le nombre et la sirène. Un déchiffrement du Coup de dés de Mallarmé*. Paris: Fayard, 2011.
- MESCHONNIC, H. « Mallarmé, au delà du silence ». In : Mallarmé, S. *Ecrits sur le livre*. Paris : Editions de l'éclat, 1985.
- MILNER, Jean-Claude. *Mallarmé au tombeau*. Paris : Verdier, 1999.
- MONDOR, H. *Vie de Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1943.
- MICHAUD, Guy. *Le symbolisme tel qu'un lui-même*. Paris : Nizet. 1994.

- MICHON, J. *Mallarmé et les mots anglais*. Presses Universitaires de Montréal : Montréal, 1978.
- MURAT, Michel. *Le coup de dés de Mallarmé. Un recommencement de la poésie*. Paris : Belin, 2005.
- NOULET, E. *Suite mallarméenne*. Bruxelles : Éditions des Artistes, 1959.
- \_\_\_\_\_ *Dix poèmes de Stéphane Mallarmé*. Genève : Droz, 1949.
- OSTER, Daniel. *La Gloire*. Paris : P.O.L., 1997.
- PEARSON, Roger. *Mallarmé and Circumstance. The translation of silence*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- \_\_\_\_\_ *Unfolding Mallarmé. The development of a poetic art*. Clarendon Press : Oxford, 1996.
- RANCIÈRE, J. *Mallarmé : La politique de la sirène*. Paris : Hachette, 1996.
- RICHARD, J-P. *L'univers imaginaire de Mallarmé*. Paris : Seuil, 1961.
- Roger, T. *Les Archives du Coup de dés*. Thèse de doctorat. Université Paris IV-Sorbonne, 2008.
- RUPPLI, Mirelle et THOREL-CAILLETEAU. *Mallarmé. La grammaire et le grimoire*. Genève : Droz , 2005
- SARTRE, J-P. *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*. Paris : Gallimard, 1986.
- SCHERER, J. *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*. Paris: Nizet, 1947.
- \_\_\_\_\_ *Le livre de Mallarmé*. Paris : Gallimard, 1977.
- \_\_\_\_\_ *Grammaire de Mallarmé*. Paris : Nizet, 1977.
- SUGANO, Marian Zweling. *The poetics of the occasion. Mallarmé and the poetry of circumstance*. Stanford: Stanford University Press, 1992.
- SOLLERS, P. *L'écriture et l'expérience des limites*. Paris: Seuil, 1968.
- SZONDI, P. *Poésie et Poétique de la modernité*. Lille : Presses universitaires de Lille, 1981.
- STAFFORD, Hélène. *Mallarmé and the poetics of everyday life. A study of the ordinary in his verse and prose*. Amsterdam: Éditions Rodopi, 2000.

- STANGUENNEC, André. *Mallarmé et l'éthique de la poésie*. Paris : Vrin, 1992.
- TADIE, J.-Y. (org) *La littérature française : dynamique & histoire II*. Paris : Gallimard, 2007.
- THERIAULT, Patrick. *Le (Dé)montage de la Fiction : La révélation moderne de Mallarmé*. Paris : Editions Honoré Champion, 2010.
- VAILLANT, A. *La crise de la littérature. Romantisme et modernité*. Grenoble : ELLUG, 2005.
- VERHAEREN, E. *De Baudelaire à Mallarmé*. Bruxelles : Complexe, 2002.

## **Bibliographie générale**

### **Philosophie, sciences humaines**

- ARISTOTE. *Poétique*. Trad : Ch. Batteux. Paris : Imprimerie et librairie classiques, 1874, p. 16. Disponible sur <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70607g/f4.image>.
- \_\_\_\_\_ *Physics. Book II*. Traduit par P. H. Wicksteed. Cambridge, Massachusets : Harvard University Press, 1934, 4-5 196b. La traduction française utilisée ici est de Pierre Pellegrin. Paris : GF Flammarion, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Metaphysics. Book I-9*. Trad.: Hugh Tredennick. Cambridge, Massachusets : Harvard University Press, 1933.
- ADORNO, T. *Théorie Esthétique*. Paris : Klincksieck, 1974.
- \_\_\_\_\_ *Le caractère fétiche dans la musique*. Paris : Allia, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Métaphysique: Concepts et problèmes*. Traduction: Christophe David. Paris: Payot, 2006.
- \_\_\_\_\_ *Trois études sur Hegel*. Paris : Payot, 2003.
- ALTHUSSER, L. (org.) *Lire Le capital*. Paris : PUF, 1996.
- BADIOU, A. *Cinq leçons sur le 'cas' Wagner*. Paris : Nous, 2010.
- \_\_\_\_\_ *L'Aventure de la philosophie française depuis les années 1960*. Paris : La Fabrique, 2012.

- BELLANTONE, Andrea. *Hegel en France. Volume 1 : De Cousin à Vera*. Paris : Hermann, 2011.
- BELAVAL, Yvon. *Études leibniziennes*. Paris : Gallimard, 1976.
- BERGSON. *Le Possible et le réel*. Paris : PUF, 2011.
- COMAY, Rebecca. *Mourning sickness: Hegel and the French revolution*. Stanford: Stanford University Press: 2010.
- DESCARTES. *Le discours de la méthode*. Paris : Librairie Générale de France, 2000.
- DELEUZE, G. *Le pli*. Paris: Éditions du minuit, 1988.
- \_\_\_\_\_ *G. Pourparlers*. Paris : Éd. Minuit, 1990.
- \_\_\_\_\_ *Logique du sens*. Paris : Éd. Minuit, 1969.
- \_\_\_\_\_ *Nietzsche*. Paris : PUF, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968.
- \_\_\_\_\_ et GUATARRI, F. *Mille plateaux*. Paris : Éditions du minuit, 1980.
- FOUCAULT, M. *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard, 1966.
- \_\_\_\_\_ *Dits et écrits I, 1954-1975*. Paris : Gallimard, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Le Gouvernement de soi et des autres*. Paris : Seuil/Gallimard/EHESS, 2008.
- \_\_\_\_\_ « Vérité et pouvoir », *L'Arc*, « La Crise dans la tête », 70, 1977.
- GAUCHET, Marcel. *Le désenchantement du monde*. Paris : Gallimard, 1985. Coll. Folio Essais.
- HEIDEGGER. *Le principe de raison*. Paris : Gallimard, 1962.
- \_\_\_\_\_ *Apports à la philosophie de l'avenance*. Trad. : François Fédier. Paris : Gallimard, 2013.
- \_\_\_\_\_ *Qu'appelle-t-on penser ?* Paris : PUF, 1959
- HEGEL, G. W. F. *Phénoménologie de l'esprit*. Trad : Jarczyk Gwendoline et Labarrière, Pierre-Jean. Paris : Gallimard, 2001.
- \_\_\_\_\_ *Esthétique*. Trad : S. Jankélévitch. Paris : Flammarion, 1979.

\_\_\_\_\_ *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*. Trad : Maurice de Gandillac ; Paris : Gallimard, 1990.

\_\_\_\_\_ *Science de la logique*. Premier tome. La logique objective. Premier livre. L'être, version de 1812. Traduction : Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière. Paris : Kimé, 2006.

\_\_\_\_\_ *Science de la logique*. Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence. Traduction : Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière. Paris : Aubier, 1976.

\_\_\_\_\_ *Science de la logique*. Premier tome. La logique objective. Deuxième livre. La doctrine de l'essence. Traduction : Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière. Paris : Kimé, 2010.

\_\_\_\_\_ *Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé*. (1830) Paris : Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_ *Encyclopédie des sciences philosophiques I. La science de la logique*. Trad. : Bernard Bourgeois. Paris : Vrin, 1986.

\_\_\_\_\_ Hegel. *Philosophie de l'Histoire*. Trad. : Française de Myriam Bienenstock, Christophe Bouton, Jean-Michel Buée, Gilles Marmasse et David Wittmann. Paris : LGF, 2009.

KANT. *Critique de la raison pure*. Trad : Alain Renaut. Paris : GF-Flammarion, 2006.

LARDIC, Jean-Marie. *Comment le sens commun comprend la philosophie suivi de La contingence chez Hegel*. Giraudon : Actes Sud, 1989.

LEBRUN, G. *La patience du concept*. Paris: Gallimard, 1972.

LEIBNIZ. *Discours de métaphysique* suivi de *Monadologie*. Paris : Gallimard, 1995.

LONGUENESSE, B. *Hegel et la critique de la métaphysique*. Paris : Vrin, 1981

MABILLE, Bernard. *Hegel : l'épreuve de la contingence*. Paris : Aubier, 1999.

MARX, K. *Les luttes de classes en France*. Paris: Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_ *Le Capital. Livre I*. Trad. : j. Roy. Paris : Flammarion : 1985.

MEILLASSOUX, Quentin. *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*. Paris : Seuil, 2006.

- NIETZSCHE, F. *Vérité et mensonge au sens extra-moral*. Paris ; Babel, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Le cas Wagner*. Trad.: Jean Claude Hémery. Paris : Gallimard, 1974.
- \_\_\_\_\_ *La généalogie de la morale*. Trad.: Patrick Wotling. Paris: LGF, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Mauvaises pensées choisies*. Paris : Gallimard, 2000.
- \_\_\_\_\_ *Le crépuscule des idoles*. Trad.: Jean Claude Hémery. Paris : Gallimard, 1974.
- \_\_\_\_\_ *La Naissance de la tragédie*. Trad.: Jean Marnold et Jacques Morland. Paris : LGF, 1994.
- \_\_\_\_\_ *L'antéchrist*. In : *Œuvres*. Paris : Flammarion, 2000.
- PIPPIN, Robert. *Hegel's idealism: The satisfaction of self-consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- ROSSI, Gabriela. *Le Azar según Aristóteles*. International Aristotle Studies, vol. 7. Academia Verlag, Sankt Augustin, 2011.
- RANCIERE, J. *La parole muette*. Paris : Hachette, 1998.
- \_\_\_\_\_ *Aux bords du politique*. Paris : Gallimard, 2007.
- \_\_\_\_\_ *Le Fil perdu*. Paris : La Fabrique, 2014.
- \_\_\_\_\_ *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique, 2000.
- SCHILLER. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme. Briefe Über die Aesthetische Erziehung des Menschen*. (1943) Traduites de l'allemand et préfacées par Robert Leroux. Edition mise à jour par Michèle Halimi. Paris : Aubier, 1992, p. 91.
- URBANAS, Alban. *La Notion d'accident chez Aristote*. Logique et métaphysique. Montréal : Bellarmin ; Paris : Belles Lettres, 1988.
- WEBER, M. « Considérations intermédiaire : Théorie des degrés et des orientations du refus religieux du monde. » In : *Sociologie des religions*. Paris : Gallimard, 1996.
- ZIZEK, S. *Et pourtant elle tourne*. Besançon : Nussy, 2012.
- WYSS, Beat. *Hegel's art history and the critique of modernity*. New York: Cambridge University Press: 1998.

## Littérature

- BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*. Librairie Générale Française, 1992.
- \_\_\_\_\_ *Œuvres complètes I, II*. Paris : Gallimard, 1975,1976.
- BECKETT. *Malone meurt*. Paris : Éd. Minuit, 2004.
- BORGES. Borges. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 1993.
- CHATEAUBRIAND. *Essai sur les révolutions. Génie du christianisme*. Paris : Gallimard, 1978.
- \_\_\_\_\_ *Mémoires d'outre-tombe*. Anthologie. Paris : LGF, 2000.
- GAUTIER, T. *Émaux et Camées*. Paris : Gallimard, 1889.
- \_\_\_\_\_ *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Gallimard, 1973.
- FLAUBERT, G. *Œuvres complètes III*. 2014.
- HUGO, V. *Poésies I*. Paris : Seuil, 1972.
- MADAME DE STAEL. *De l'Allemagne*. Paris : GF-Flammarion, 1968.
- \_\_\_\_\_ *De la Littérature*. Paris : GF-Flammarion, 1991.
- LAMARTINE. *Méditations poétiques*. Paris : Gallimard, 1981.
- \_\_\_\_\_ *Œuvres poétiques*. Paris : Gallimard, 1963.
- NERVAL, G. *Les chimères. La bohème galante, Petits châteaux des Bohême*. Paris : Gallimard, 2005.
- POE. Edgar Allan. *The fall of the house of Usher and other writing*. London: Pinguin classics, 2003.
- \_\_\_\_\_ *Œuvres complètes*. Traduction: Charles Baudelaire. Paris: Gallimard, 1951.
- \_\_\_\_\_ *Histoires extraordinaires*. Trad.: Charles Baudelaire. Paris: Michel Lévy frères, 1857.
- VALERY, P. *Œuvres complètes 0, I*. Paris : Gallimard, 1957.
- STENDHAL. *Racine et Shakespeare*. Paris: Librairie ancienne Honoré Champion, 1925.

## Critique littéraire

BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

\_\_\_\_\_ *Le degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*. Paris: Seuil, 1953, et 1972.

\_\_\_\_\_ *Système de la mode*. Paris : Seuil, 1967.

\_\_\_\_\_ *Comment vivre ensemble*. Paris : Seuil/ Imec, 2002.

BELL, David. *Circumstances : chance in the literary text*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1993.

BENICHOU, P, *Le sacre de l'écrivain. Le temps des prophètes. Les mages romantiques. L'école du désenchantement. Romantisme français I et II*. Paris : Gallimard, 2004.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire*. Paris : Payot, 2002.

\_\_\_\_\_ *Œuvres III*. Paris : Gallimard, 2000.

BOURDIEU, P. *Les règles de l'art*. Paris : Seuil, 1998.

CASSAGNE, Albert . *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Paris : Lucien Dorbon, 1959.

COMPAGNON, A. *Le Démon de la théorie*. Paris : Seuil, 1998.

\_\_\_\_\_ *Les anti-modernes*. Paris : Gallimard, 2005.

DENIS, B. *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris : Seuil, 2000.

GENETTE, Gérard. *Mimologiques*. Paris : Seuil, 1976.

GOUX., J.-J. *Les monnayeurs du langage*. Paris : Seuil, 1984.

HOVASSE, Jean-Marc. *Victor Hugo. Tome I. Avant l'exil 1802-1851*. Paris : Fayard, 2001.

JAMESON, F., 2002, *A singular modernity: essay on the ontology of the present*, London, New York, Verso.

JENNY., L. *La fin de l'intériorité*. Paris : PUF, 2002.

HARVEY, D. *Paris, capitale de la vie moderne*. Paris : Les prairies modernes, 2012.



- HARTZ, Louis. *The Necessity of choice. Nineteenth-century political thought*. New Brunswick, New Jersey : Transaction Publishers, 1990
- KAUFMANN, V. *La Faute à Mallarmé*. Paris : Seuil, 2011.
- KÖHLER, E. *Le hasard en littérature : le possible et la nécessité*. Paris : Klincksieck, 1986.
- LUKACS, G. *Histoire et conscience de classe*. Paris : Editions de minuit, 1960.
- \_\_\_\_\_ *Balzac et le réalisme français*. Trad. : Paul Laveau. Paris : Maspero, 1979.
- MESCHONNIC, H. *Modernité modernité*. Paris : Gallimard, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Politique du rythme. Politique du sujet*. Lagrasse : Verdier, 1995.
- MILLET, C. *Le romantisme*. Paris : EGF, Le livre de poche, 2007.
- OEHLER, Dolf. *Le spleen contre l'oubli. Juin 1848*. Paris : Payot, 1996.
- ROBB, G. *La poésie française et la poésie de Baudelaire 1838-1852*. Paris : Aubier, 1993.
- SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris : Gallimard, 1975.
- STEINER, George. *Langage et silence*. Trad : Lucienne Lotinger, Guy Durand, Lise et Denis Roche, Jean-Pierre Faye, Jean Fachette. Paris : Seuil, 1969.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil 1970.
- VAILLANT, Alain. *Baudelaire, poète comique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2007.

# Table de matières

Introduction .....	6
Le romantisme : entre l'autel et les barricades .....	31
Baudelaire et le premier romantisme	41
L'amour des femmes	49
La femme, instrument diabolique	53
La poésie après juin 48 : le poème en prose	64
Le poète qui rit	70
Vers le nouveau	79
Conclusion	89
Assez de lyre : Hérodiade et le Faune .....	93
Hérodiade : spectre d'un théâtre nouveau	95
La beauté et la mort	100
Le poème qui n'a pas eu lieu	110
De la froideur à la sereine ironie	116
Le Faune	123
Le créateur et sa créature	127
La fiction	130
Le désir	136
Conclusion	145
La découverte du Néant .....	149
La crise de Tournon	155
Sommes-nous prêts à jouer ?	168
Pourquoi Mallarmé n'est-il pas structuraliste ?	171
Le Néant et l'herméneutique ou en quête d'une méthode	171
Poésie et philosophie	183
Conclusion	190
Le hasard comme principe négatif, une critique de la pensée causale .....	193
Mallarmé et Nietzsche	195
	745

La causalité selon Kant	211
Le Temps	220
Poésie et politique	226
Quelle Histoire ?	226
Conclusion	237
Le hasard : <i>Igitur</i> .....	241
Le hasard dans l'art et la politique	242
Diderot, un précurseur : <i>Jacques Le Fataliste</i>	254
<i>Igitur</i>	260
La critique	262
Le hasard aboli : folie	266
L'Absolu	268
Le hasard retrouvé	273
L'acte accompli	274
Le hasard comme critique de la représentation. Vers une esthétique anti-représentative .....	280
Aristote : métaphysique et représentation	280
Le Néant et l'Absolu	287
Mallarmé et Hegel	290
Pensée et Histoire	292
La critique du fondement	297
Le réel et la contingence	301
Le réel et la fiction	320
Hasard et nécessité	327
Conclusion	336
Écrire à partir de la découverte du Néant : entre le quotidien et le mythe .....	343
Le « double état de la parole »	346
La poésie en temps de littérature industrielle	348
La littérature, action restreinte ?	358
Le Livre et le journal	366
Pour conclure	372
La poésie, un mythe ?	374
L'origine des langues et le mythe de la création poétique	378
Mallarmé et la mythologie	380
	746

Pour conclure	389
L'art après la fuite des dieux	391
Conclusion	397
Économie politique et esthétique.....	400
De la Commune aux attentats, petite histoire du mouvement anarchiste	404
Des poèmes et des bombes : « Accusation »	412
Le langage économique	420
Des poètes et des mages	434
La démocratie comme farce	439
De la solitude des poètes	448
Le poète et l'ouvrier	450
Conclusion	458
Conclusion de la première partie .....	465
La légèreté retrouvée .....	465
La Beauté	465
La danse : un éloge de la légèreté ou vers une autre image de la pensée	468
Le mouvement	472
La constellation : une métaphore	479
Vers la légèreté	482
Poétique de la prose.....	489
« La Déclaration foraine »	493
« Le nénuphar blanc »	503
« La Gloire »	509
« L'Écclésiastique »	512
« Conflit »	515
« Le démon de l'analogie » ou le début de la fin	523
Conclusion	533
<i>Poésies</i> .....	539
Le voyage	542
L'Œuvre Pure et le cygne ou l'œuvre, le poète et leurs représentations	559
Les circonstances présentes	580
L'amour	590
Conclusion	612
	747

L'horizon unanime : le <i>Coup de dés</i> ou l'infini enfin retrouvé .....	618
Le drame : le maître contre la mer ou le hasard contre les probabilités	623
Son et écrit, musique et lettres	646
Le pli	652
Les fragments du Grand Œuvre : incomplétude et infini	657
Où commence le temps ? Où l'espace se termine-t-il ?	673
La structure	681
Le pli : du Livre à la page et de la page au Livre	690
Conclusion	699
Conclusion finale.....	704
Bibliographie .....	734

## **Mallarmé : les plis et déplis du hasard à la recherche de l'infini. Poésie, politique et philosophie.**

**Résumé :** Pour saisir l'importance et le champ d'action du hasard dans la poésie mallarméenne, nous allons procéder selon une démarche triple, recomposer l'histoire politique, poétique et philosophique qui a rendu possible l'apparition et l'instauration du hasard comme événement, à la fois révolutionnaire, créateur et conceptuel. À partir de Baudelaire, la poésie chante les révolutions échouées, mais pour maintenir vivant le désir d'un monde différent. Le hasard dans ce contexte est d'abord l'irruption imprévisible, fulgurante et éphémère d'un désir qui ne trouve pas un espace propre à l'intérieur de la vie sociale. Pour maintenir vivant et vivace le rêve d'un monde différent, la poésie doit : fournir la preuve que son action, tout en étant restreinte, compte ; faire durer un hasard voué à l'évanouissement, en constituant un espace où il puisse demeurer, se multiplier et ainsi retrouver la consistance qui le fera durer. Faire durer le hasard à l'origine de toute nouveauté, c'est la tâche que Mallarmé attribue à sa poésie. Sur le plan philosophique, cette démarche requiert une critique radicale de la raison et de la représentation. Dans ce contexte, Mallarmé a non seulement annoncé le hasard, mais il a cherché à découvrir la logique de ce qui échappe à la raison en composant une œuvre capable de rendre réel, visible et intelligible, la puissance imprévisible et inépuisable que le hasard enserre.

**Abstract :** The purpose of this work is to comprehend the importance and scope of chance in the poetry of Mallarmé. In order to do that, we will proceed according to a three-pronged approach; recompose the political, poetic and philosophical context that made possible the emergence and establishment of chance as an event both revolutionary, creative and conceptual. Since Baudelaire, poetry sings the failed revolutions, but willing to preserve the desire for a different world. Chance in this context is the unpredictable bursts, lightning and transient of a desire that can not find its place within the social life, to keep alive and vivid the dream of a different world, poetry must: provide evidence that its action, even restricted, counts; make last chance doomed to fade, constituting a space where it can remain, multiply itself and thus find the consistency to remain. Prolonging a contingency that creates novelty is the task that Mallarmé attributes to his poetry. Philosophically, this approach requires a radical critique of reason and representation. In this context, Mallarmé has not only announced chance, but he sought to discover the logic of what escapes from reason composing a work capable of making real, visible and intelligible, the unpredictable and inexhaustible power that chance grips.